Российская академия музыки
имени Гнесиных
Российский институт театрального
искусства — ГИТИС
Российский институт истории искусств
Государственный институт
искусствознания

ГИТИС

ГИИ

приоритет

Gnesin Russian Academy of Music

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Russian Institute of Art History

State Institute for Art Studies

19 – 23 октября 2026 г.

VII Международная научная конференция

Опера в музыкальном театре: история и современность



October 19 – 23, 2026

7th International Conference

Opera in Musical Theater: History and Present Time

НЦТ Музыкальный театр

Opera

Москва | Moscow
2026

УДК 782

Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы VII Международной научной конференции, 19–23 октября 2026 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина, под ред. Д. А. Нагиной, А. И. Масловой, Е. В. Макарцевой. Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2026. — 318 с.

Opera in Musical Theater: History and Present Time. Materials of the 7th International Conference, October 19–23, 2026 / comp. and ed. by D. Nagina; ed. by D. Nagina, A. Maslova, E. Makartseva / Gnesin Russian Academy of Music. — Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2026. — 318 p.

© РАМ имени Гнесиных, 2026
© Авторы, 2026

Российская академия музыки имени Гнесиных
Российский институт театрального искусства — ГИТИС
Государственный институт искусствознания
Российский институт истории искусств

Кафедра аналитического музыкознания
(РАМ имени Гнесиных)
Научно-творческий центр по изучению проблем
музыкального театра
(РАМ имени Гнесиных)
Сектор классического искусства Запада
(ГИИ)

в рамках программы стратегического академического лидерства
«Приоритет 2030»

VII Международная научная конференция
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

Москва, 19–23 октября 2026 г.

Gnesin Russian Academy of Music
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)
State Institute for Art Studies
Russian Institute of Art History

Analytical Musicology Department
(Gnesin Russian Academy of Music)
Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre
(Gnesin Russian Academy of Music)
Western Classical Art Sector
(State Institute for Art Studies)

within the Priority 2030 Strategic Academic Leadership Program

7th International Conference
‘Opera in Musical Theater: History and Present Time’

Moscow, October 19–23, 2026

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Председатель: *Науменко Татьяна Ивановна*, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки РАМ имени Гнесиных

Заславский Григорий Анатольевич, кандидат филологических наук, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, Российский институт театрального искусства — ГИТИС

Сиповская Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания

Шумилин Дмитрий Анатольевич, кандидат искусствоведения, директор Российского института истории искусств

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Председатель: *Рыжинский Александр Сергеевич*, доктор искусствоведения, профессор, ректор РАМ имени Гнесиных

Заместитель председателя: *Сусидко Ирина Петровна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания

Ответственный секретарь: *Нагина Дана Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания

Агишева Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкальной журналистики

Андреева Светлана Валериевна, начальник Финансово-экономического управления, главный бухгалтер

Андреев Александр Александрович, и.о. начальника Отдела по защите информации

Асеева Валентина Сергеевна, начальник Отдела учета и распределения аудиторного фонда

Бутвиловский Александр Ричардович, художественный руководитель Оперного театра-студии им. Ю.А. Сперанского

Гурецкая Яна Александровна, преподаватель кафедры теории музыки, младший научный сотрудник Центра Современных технологий в области науки, образования и педагогики

Комкова Анастасия Анатольевна, начальник Отдела по работе с интернет-сайтом

Луцкер Павел Валерьевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Макарцева Екатерина Викторовна, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания, главный специалист Отдела визово-миграционного сопровождения иностранных обучающихся РАМ имени Гнесиных

Маслова Анастасия Ивановна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Облезова Мария Борисовна, заместитель начальника Управления по развитию концертной и просветительской деятельности

Пилипенко Нина Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных

Порошенков Валерий Сергеевич, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

Семенцов Дмитрий Андреевич, сетевой инженер Отдела по защите информации

Симонов Вадим Семенович, руководитель Пресс-центра РАМ имени Гнесиных

Яковлева Татьяна Олеговна, ведущий специалист Научно-творческого центра современной музыки, старший преподаватель кафедры менеджмента музыкального искусства

PROGRAM COMMITTEE

Chair: *Tatiana I. Naumenko*, Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Music Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music

Grigory A. Zaslavsky, Cand. Sci. (Philology), Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Natalia V. Sipovskaya, Dr. Sci. (Arts), Director of the State Institute for Art Studies

Dmitry A. Shumilin, Cand. Sci. (Arts), Director of the Russian Institute of Art History

ORGANIZING COMMITTEE

Chair: *Alexander S. Ryzhinsky*, Dr. Sci. (Arts), Professor, Rector of the Gnesin Russian Academy of Music

Deputy Chair: *Irina P. Susidko*, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies

Executive Secretary: *Dana A. Nagina*, Cand. Sci. (Arts), Associate Professor of the Analytical Musicology Department

Yulia I. Agisheva, Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Department of Music Journalism

Svetlana V. Andreeva, Head of the Financial and Economic Department, Chief Accountant

Alexander A. Andreev, Acting Head of the Information Security Department

Valentina S. Aseeva, Head of the Department for Classroom Records and Allocation

Alexander R. Butvilovsky, Artistic Director of the Yu. A. Speransky Opera Theatre-Studio

Yana A. Guretskaya, Lecturer, Music Theory Department; Junior Researcher, Centre for Modern Technologies in Science, Education and Pedagogy

Anastasia A. Komkova, Head of the Website Department

Pavel V. Lutsker, Dr. Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, State Institute for Art Studies

Ekaterina V. Makartseva, Senior Lecturer, Analytical Musicology Department; Chief Specialist, Department for Visa and Migration Support of International Students, Gnesin Russian Academy of Music

Anastasiya I. Maslova, Cand. Sci. (Arts), Lecturer, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

Maria B. Oblezova, Deputy Head of the Department for the Development of Concert and Educational Activities

Nina V. Pilipenko, Dr. Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department, Researcher, Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre, Gnesin Russian Academy of Music

Valery S. Poroshenkov, Senior Lecturer, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

Dmitry A. Sementsov, Network Engineer, Information Security Department

Vadim S. Simonov, Head of the Press Centre, Gnesin Russian Academy of Music

Tatiana O. Iakovleva, Leading Specialist, Research and Creative Centre for Contemporary Music; Senior Lecturer, Department of Music Arts Management



Уважаемые участники и гости Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»!

Мы очень рады приветствовать в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных наших дорогих друзей — выдающихся ученых, представляющих Россию, страны Европы, Азии, США. Обсуждение вопросов развития одного из самых значимых жанров в истории мирового музыкального искусства поражает разнообразием проблематики и новизной исследовательских ракурсов — вопросы оперной композиции, драматургии, режиссуры, музыкально-театрального менеджмента, вокальной педагогики представлены в широком историческом и географическом контексте.

Желаю всем участникам конференции успешных выступлений и плодотворного научного общения!

доктор искусствоведения, профессор, ректор Российской академии музыки имени Гнесиных

А. С. Рыжинский

ЗОЛОТЫЕ ЛЕКЦИИ

Енукидзе Натэла Исидоровна
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан историко-теоретико-композиторского факультета, Российская академия музыки имени Гнесиных; старший научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
Рефлексивный театр. Генезис, история, практика — с. 116

Заславский Григорий Анатольевич
кандидат филологических наук, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия
История «Геликон-оперы», театра, который сделал оперу вновь народным жанром — с. 123

Зорин Артём Николаевич
доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского; профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов; профессор, Учебно-научный центр гуманитарных и социальных наук МФТИ, главный редактор журнала «Театр. Живопись. Кино. Музыка», Москва, Россия
Паратексты оперы и эволюция драматургической ремарки — с. 128

Кириллина Лариса Валентиновна
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
Неудобный шедевр: история «Фиделио» Бетховена на русской сцене — с. 138

Медведева Юлия Петровна
кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
Восток в опере XX — начала XXI веков: от ориентализма к неоориентализму — с. 177

Окунева Екатерина Гурьевна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия
Оперные версии фильмов как новый культурный тренд: стратегии адаптации — с. 199

Петухова Светлана Анатольевна
(1969–2026)
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания
Спектакли музыкального театра и интерес публики: опыт размышления

Порфирьева Анна Леонидовна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия
Из почти забытого. Петербургская итальянская опера в начале царствования Николая Павловича — с. 223

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
Опера при дворе российских императриц — с. 260

Тетерина Надежда Ивановна
кандидат искусствоведения, заведующая сектором академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
Нерешенные вопросы изучения отечественной оперной классики XIX века — с. 272

GOLDEN LECTURES

Natela I. Enukidze
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music; Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Reflexive Theatre. Genesis, History, Practice — p. 117

Grigory A. Zaslavsky
Cand. Sci. (Philology), Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia
The History of Helikon-Opera: The Theater That Made Opera a Popular Genre Once Again — p. 124

Artem N. Zorin
Dr. Sci. (Philology), Associate Professor, Professor, Department of General Literary Studies and Journalism, Saratov Chernyshevsky State University; Professor, Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov; Professor, Educational and Scientific Center for Humanities and Social Sciences, Moscow Institute of Physics and Technology (MIPT); Editor-in-Chief of the Journal 'Theatre. Fine Arts. Cinema. Music,' Moscow, Russia
Opera Paratexts and the Evolution of the Dramaturgical Stage Direction — p. 129

Larissa W. Kirillina
Dr. Sci. (Arts), Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
An Inconvenient Masterpiece: Beethoven's Fidelio on the Russian Stage — p. 139

Yulia P. Medvedeva
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia
The East in Opera of the 20th — Early 21st Centuries: From Orientalism to Neo-Orientalism — p. 178

Ekaterina G. Okuneva
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
Opera Versions of Films as a New Cultural Trend: Adaptation Strategies — p. 200

Svetlana A. Petukhova
(1969–2026)
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies
Musical Theatre Performances and Public Interest: An Attempt at Reflection

Anna L. Porfireva
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Head of the Music Department, Russian Institute for the History of the Arts, St. Petersburg, Russia
From an almost forgotten one. The St. Petersburg Italian Opera at the beginning of the reign of Nikolai Pavlovich — p. 224

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Opera at the Court of Russian Empresses — p. 260

Nadezhda I. Teterina
Cand. Sci. (Arts), Head of the Department of Academic Music Editions, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
Unresolved Issues in the Study of 19th-Century Russian Operatic Classics — p. 272

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ОПЕРНЫЕ СТУДИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ»

Модератор: Бутвиловский Александр Ричардович
художественный руководитель Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Ахреев Анатолий Владимирович
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник научного отдела, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия
Волков Евгений Кириллович
преподаватель факультета музыкального театра, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия
Тема выступления: О постановке в учебном театре РИТИ-ГИТИС оперы К. Е. Волкова «Живи и помни»

Богачева Ольга Юрьевна
кандидат психологических наук, балетмейстер Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского, Российская академия музыки имени Гнесиных, репетитор по сценическому движению, Большой театр России, Москва, Россия
Тема выступления: Старинная опера: опыт работы над постановкой оперы И. А. Хассе «Милосердие Титово» Оперным театром-студией им. Ю. А. Сперанского РАМ имени Гнесиных

Ибраимов Эдем Иззетович
режиссер Оперного театра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доцент; режиссер Камерной сцены имени Б. А. Покровского Большого театра России, Москва, Россия
Тема выступления: Постановка неоконченных опер М. П. Мусоргского и Д. Д. Шостаковича. Незавершенные партитуры становятся поводом для современного диалога

Иванова Ольга Тимофеевна
доцент кафедры оперной подготовки РАМ имени Гнесиных, режиссер-постановщик Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского, режиссер-постановщик Камерной сцены имени Б. А. Покровского Большого театра России, Москва, Россия
Тема выступления: Проблемы в формировании репертуара оперной студии

Пьянков Валерий Васильевич
композитор, заслуженный деятель искусств РФ
Тема выступления: Современная опера-фантазия «Горгона» по мотивам древних мифов в рамках борьбы со всемирным злом. Показ фрагментов видеозаписей

Суслов Дмитрий Александрович
режиссер, профессор кафедры сольного пения, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия
Тема выступления: Вопросы адаптации комической оперы для восприятия широкой публики

ROUND TABLE 'OPERA STUDIOS OF MUSIC UNIVERSITIES'

Moderator: Alexander R. Butvilovsky
Artistic Director, Yu. A. Speransky Opera Theatre-Studio, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Anatoly V. Akhreev
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Research Department, Associate Professor in the Department of Directing and Acting for Musical Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia
Evgeny K. Volkov
Lecturer, Faculty of Musical Theater, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia
Topic: On the Production of K. E. Volkov's Opera *Live and Remember* at the GITIS Educational Theatre

Olga Yu. Bogacheva
Cand. Sci. (Psychology), Choreographer, Yu. A. Speransky Opera Theatre-Studio, Gnesin Russian Academy of Music; Stage Movement Coach, Bolshoi Theater of Russia, Moscow, Russia
Topic: Early Opera: Staging J. A. Hasse's *La clemenza di Tito* at the Yu. A. Speransky Opera Theatre-Studio of the Gnesin Russian Academy of Music

Edem I. Ibraimov
Director, Opera Theater of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Associate Professor; Director, B. A. Pokrovsky Chamber Stage, Bolshoi Theater of Russia, Moscow, Russia
Topic: Staging the Unfinished Operas of M. P. Mussorgsky and D. D. Shostakovich. Unfinished Scores as an Occasion for a Contemporary Dialogue

Olga T. Ivanova
Associate Professor, Opera Training Department, Gnesin Russian Academy of Music; Stage Director, Yu. A. Speransky Opera Theatre-Studio; Stage Director, B. A. Pokrovsky Chamber Stage, Bolshoi Theater of Russia, Moscow, Russia
Topic: Problems of Shaping the Repertoire of an Opera Studio

Valery V. Pyankov
Composer, Honored Art Worker of the Russian Federation
Topic: The Contemporary Opera-Fantasy *Gorgon*, Based on Ancient Myths, in the Context of the Struggle against Universal Evil. Screening of Video Excerpts

Dmitry A. Suslov
Stage Director, Professor, Solo Singing Department, Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk, Russia
Topic: Issues of Adapting Comic Opera for General Audiences

СОДЕРЖАНИЕ

А Жухань
Традиции и наследие китайской национальной оперы на примере «Хунху чивэйдуй» («Отряд Красной гвардии озера Хунху») Чжан Цзинань и Оуян Цяньшу..... 27

Агишева Юлия Ивановна
Бурлеск в английской опере первой половины XVIII века: «Дракон Уонтли» Дж. Ф. Лэмпа..... 30

Аксенова Анна Владимировна
Лингвостилистические особенности оперы «Фальстаф» Дж. Верди (1893)..... 31

Александрова Василиса Александровна
Новые сведения о первых исполнениях «Женитьбы» М.П. Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова..... 34

Алексеева Полина Юрьевна
Архитектор оперных чудес: вклад Бернини в оперные постановки семьи Барберини..... 36

Алтынпара Екатерина Витальевна
Опера Виктора Ульмана «Император Атлантиды»: историческая память и трагический опыт XX века..... 38

Аль-Рахби Нура, Аль-Харуси Ханади, Божикова Милена
Опера «Синдбад: оманский моряк» Хишама Габра: мобильное культурное наследие, межкультурный диалог и локальная идентичность..... 41

Аргунова Людмила Викторовна
«Психея» Томаса Шедуэлла и Мэтью Локка: к вопросу об особенностях сюжетосложения на этапе становления жанра semi-opera..... 43

Артемова Евгения Георгиевна
Загадка финала «Турандот» Дж. Пуччини: от композиторских редакций к режиссерским интерпретациям..... 45

Арутюнова Елена Артуровна
«Исбе» Мондонвиля: на пути к театральному Олимпу..... 47

Ахреев Анатолий Владимирович, Волков Евгений Кириллович
Современная русская опера на учебной сцене: взгляд режиссера и дирижера (К. Волков. «Живи и помни»)..... 50

Берченко Роман Эдуардович
Малоизвестный автограф Н. А. Римского-Корсакова: фрагмент оркестровки оперы М.П. Мусоргского «Женитьба». Загадки и разгадки..... 54

Бобрик Олеся Анатольевна, Чжэн Лиша
«Леди Макбет Мценского уезда» в Китае: попытки адаптации..... 55

Бондаренко Игорь Евгеньевич
Музыкальная репрезентация религиозного конфликта в партии Зелемины в опере Ф. Кавалли «Веремонда, амазонка из Арагона»..... 56

Борисов Андрей Александрович
Кристаллизация смыслов. Оперное искусство в эпоху Постмодерна..... 58

Бороздинова Зоя Викторовна
«Час ноль»? Музыкальный театр в поствоенной Германии (1945—1949).....60

Боронова Гузель Саидмуминовна
Музыка Ф. Мендельсона-Бартольди в драматическом театре.....62

Брагинская Наталия Александровна
О ресурсах мультимедиа в оперной «колумбиане» 1920–1930-х годов.....64

Букина Татьяна Вадимовна
Музыкальный genius loci Петербурга по Б. В. Асафьеву: психоаналитические экскурсы в очерке о «Пиковой даме» П. И. Чайковского.....66

Булычева Анна Валентиновна
Опера А. А. Алябьева «Буря» — русская «Волшебная флейта».....68

Булычева Анна Валентиновна
Опера в исследованиях Светланы Анатольевны Петуховой.....70

Вавилина Наталья Юрьевна
Опера-турнир «Меркурий и Марс» 1628 года в театре Фарнезе, Парма.....71

Васильева Александра Андреевна, Степанова Елена Викторовна
«Флибустьер» в Париже. К истории постановки оперы Ц.А. Кюи.....73

Везирова Ада Абилевна, Стогний Ирина Самойловна
Опера П. Хиндемита «Святая Сусанна». Особенности сюжета и его раскрытие в музыке.....75

Векслер Юлия Сергеевна
«Пламя» Эрвина Шульхофа: музыкальная трагикомедия о Дон Жуане.....78

Вермайер Елена
«Авиатор Дро» Франческо Балиллы Прателлы: футуристический курьез или упущенная возможность?.....81

Виноградова Анна Сергеевна
Оперы и афиши (по впечатлениям юности П. И. Чайковского).....82

Войткевич Светлана Геннадьевна
Интермедиальные связи оперы А. Медведева и М. Вайнберга «Идиот» в постановке Кш. Варликовского.....84

Гаврилова Людмила Владимировна
Красноярские премьеры опер А. В. Чайковского: «Ловелас», «Ермак», «Любить на войне».....87

Гибадулина Марина Искандаровна, Стогний Ирина Самойловна
Петербургский текст и его интерпретация в операх Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» и «Белые ночи».....89

Гливинский Валерий Викторович
Барочный стилистический диалог в опере-оратории И. Ф. Стравинского «Царь Эдип».....91

Гордеев Пётр Николаевич
«Артист не должен от народа бегать!»: первое выступление А. В. Луначарского перед оперными артистами Мариинского театра.....93

Горская Анастасия Витальевна
Спектакль после премьеры: опыт реконструкции репертуарной жизни опер Рихарда Вагнера в Мариинском театре последней четверти XIX — начала XX века..... 95

Горячих Владимир Владимирович
Взгляд в драматургии оперы..... 97

Груцынова Анна Петровна
Опера в немом кинематографе 1910-х годов..... 99

Давыдов Николай Георгиевич
«Мечты о Чехове»: нереализованные оперные замыслы Дмитрия Шостаковича между литературой, режиссурой и исторической травмой.....103

Денисов Андрей Владимирович
«Как важно быть серьезным» М. Кастельнуово-Тедеско: маскарад перевернутых смыслов..... 105

Дубова Александра Юрьевна
«Короткая встреча» Дэвида Лина и Андре Превена: аспекты диалога кино и оперы..... 108

Дудоладова София Владимировна
Поэтика отсутствия в Sounds Like You Бента Сёренсена.....111

Дынникова Ирина Владимировна
«Чудо звука, света и цвета»: антреприза «Русской оперы в Париже» в театрах Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро, 1929 г.....113

Енукидзе Натэла Исидоровна
Рефлексивный театр. Генезис, история, практика.....116

Завадовская Владлена Олеговна
«Не от музыки, а по направлению к ней»: музыкальная драматургия опер Римского-Корсакова в спектаклях Чернякова.....119

Заднепровская Галина Викторовна
Современная опера в ореоле конкурса «Партитура».....120

Заславский Григорий Анатольевич
История «Геликон-оперы», театра, который сделал оперу вновь народным жанром.....123

Застрожнова Анастасия Александровна, Енукидзе Натэла Исидоровна
«Обручение без монастыря» и «Ночь перед экзаменом»: опера в программах гнесинских капустников..... 124

Захаркина Наталья Алексеевна, Денисов Андрей Владимирович
«Река Керлью» Б. Бриттена: от японской драмы Но к английской притче.....126

Зорин Артём Николаевич
Паратексты оперы и эволюция драматургической ремарки.....128

Ибраимов Эдем Изветович
Постановка неоконченных опер М. Мусоргского и Д. Шостаковича. Незавершенные партитуры становятся поводом для современного диалога.....130

Иркина Елизавета Андреевна, Нагина Дана Александровна
«Я увидеть еще раз солнечный восход хочу»: смыслы драмы Г. Ибсена в интерпретации Э. Грига.....132

Карманов Алексей Вячеславович
Оперы Генделя «Орландо», «Ариодант», «Альцина»: сценические концепции XX–XXI веков как пространство диалога культур.....134

Карпун Надежда Аркадьевна
Агиографический сюжет в опере Р. К. Щедрина «Левша».....136

Кириллина Лариса Валентиновна
Неудобный шедевр: история «Фиделио» Бетховена на русской сцене.....138

Ковалевский Георгий Викторович
Швейцарские горы и голландские верфи… К круглым датам забытого ровесника Бетховена.....141

Коломоец Анна Андреевна
Понятие opera regia в музыкальном театре середины XVII века.....143

Корндорф Анна Сергеевна
Кто автор эстетических трактатов Пьетро Гонзаги?.....145

Коровина Анастасия Федоровна
Опера «Сомнамбула» В. Беллини на русской сцене в XIX–XXI вв.....147

Кром Анна Евгеньевна
Опера Лоры Швендингер «Артемизия»: в диалоге с эпохой барокко.....149

Круглова Елена Валентиновна
Феномен Виттории Аркилеи: формирование традиции оперного пения.....151

Кубасова Ольга Андреевна
Авторская интерпретация античного текста в оперной тетралогии Августа Бунгерта «Одиссея».....153

Кузнецов Николай Иванович
Актуализация теоретического наследия Ф. И. Шаляпина в XXI веке.....155

Купец Любовь Абрамовна
Дансантность в русской опере XIX века (к проблеме национального).....157

Кхуат Нгок Ми
От «Евгения Онегина» к «Девушке Шао»: советско-вьетнамское сотрудничество в формировании вокально-исполнительской традиции вьетнамской оперы.....159

Лапкова Евгения Александровна, Чернобривец Петр Анатольевич
Трилогия «Орестея» Д. Мийо как воплощение единого музыкального замысла.....162

Левашев Иван Евгеньевич
Оркестровое письмо М.П. Мусоргского в опере «Борис Годунов».....164

Луцкер Павел Валерьевич
Тенденции комической либреттистики после К. Гольдони.....165

Любимов Дмитрий Вадимович
Адель, или Безумная от любви в опере Э. Ф. Направника «Гарольд».....167

Мавренкова Анна Ивановна
Опера М. Кастельнуово-Тедеско «Как важно быть серьезным»: в поисках жанра....169

Максимова Антонина Сергеевна
Интертекстуальность в опере «Барышня-крестьянка» Владимира Дукельского.....171

Машаргина Анастасия Григорьевна
«Мы, немцы, все еще настолько несчастливы, что не имеем зингшпилей или опер на нашем родном языке»: музыкальный театр в критических трудах И. А. Хиллера, И. Н. Форкеля и И. Ф. Райхардта.....173

Медведева Елена Владимировна
«Ундина» Адольфа Аппиа. Опера в поисках композитора.....175

Медведева Юлия Петровна
Восток в опере XX — начала XXI веков: от ориентализма к неоориентализму.....177

Мелик-Пашаева Карина Левоновна
Драма, поэзия, литература в оперном искусстве.....179

Минаева Вера Евгеньевна
Топос бури в сюжетах и музыке опер А.Н. Верстовского.....180

Михальчич Милица, Стогний Ирина Самойловна
Ранние оперы П. Хиндемита в свете аналитической психологии К. Г. Юнга.....183

Можаева Полина Максимовна, Сусидко Ирина Петровна
«Дьявольское» и «ангельское» в опере Людвига Шпора «Фауст».....186

Нагина Дана Александровна
Грани комического в инструментальном театре «Сарказмов» С. С. Прокофьева.....188

Насонов Роман Александрович
Танцующие и говорящие: статуи на сцене музыкального театра XVII и XVIII веков.....190

Никишова Екатерина Сергеевна, Панкина Елена Валериевна
Итальянская кантата как «театр без сцены»: «Баязет» Луиджи Росси.....197

Окунева Екатерина Гурьевна
Оперные версии фильмов как новый культурный тренд: стратегии адаптации.....199

Оробинская Элеонора Юрьевна
Опера после сюжета: деконтекстуализация арии в проекте Марины Абрамович 7 Deaths of Maria Callas.....201

Остроглядова Виктория Александровна, Сусидко Ирина Петровна
La solita forma в финалах опер Джоаккино Россини: комическое и серьезное.....204

Палагина Екатерина Дмитриевна
От партитуры к коллективному авторству: модель создания современной оперы в лаборатории «КоOPERAция».....205

Панкина Елена Валериевна
Опера и авторское право: юридический казус Томаса Августина Арна.....208

Паранина Ирина Андреевна
Образ Клеопатры в одноименной опере Ж. Массне.....210

Парникова Ксения Вячеславовна
«Пассажирка» М. Вайнберга: литературный источник и его интерпретация в опере.....212

Петрова Галина Владимировна
Россини в музыкальной периодике 1820-х годов: амбивалентность рецепции.....215

Пилипенко Нина Владимировна
Другая «Семирамида»: оперы на сюжет трагедии Вольтера в конце XVIII — начале XIX века.....216

Подмазова Полина Борисовна
Инструментальный театр Никколо Паганини в диалоге с оперной традицией (на примере Вариаций «Ведьмы», ор. 8).....218

Полозова Ирина Викторовна
Отечественный музыкальный театр первой трети XIX века: на пути к формированию русской героико-трагической оперы.....221

Порфирьева Анна Леонидовна
Из почти забытого. Петербургская итальянская опера в начале царствования Николая Павловича.....223

Раку Марина Григорьевна
Оперные перспективы 1936 года: «музыка будущего» советского театра.....225

Родина Наталья Анатольевна
Модернизм оперы «Богема» Дж. Пуччини в Большом театре Беларуси.....227

Романова Алина Михайловна
Опера А. Г. Рубинштейна «Христос» и ее сценическая судьба.....228

Ромащук Инна Михайловна
«Александр Невский»: неоконченная опера Гавриила Попова.....230

Рудко Мария Владимировна
Флоренция эпохи Проторенессанса в сценографии оперы Дж. Пуччини «Джанни Скикки» (1918): к вопросу историко-культурной детализации.....232

Рудякова Алла Эдуардовна
О деятельности крепостных музыкальных театров Саратовской губернии.....234

Ряжских Анастасия Юрьевна, Пилипенко Нина Владимировна
«Йессонда» Луи Шпора и «Баядерки» Шарля Симона Кателя: два взгляда на Индию в опере первой трети XIX века.....238

Саамишвили Наталья Николаевна
«Вина мне пинту раздобудь...»: поэтика оперы М.-Э. Терниджа «Серебряный кубок».....239

Садокова Вера Владимировна
Tiefenpsychologie — Tiefenmusikologie: метапсихологический подход к исследованию музыкальных текстов (на примере оперы А. Берга «Воццек»).....241

Семенова Анастасия Александровна
Музыкально-драматические фрески «Петр Первый» А. П. Петрова и русская трагедия «Видения Иоанна Грозного» С. М. Слонимского: опыт сопоставления....244

Семкин Иван Александрович
Берлинский оперный театр в поле оперных реформ XVIII века.....247

Сидорова Елена Викторовна
Многоликая Кармен: от оперы к джазовой импровизации.....249

Солодовникова Анна Геннадьевна
Опера Эрнста фон Донаньи «Башня воеводы»: «путешествие» либретто из Албании в Венгрию.....251

Стародубцева Ирина Игоревна
Неаполитанские оперы Россини: становление жанра grand opéra.....253

Стогний Ирина Самойловна
Опера «Художник Матис» П. Хиндемита: загадки сюжета и его музыкальное воплощение.....255

Суковых Дарья Игоревна, Пилипенко Нина Владимировна
Опера Жоржа Онслоу «Коробейник»: русский сюжет на французской сцене.....258

Сусидко Ирина Петровна
Опера при дворе российских императриц.....260

Суслов Дмитрий Александрович
Вопросы адаптации комической оперы для восприятия широкой публики.....261

Тань Цзыянь
Камерная опера Хао Вэйи «Разрисованная кожа» (2018): музыкально-театральное прочтение новеллы Пу Сунлина.....262

Твердовская Тамара Игоревна
Опера «Тамара» — творческий манифест Луи-Альбера Бурго-Дюкудре.....264

Твердохлебова Оксана Валентиновна
Либретто Артуро Россато к опере Риккардо Дзандонаи «Джульетта и Ромео»: между мелодрамой и веризмом.....268

Оуян Тенгтенг
Пристальный взгляд и зазор: смена парадигмы в логике конструирования «образа Китая» в современной мировой опере — от «Никсона в Китае» к «Первому императору».....271

Тетерина Надежда Ивановна
Нерешенные вопросы изучения отечественной оперной классики XIX века.....272

Тлеуов Александр Айнурович, Панова Жанна Валерьевна
Диалог с композитором: опера в современном мире.....273

Туринцева Александра Бориславовна
«Звенящий, стальной, могучий бас-кантанте»: о голосе Камилло Эверарди.....276

Ушакова Наталья Владимировна
Мистериальные и магические черты оперы «Орфей» Монтеверди в свете эзотерических представлений эпохи Возрождения.....278

Фиденко Юлия Леонидовна
Интержанровость как авторская стратегия в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза.....280

Филонович Андрей Георгиевич
Оперные композиторы и драматургия видимого.....283

Хайрутдинова Дилия Флюровна
«Наемщик» С. Сайдашева — А. Ключарева: от музыкальной драмы к опере.....285

Хананов Ильяс Рашидович
Опера «Боабдил, последний король мавров»: эпизод из биографии Морица Мошковского.....287

Хлюпина Анастасия Александровна
Парижская опера между «старым режимом» и «новым»: наблюдения за репертуарной практикой 1790-х годов.....289

Холина Александра Сергеевна, Денисов Андрей Владимирович
Оперы Адама Тадеуша Венявского в Мариинском театре.....291

Цареградская Татьяна Владимировна
Верди сквозь призму «новой сложности»: транскрипции Майкла Финнисси.....293

Цветкова Полина Юрьевна
Стилевые особенности музыки А. Шнитке к спектаклю Театра на Таганке «Турандот».....294

Чупова Анна Гурьевна
Исследуя потенциал текста. К проблеме «композиторского» либретто: случай Сальваторе Шаррино.....298

Чэнь Илань
Фонетическая экспрессия и мифологическое конструирование: исследование несемантических речевых сегментов в партиях валькирий оперы «Валькирия»....300

Шабшаевич Елена Марковна
Опера П. И. Бларамберга «Волна»: на переломе эпох.....301

Шань Аньци
Сценическое воплощение героического женского образа в китайской национальной опере «Сестра Цзян».....303

Шатская Яна Александровна
Оркестровое письмо в «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерине Измайловой» Д. Д. Шостаковича.....306

Шатский Павел Андреевич
Театральность в творчестве Скрябина: гипотетическая и реальная.....308

Шинкарева Майя Изъяславовна
Опера А. Берга «Воццек» и картина Э. Мунка «Крик»: механизмы интермедиальности в эстетике экспрессионизма.....309

Шкадун Надежда Сергеевна
Опера «Кветка шчасця» А. Е. Туренкова: в поисках основного текста.....311

Юй Вэньхан
Китайские революционные образцовые спектакли под влиянием советской эстетики: режиссура, идеология, образность и музыка.....313

Юшкова Карина Сергеевна
Жанровая палитра поэтического текста в либретто сарсуэл Себастьяна Дурона.....315

Яковлева Татьяна Олеговна, Севастьянова Ирина Вячеславовна
Мультимедийные произведения в концертной ситуации: театр и полифония.....317

CONTENTS

A Zhuhan
Traditions and Heritage of Chinese National Opera, as Exemplified by Honghu Chiweidui (Red Guards of Honghu Lake) by Zhang Jing'an and Ouyang Qianshu.....28

Yulia I. Agisheva
Burlesque in English Opera in the First Half of the Eighteenth Century: John Frederick Lampe's Dragon of Wantley.....31

Anna V. Aksenova
The linguostylistic features of Giuseppe Verdi's opera "Falstaff" (1893).....33

Vasilisa A. Aleksandrova
New Light on the First Performances of Musorgsky's The Marriage in Rimsky-Korsakov's Revised Version.....35

Polina Yu. Alexeeva
The Architect of Operatic Wonders: Bernini's Contribution to the Barberini Family's Operatic Productions.....37

Ekaterina V. Altynpara
Viktor Ullmann's Opera The Emperor of Atlantis: Historical Memory and the Tragic Experience of the 20th Century.....39

Noora Al Rahbi, Khanadi Al Harusi, Milena Bozhikova
Hisham Gabr's Opera Sindbad: The Omani Sailor: Mobile Cultural Heritage, Intercultural Dialogue, and Local Identity.....42

Lyudmila V. Argunova
Psyche by Thomas Shadwell and Matthew Locke: On the Specifics of the Plot Structure in the Stage of Forming the Semi-Opera Genre.....44

Evgeniya G. Artemova
The Riddle of the Finale of Giacomo Puccini's Turandot: From Composers' Versions to Directors' Interpretations.....46

Elena A. Arutyunova
Mondonville's Isbe: On the Road to Theatrical Olympus.....48

Anatoly V. Akhreev, Evgeny K. Volkov
Modern Russian Opera on the Educational Stage: A Director's and Conductor's Perspective (K. Volkov, Live and Remember).....52

Roman E. Berchenko
A Little-Known Autograph Manuscript by Nikolai Rimsky-Korsakov: A Fragment of His Orchestration of Modest Musorgsky's The Marriage. Questions and Answers.....54

Olesya A. Bobrik, Lisha Zheng
Lady Macbeth of Mtsensk in China: Attempts at Adaptation.....56

Igor E. Bondarenko
Musical Representation of Religious Conflict in the Role of Zelemina in Francesco Cavalli's Veremonda, l'amazzone di Aragona.....57

Andrey A. Borisov
Crystallization of Meanings. Opera in the era of Postmodernity.....59

Anatoly V. Akhreev
Was There a "Zero Hour"? Musical Theatre in Postwar Germany (1945–1949).....61

Guzel S. Boronova
Felix Mendelssohn-Bartholdy's Incidental Music.....63

Natalia A. Braginskaya
On Multimedia Resources in the Operatic "Columbiana" of the 1920s and 1930s.....65

Tatyana V. Bukina
Musical Genius Loci of St. Petersburg: Boris Asafiev's Psychoanalytic Excursions in the Essay on Tchaikovsky's The Queen of Spades.....67

Anna V. Bulycheva
The Tempest, opera by Alexander Alyabiev as a Russian Zauberflöte.....69

Anna V. Bulycheva
Opera Studies by Svetlana A. Petukhova.....70

Natalia Yu. Vavilina
The 1628 Opera-Tournament Mercurio e Marte at the Teatro Farnese, Parma.....72

Alexandra A. Vasilyeva, Elena V. Stepanova
Le Flibustier in Paris. On the History of the Production of César Cui's opera.....74

Ada A. Vezirova, Irina S. Stogniy
Paul Hindemith's Opera Sancta Susanna: The Specifics of the Plot and Its Realization in Music.....76

Yulia S. Veksler
Erwin Schulhoff's Flammen: A Musical Tragicomedy about Don Juan.....79

Elena G. Wehrmeyer
Francesco Balilla Pratella's L'aviatore Dro: A Futurist Curiosity or a Missed Opportunity?.....81

Anna S. Vinogradova
Operas and Playbills (Based on the Impressions of P. I. Tchaikovsky's Youth).....83

Svetlana G. Voitkevich
Intermedial Connections of The Idiot, an Opera by A. Medvedev and M. Weinberg, Directed by K. Warlikowski.....85

Liudmila V. Gavrilova
Krasnoyarsk Premieres of Operas by Alexander Tchaikovsky: Ladies' Man, Yermak and To Love in War.....88

Marina I. Gibadulina, Irina S. Stogniy
The Petersburg Text and its Interpretation in Yury Butsko's Operas Notes of a Madman and White Nights.....90

Valery V. Glivinsky
Baroque Stylistic Dialogue in Igor Stravinsky's Opera-Oratorio Oedipus Rex.....92

Petr N. Gordeev
'An artist should not run away from the people!': Anatoly Lunacharsky's First performance Before the Opera Artists of the Mariinsky Theatre.....94

Anastasia V. Gorskaya
The Production after Its Premiere: Toward a Reconstruction of the Repertoire Life of Richard Wagner's Operas at the Mariinsky Theatre in the Last Quarter of the 19th and Early 20th Century.....96

Vladimir V. Goryachikh
The Gaze in Opera Dramaturgy....98

Anna P. Grutsynova
Opera in Silent Cinema of the 1910s....101

Nikolay G. Davydov
'Dreams of Chekhov': Dmitri Shostakovich's Unrealized Operatic Projects between Literature, Stage Direction, and Historical Trauma....104

Andrey V. Denisov
The Importance of Being Ernest by Mario Castelnuovo-Tedesco: A Masquerade of Inverted Meanings....107

Alexandra Yu. Dubova
Brief Encounter by David Lean and André Previn: Aspects of the Dialogue between Cinema and Opera....109

Sofia V. Dudoladova
The Poetics of Absence in Sounds Like You by Bent Sørensen....112

Irina V. Dynnikova
The Miracle of Sound, Light and Color: The Entreprise of the Russian Opera in Paris at the Theaters of Sao Paulo and Rio de Janeiro, 1929....114

Natela I. Enukidze
Reflexive Theatre. Genesis, History, Practice....117

Vladlena O. Zavadovskaya
'Not Away from the Music, but Towards It': The Musical Dramaturgy of Rimsky-Korsakov's Operas in Tcherniakov's Productions....119

Galina V. Zadneprovskaya
Contemporary opera in the aura of the opera nomination of the "Score" competition....122

Grigory A. Zaslavsky
The History of Helikon-Opera: The Theater That Made Opera a Popular Genre Once Again....124

Anastasia A. Zastrozhnova, Natela I. Enukidze
Betrothal without a Monastery and The Night Before Exam: Opera in the programs of Gnesin Institute variety shows....125

Natalia A. Zakharkina, Andrey V. Denisov
B. Britten's Curlew River: from Japanese Noh drama to English parable....127

Artem N. Zorin
Opera Paratexts and the Evolution of the Dramaturgical Stage Direction....129

Edem I. Ibraimov
Staging the Unfinished Operas of M. Mussorgsky and D. Shostakovich. Unfinished Scores as an Occasion for a Contemporary Dialogue....131

Elizaveta A. Irkina, Dana A. Nagina
"I Will Look Once More on the Rising Sun": Henrik Ibsen's Peer Gynt as Interpreted by Edvard Grieg....133

Alexey V. Karmanov
Handel's Operas Orlando, Ariodante, and Alcina: Stage Concepts of the 20th and 21st Centuries as a Space for Cultural Dialogue....135

Nadezhda A. Karpun
The Hagiographic Theme in Rodion Shchedrin's Opera Levsha.....137

Larissa W. Kirillina
An Inconvenient Masterpiece: Beethoven's Fidelio on the Russian Stage.....139

Georgy V. Kovalevsky
Swiss Mountains and Dutch Shipyards… Marking the Anniversaries of a Forgotten Beethoven's Contemporary.....142

Anna A. Kolomoets
The Concept of opera regia in Mid-Seventeenth-Century Musical Theatre.....144

Anna S. Korndorf
Who wrote the Aesthetic Treatises Assigned to Pietro Gonzaga?.....146

Anastasiya F. Korovina
La Sonnambula by Vincenzo Bellini on the Russian Stage in the 19th–21st Centuries.....148

Anna E. Krom
Laura Schwendinger's Opera Artemisia: In Dialogue with the Baroque.....150

Elena V. Kruglova
The Phenomenon of Vittoria Archilei in the Tradition of Operatic Singing.....152

Olga A. Kubasova
The Author's Interpretation of the Ancient Text in August Bungert's Operatic Tetralogy Die Odyssee.....154

Nikolai I. Kuznetsov
Revisiting the Theoretical Legacy of Feodor Chaliapin in the 21st Century.....156

Lyubov A. Kupets
Danceability in 19th-Century Russian Opera: On the Problem of National Identity.....158

Khuat Ngoc My
From Eugene Onegin to Cô Sao: Soviet-Vietnamese Cooperation in the Formation of the Vocal Performance Tradition of Vietnamese Opera.....161

Evgeniya A. Lapkova, Petr A. Chernobrivets
Darius Milhaud's Oresteia Trilogy as the Embodiment of an Unified Musical Concept....163

Ivan E. Levashev
Modest Mussorgsky's Orchestral Writing in the Opera Boris Godunov.....165

Pavel V. Lutsker
Trends in Comic Libretto Writing after C. Goldoni.....166

Dmitry V. Lyubimov
Adele, or Mad with Love in Eduard Napravnik's Opera Harold.....168

Anna I. Mavrenkova
Mario Castelnuovo-Tedesco's Opera The Importance of Being Earnest: In Search of a Genre.....170

Antonia S. Maksimova
Intertextuality in Vladimir Dukelsky's Opera Mistress into Maid.....172

Anastasia G. Mashargina
'We Germans are Still so Unfortunate Enough to have no Singspiels or Operas in our Own Native Language': Music Theatre in the Critical Writings of J. A. Hiller, J. N. Forkel and J. F. Reichardt.....174

Elena V. Medvedeva
Undine by Adolphe Appia. Opera in search of a composer....176

Yulia P. Medvedeva
The East in Opera of the 20th — Early 21st Centuries: From Orientalism to Neo-Orientalism....178

Karina L. Melik-Pashaeva
Drama, Poetry and Literature in Opera....179

Vera E. Minaeva
The Tempest Topos in the plots and Music of Alexey Verstovsky's Operas....181

Milica Mikhalchich, Irina S. Stogni
Early Operas by Paul Hindemith from the perspective of Carl Gustav Jung's Analytical Psychology....184

Polina M. Mozhaeva, Irina P. Susidko
The Diabolical and the Angelic in Louis Spohr's Opera Faust....187

Dana A. Nagina
The Facets of the Comic in Sergei Prokofiev's Instrumental Theatre of Sarcasms....189

Roman A. Nasonov
Dancing and Speaking: Living Statues on the Stage of 17th- and 18th-Century Music Theatre....193

Ekaterina S. Nikishova, Elena V. Pankina
The Italian cantata as 'theatre without a stage': Bajazet by Luigi Rossi....198

Ekaterina G. Okuneva
Opera Versions of Films as a New Cultural Trend: Adaptation Strategies....200

Eleonora Yu. Orobinskaya
Opera after the Plot: Aria Decontextualization in Marina Abramović's 7 Deaths of Maria Callas Project....202

Viktoria A. Ostroglyadova, Irina P. Susidko
La solita forma in the Finales of Gioachino Rossini's Operas: the comic and the serious....204

Ekaterina D. Palagina
From the Score to Collective Authorship: A Model for Creating Contemporary Opera in the 'CoOPERAtion' Laboratory....206

Elena V. Pankina
Opera and Copyright: The Legal Case of Thomas Augustine Arne....209

Irina A. Paranina
The Image of Cleopatra in Jules Massenet's Cléopâtre....211

Ksenia V. Parnikova
Weinberg's The Passenger: The Literary Source and Its Interpretation in the Opera....213

Galina V. Petrova
Rossini in the Musical Press of the 1820s: The Ambivalence of Reception....216

Nina V. Pilipenko
The Other Semiramide: Operas Based on Voltaire's Tragedy in the Late 18th and Early 19th Centuries....217

Polina B. Podmazova
Niccolò Paganini's Instrumental Theatre in Dialogue with the Opera Tradition (A Case Study of the Variations Le Streghe, Op. 8).....219

Irina V. Polozova
Russian Musical Theatre in the First Third of the 19th Century: On the Path to the Formation of Russian Heroic-Tragic Opera.....222

Anna L. Porfireva
From an almost forgotten one. The St. Petersburg Italian Opera at the beginning of the reign of Nikolai Pavlovich.....224

Marina G. Raku
Operatic Prospects of 1936: Soviet Theater's 'Music of the Future'.....226

Natalia A. Rodina
The modernism of Giacomo Puccini's Opera La Bohème at the Bolshoi Theatre of Belarus.....228

Alina M. Romanova
Anton Rubinstein's opera Christus and Its Stage History.....229

Inna M. Romashchuk
Alexander Nevsky: An Unfinished Opera by Gavriil Popov.....231

Maria V. Rudko
Proto-Renaissance Florence in the Scenography of Giacomo Puccini's opera Gianni Schicchi (1918): On the Issue of Historical and Cultural Detailization.....233

Alla E. Rudyakova
On the Activities of Serf Musical Theaters in the Saratov Province.....236

Anastasia Yu. Ryazhskikh, Nina V. Pilipenko
Louis Spohr's Jessonda and Charles-Simon Catel's La Bayadère: Two Perspectives on India in Early 19th-Century Opera.....239

Natalia N. Saamishvili
'Oh bring to me a pint of wine…': the poetics of M.-A. Ternage's opera The Silver Tassie.....240

Vera V. Sadokova
Tiefenpsychologie – Tiefenmusikologie: A Metapsychological Approach to the Study of Musical Texts (A Case Study of Alban Berg's Opera Wozzeck).....242

Anastasia A. Semenova
Musical-dramatic frescoes Peter the Great by A. P. Petrov and the Russian Tragedy The Visions of Ivan the Terrible by S. M. Slonimsky: An Attempt at Comparison.....245

Ivan A. Semkin
The Berlin Königliche Hofoper in the Field of Opera Reforms of the 18th Century.....248

Elena V. Sidorova
The Many Faces of Carmen: From Opera to Jazz Improvisation.....250

Anna G. Solodovnikova
Ernst von Dohnányi's opera A vajda tornya [The Voivode's Tower]: 'Journey' of the Libretto from Albania to Hungary.....252

Irina I. Starodubtseva
Rossini's Neapolitan Operas: The Formation of grand opéra.....254

Irina S. Stogniy
Paul Hindemith's Opera Mathis der Maler: The Mysteries of the Plot and Its Musical Embodiment....256

Darya I. Sukovykh, Nina V. Pilipenko
Georges Onslow's Opera Le colporteur, ou L'Enfant du bûcheron: A Russian Subject on the French Stage....259

Irina P. Susidko
Opera at the Court of Russian Empresses....260

Dmitry A. Suslov
Issues of Adapting Comic Opera for General Audiences....262

Tan Ziyan
Chamber opera Painted Skin (2018) by Hao Weiya: a Musical-Theatrical Reading of Pu Songling's Novella....263

Tamara I. Tverdovskaya
The Opera Thamara as a Creative Manifesto by LouisAlbert BourgaultDucoudray....266

Oksana V. Tverdokhlebova
Arturo Rossato's Libretto for Riccardo Zandonai's Opera Giulietta e Romeo: Between Melodramma and Verismo....269

Tengteng Ouyang
Gaze and Interstice: Paradigm Shift in the Construction Logic of the "Image of China" in Contemporary Global Opera — From Nixon in China to The First Emperor....271

Nadezhda I. Teterina
Unresolved Issues in the Study of 19th-Century Russian Operatic Classics....272

Aleksandr A. Tleuov, Zhanna V. Panova
Dialogue with the Composer: opera in the modern world....274

Alexandra B. Turintseva
'Resonant, Steely, Mighty Basso Cantante': On the Voice of Camillo Everardi....277

Natalia V. Ushakova
Mysterial and Magical Dimensions of Monteverdi's Opera L'Orfeo in Light of Renaissance Esoteric Concepts....279

Yulia L. Fidenko
Intergenre as an Author's Strategy in Hector Berlioz's La Damnation de Faust....281

Andrey G. Filonovich
Opera Composers and La dramaturgie du visible....284

Dilia F. Khairutdinova
The Hireling by Salikh Saydashev and Alexander Klyucharev: From Musical Drama to Opera....286

Elias R. Khananov
The Opera Boabdil, the Last King of the Moors: An Episode from the Biography of Moritz Moszkowski....288

Anastasia A. Khlyupina
Paris Opera between the Ancien Régime and the New Era: Observations on Repertory Practice in the 1790s....290

Alexandra S. Kholina, Andrey V. Denisov
The Operas of Adam Tadeusz Wieniawski at the Mariinsky Theatre.....292

Tatiana V. Tsaregradskaya
Verdi through the Prism of 'New Complexity': Michael Finnissy's Transcriptions.....293

Polina Yu. Tsvetkova
Stylistic features of Alfred Schnittke's music in the Turandot production at the Taganka Theatre.....296

Anna G. Chupova
Exploring the Potential of the Text. On the Issue of the 'Composer's Libretto': The Case of Salvatore Sciarrino.....299

Yilan Chen
Phonetic Expression and Mythological Construction: Research on Non-semantic Segments in the Roles of the Valkyries in the Opera Die Walküre.....300

Elena M. Shabshaevich
Pavel I. Blaramberg's Opera The Wave: At the Turn of the Epoch.....302

Shan Anqi
Stage Embodiment of the Heroic Female Figure in the Chinese National Opera Sister Jiang.....304

Yana A. Shatskaya
Orchestral Writing in Lady Macbeth of the Mtsensk District and Katerina Izmailova by D. D. Shostakovich.....307

Pavel A. Shatsky
Theatricality in Scriabin's Work: Hypothetical and Real.....308

Maiia I. Shinkareva
Alban Berg's Opera Wozzeck and Edvard Munch's Painting The Scream: Mechanisms of Intermediality in Expressionist Aesthetics.....310

Nadezhda S. Shkadun
The opera Kvetka shchastya by A. E. Turenkov: In Search of the Main Text.....312

Wenhang Yu
Chinese Revolutionary Opera under the Influence of Soviet Aesthetics: Directing, Ideology, Visual Imagery, and Music.....314

Karina S. Yushkova
The Genre Palette of Poetic Texts in the Zarzuelas of Sebastián Durón.....316

Tatiana O. Iakovleva, Irina V. Sevastianova
Multimedia Compositions in the Concert Context: Theatre and Polyphony.....318

А Жухань
Аспирант 1 года обучения,
кафедра аналитического музыкознания
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия



A Zhuhan
First-year postgraduate student,
Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

1742206328@gnesin-academy.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия



Irina S. Stogniy
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

istogniy@mail.ru

Традиции и наследие китайской национальной оперы на примере «Хунху чивэйдуй» («Отряд Красной гвардии озера Хунху») Чжан Цзинань и Оуян Цяньшу

Национальная опера — одно из самых ярких явлений музыкальной культуры Китая XX и XXI века. Это синтез западной оперной формы с китайской традицией: сюжетами народных преданий, музыкальным языком местных музыкально-театральных сочинений и народных песен, национальной манерой пения. Жанр зародился в середине 1940-х годов; его отправной точкой принято считать оперу «Беловолосая девушка» (1945), созданную в Яньани коллективом Литературно-художественного института имени Лу Синя (композиторы — Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй и другие). В 1950–1960-е годы наступил расцвет: появились «Хунху чивэйдуй» (Чжан Цзинань, Оуян Цяньшу), «Цзян Цзе» (Ян Мин, Цзян Чуньян, Цзинь Ша), «Лю Саньцзе» (по мотивам гуансиских народных песен) и другие знаменитые произведения.

В докладе речь пойдет о том, что такое национальная опера, в чем заключается ее связь с традицией. Будет представлена одна из самых известных опер — «Хунху чивэйдуй» с показом видеофрагмента и его кратким анализом.

Национальные черты этого жанра проявились в трех основных составляющих. Во-первых, в сюжетах: они опираются на народные предания, исторические события и судьбы простых людей. Во-вторых, в музыке: композиторы широко используют мелодику китайских опер, например хуагуси («опера цветов и барабанов»), и народных песен. В-третьих, в исполнении: национальная вокальная школа соединяет

естественное, близкое к разговорной речи, звучание с выразительностью традиционного пения.

Таким образом, национальная опера — одновременно результат модернизации китайского музыкального театра и продолжение многовековой китайской музыкальной традиции. Она рассказывает китайские истории голосом китайской музыки.

Опера «Хунху чивэйдуй» создана в 1959 году Экспериментальной оперной труппой провинции Хубэй (ныне — Хубэйский оперно-танцевальный театр) и показана в Пекине в честь десятилетия образования КНР. В 1961 году по этому произведению снят фильм-опера, а в 1962 году ее музыка удостоена премии «Сто цветов» за лучшую музыку. За шестьдесят с лишним лет опера многократно ставилась и не сходит со сцены — редкая судьба даже для классики.

Действие происходит в 1930-е годы на берегах озера Хунху, в одном из районов революционной базы. Секретарь партии Хань Ин и командир отряда Лю Чуан ведут отряд Красной гвардии в борьбе против помещика Пэн Батяня и его вооруженных людей. Главные герои — обычные крестьяне и рыбаки, вставшие на защиту родной земли.

Музыкальная основа — мелодии хуагуси района Тяньмэнь–Мяньян и лирические народные песни Приозёрья. Самый известный номер — дуэт Хань Ин и Цю Цзюй «Волны озера Хунху» («Хунху шуй, лан да лан»); эту мелодию знает практически каждый китаец. Он становится и одним из самых ярких фрагментов фильма-оперы, где звучит сразу после победы отряда: героини любуются родным озером и мечтают о мирной жизни. Мелодия дуэта вырастает из интонаций народной песни озерного края: плавная, естественная, светлая, напоминающая покачивание лодки на воде, она отвечает образам текста («Рано утром лодки уходят за рыбой, вечером возвращаются с полными трюмами»). Этот номер символизирует любовь к родному краю, веру в счастливую жизнь и раскрывает главную черту национальной оперы: даже в героическом сюжете есть место для лирики и человеческого чувства.

Ключевые слова: китайская национальная опера, «Хунху чивэйдуй», «Отряд Красной гвардии озера Хунху», Чжан Цзинань, Оуян Цяньшу, фильм-опера

Traditions and Heritage of Chinese National Opera, as Exemplified by *Honghu Chiweidui* (*Red Guards of Honghu Lake*) by Zhang Jing'an and Ouyang Qianshu

National opera is one of the most striking phenomena of China's musical culture in the twentieth and twenty-first centuries. It is a synthesis of Western operatic form with the Chinese tradition: the plots of folk legends, the musical language of local musical-theatrical works and folk songs, and a national manner of singing. The genre emerged in the mid-1940s; its starting point is generally considered to be the opera *The White-Haired Girl* (1945), created in Yan'an by the collective of the Lu Xun Institute of Literature and

Art (composers — Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, and others). The 1950s–1960s saw a flowering: *Honghu Chiwei Dui* (Zhang Jing'an, Ouyang Qianshu), *Jiang Jie* (Yang Ming, Jiang Chunyang, Jin Sha), *Liu Sanjie* (based on Guangxi folk songs), and other famous works appeared.

The report will address what national opera is and how it relates to tradition. One of the most famous operas — *Honghu Chiwei Dui* — will be presented, with a video fragment shown and briefly analyzed.

The national character of this genre is manifest in three main components. First, in the plots: they draw on folk legends, historical events, and the destinies of ordinary people. Second, in the music: composers make wide use of the melodic idiom of Chinese opera — for example, huaguxi ("flower-drum opera") — and of folk songs. Third, in the performance: the national vocal school combines a natural, speech-like sound with the expressiveness of traditional singing.

Thus, national opera is at once the result of the modernization of Chinese musical theatre and a continuation of the centuries-old Chinese musical tradition. It tells Chinese stories in the voice of Chinese music.

The opera *Honghu Chiwei Dui* was created in 1959 by the Experimental Opera Troupe of Hubei Province (now the Hubei Opera and Dance Theatre) and performed in Beijing to mark the tenth anniversary of the founding of the PRC. In 1961 a film-opera was made of the work, and in 1962 its music was awarded the "Hundred Flowers" Prize for best music. For more than sixty years the opera has been staged many times and never leaves the stage — a rare fate even for a classic.

The action takes place in the 1930s on the shores of Lake Honghu, in one of the areas of a revolutionary base. Party secretary Han Ying and detachment commander Liu Chuan lead a Red Guard detachment in the struggle against the landlord Peng Batian and his armed men. The main characters are ordinary peasants and fishermen who rose to defend their native land.

The musical basis consists of the melodies of huaguxi from the Tianmen–Mianyang area and the lyrical folk songs of the lake region. The most famous number is the duet of Han Ying and Qiu Ju, 'Waves of Lake Honghu' ('Honghu shui, lang da lang'); virtually every Chinese person knows this melody. It is also one of the brightest fragments of the film-opera, where it sounds right after the detachment's victory: the heroines admire their native lake and dream of a peaceful life. The duet's melody grows out of the intonations of a folk song of the lake region: smooth, natural, bright, reminiscent of a boat rocking on the water, it matches the imagery of the text ("Early in the morning the boats go out to fish, in the evening they return with full holds"). This number symbolizes love for one's native land and faith in a happy life, and reveals the main feature of national opera: even in a heroic plot there is room for lyricism and human feeling.

Keywords: Chinese National Opera, *Honghu Chiwei Dui, Red Guards of Honghu Lake,* Zhang Jing'an, Ouyang Qianshu, opera movie

Агишева Юлия Ивановна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкальной журналистики, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Yulia I. Agisheva
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Department of Music Journalism, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

y.agisheva@gnesin-academy.ru

Бурлеск в английской опере первой половины XVIII века: «Дракон Уонтли» Дж. Ф. Лэмпа

Жанр «бурлеск» имеет литературно-театральную природу и относится к так называемым «малым» театральным жанрам преимущественно пародийного характера. К ним также причисляют бурлетту, пантомиму, экстраваганцу и другие. Время появления бурлеска на английской сцене определяют концом XVI века. Первоначально нацелившись на литературные произведения (Вергилий и др.), где возвышенные темы перелицовывались в тривиальные, бурлеск добрался до драматургии («Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого» Г. Филдинга и т.д.). Не избежала этой участи и опера.

В докладе будет предпринят краткий экскурс в историю жанра «бурлеск» на английской сцене. Особое внимание будет уделено небольшому, но яркому периоду начала 1730-х гг., когда английская опера осуществила ряд смелых и результативных попыток возродить национальный вариант оперного жанра в пику царившей в то время итальянской опере. В этом процессе опера-бурлеск сыграла немаловажную роль. Одним из самых блистательных образцов этого жанра считается «Дракон Уонтли» (1737), написанный композитором Джоном Фредериком Лэмпом (1702?–1751) на либретто Генри Кэри (1687–1743). «Дракон Уонтли» не только побил рекорд «Оперы нищих» по количеству постановок за один сезон, но и доказал, что Лондон как театральная Мекка Европы того времени способен выставить своих достойных игроков против засилья иностранных легионеров. В докладе будут рассмотрены история создания «Дракона Уонтли», сюжет, особенности музыкального языка и сценическая судьба этого произведения с демонстрацией музыкальных примеров и аудиоиллюстраций, а также сделаны выводы относительно основных качеств бурлеска в рамках оперного жанра.

Ключевые слова: бурлеск, английская опера, первая половина XVIII века, «Дракон из Уонтли», Джон Фредерик Лэмп, Генри Кэри

Burlesque in English Opera in the First Half of the Eighteenth Century: John Frederick Lampe's *Dragon of Wantley*

A genre 'burlesque' is of a literary-theatrical origin which is among a number of so called 'minor' theatrical genres of mocking nature. Burletta, pantomime, extravaganza etc. are among those genres. The time of appearance of burlesque on the English stage is dated back to the late Sixteenth century. At first having set on literary writings (Virgil's works and others) where exalted subjects were burlesqued into trivial ones, the genre got to drama (*The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great* by H. Fielding and others). An opera did not avoid that fate.

The paper will take a brief excursion into the British history of a genre 'burlesque' on the English stage. A special attention will be given to a short but rather brilliant period of the beginning of 1730s when English opera had taken some courageous and effective attempts to revive in order to spite an Italian opera's reign. Opera-burlesque had played a not unimportant part over the course. *The Dragon of Wantley* (1737) by a composer John Frederick Lampe (1702?–1751) and a librettist Henry Carey (1687–1743) is considered to be one of the glorious examples of the genre. *The Dragon* did not only break the record of *The Beggars' Opera* more in number of performances per one season but has also shown that London as a theatrical Mecca of that time could give its powerful players against foreigners.

The paper will study the origin, plot, idiom of *the Dragon* confirmed by sheetmusic and audio. Conclusions of key qualities of a burlesque in opera will be made.

Keywords: burlesque, English opera, the first half of the Eighteenth century, The Dragon of Wantley, John Frederick Lampe, Henry Carey

Аксенова Анна Владимировна
кандидат филологических наук, доцент, кафедра иностранных языков, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



Anna V. Aksenova
Cand. Sci. (Philology), Associate Professor, Department of Foreign Languages, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

aksenovamsu@gmail.com

Лингвостилистические особенности оперы «Фальстаф» Дж. Верди (1893)

Опера Джузеппе Верди «Фальстаф» — уникальное явление в истории итальянской музыки. Этот исключительный пример шекспировской комедии перенесен на оперную сцену с филологической точностью и музыкальным блеском.

Либретто к опере было написано одним из выдающихся представителей движения Скапильятура, известным философом, писателем и композитором Арриго Бойто.

Архетипом структуры «Фальстафа» является барочный оперный спектакль первой трети XVIII века, представляющий комедийные интермедии в антрактах между действиями оперы seria. Опираясь на многофигурную композицию барочной оперы, параллельно центральной, ступенчатой истории Фальстафа раскручивается альтернативный стереотипный сюжет оперы buffa о юных героях. Используя амплуа героев мадригальной комедии и commedia dell'arte (парочка влюбленных Нанетта и Фентон; одураченный старик — Форд, желающий выдать дочь замуж за доктора-брюзгу Кайюса; ловкие слуги Пистоль и Бардольф), в основание пространственно-временной конструкции своей оперы Верди закладывает две «сказки» о любви.

Оперируя инструментами мифологического структурирования сюжета, Верди реализует в художественной модели оперы ассиметричную, бинарную оппозицию, представляющую идеальную модель романтических отношений и ее пародийное преломление.

Обращаясь непосредственно к лингвостилистическим особенностям либретто, отметим, что анализ текста осуществляется на нескольких языковых уровнях: фонетическом, лексическом, синтаксическом.

Так, на фонетическом уровне выделяется прием аллитерации. Бойто был мастером звуковой инструментовки текста. Либретто «Фальстафа» изобилует аллитерациями и ассонансами, которые способствуют созданию комического эффекта.

Либреттист мастерски сочетает поэтизмы и разговорно-бытовую лексику, создавая комический контраст.

Например, в сцене, где Фальстаф пытается соблазнить Алису, он использует вычурные метафоры: 'Quand'ero paggio/ del Duca di Norfolk ero sottile,/ ero un miraggio,/ vago, leggero... Quello era il tempo/ Del mio verde Aprile,/Quello era il tempo/ Del mio lieto Maggio'. Столь возвышенное описание своей внешности в юности резко контрастирует с его грузной фигурой. Снижение регистра очевидно при использование различной бытовой, «сниженной» лексики: pancia (брюхо), conti (счета), corna (рога). Для сравнения себя с тюленем или бочкой Фальстаф использует слова una botte, un bue.

Среди морфологических особенностей текста отметим использование Бойто различных оценочных суффиксов. Речь влюбленных (Фентон и Нанетта) полна уменьшительно-ласкательных суффиксов: bocchino (ротик), labbrucci (губки), visino (личико).

Ключевые слова: Джузеппе Верди, Арриго Бойто, «Фальстаф», опера *buffa*, либретто

The linguostylistic features of Giuseppe Verdi's opera "Falstaff" (1893)

Giuseppe Verdi's opera "Falstaff" is a unique phenomenon in the history of Italian music. This exceptional example of a Shakespearean comedy has been brought to the opera stage with philological precision and musical brilliance.

The libretto for the opera was written by one of the outstanding representatives of the Scapigliatura movement, the renowned philosopher, writer, and composer Arrigo Boito. The archetype of the structure of "Falstaff" is a baroque opera performance of the first third of the 18th century, which features comedic interludes in the intermissions between the acts of an opera seria. Based on the multi-figure composition of baroque opera, an alternative, stereotypical plot of an opera buffa about young heroes unfolds in parallel to the central story of Falstaff. Using the character types of madrigal comedy and commedia dell'arte (a couple of lovers, Nannetta and Fenton; a fooled old man — Ford, who wants his daughter to marry to the grumpy doctor Cajus; the cunning servants Pistol and Bardolfo), Verdi inserts two "tales" of love into the structure of his opera.

Using the tools of mythological plot structuring, Verdi implements an asymmetric, binary opposition in the artistic model of the opera, representing an ideal model of romantic relationships and its parodic refraction.

Turning directly to the linguostylistic features of the libretto, we note that the text is analysed at several linguistic levels: phonetic, lexical, and syntactic.

Thus, at the phonetic level, the device of alliteration stands out. Boito was a master of the text's sound orchestration. The libretto of "Falstaff" is replete with alliterations and assonances, which contribute to creating a comic effect.

Passing directly to the linguostylistic features of the libretto, we may note that the analysis of the text is carried out at several linguistic levels: phonetic, lexical, and syntactic.

Thus, at the phonetic level, the technique of alliteration stands out. The libretto of "Falstaff" is replete with alliterations and assonances, which contribute to the creation of a comic effect.

The librettist skillfully combines poetic expressions with colloquial everyday language, creating a comic contrast.

For example, in the scene where Falstaff tries to seduce Alice, he uses various metaphors: "Quand'ero paggio/ del Duca di Norfolk ero sottile,/ ero un miraggio,/ vago, leggero... Quello era il tempo/ Del mio verde Aprile,/ Quello era il tempo/ Del mio lieto Maggio." Such an elevated description of his appearance in his youth stands in stark contrast to his bulky figure. The change of register is evident in the use of various everyday, "low-register" words: pancia, conti, corna. To compare himself to a seal or a barrel, Falstaff uses the words una botte, un bue.

Among the morphological features of the text, we note Boito's use of various evaluative suffixes. The speech of the lovers (Fenton and Nannetta) is full of diminutive and affectionate suffixes: bocchino, labbrucci, visino.

Keywords: Giuseppe Verdi, Arrigo Boito, *Falstaff*, opera *buffa*, libretto

Александрова Василиса Александровна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



alexandrova.vasilisa@mail.ru

***Vasilisa A. Aleksandrova**, Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*

Новые сведения о первых исполнениях «Женитьбы» М.П. Мусоргского в редакции Н.А. Римского-Корсакова

Доклад посвящен первым публичным исполнениям неоконченной оперы М. П. Мусоргского «Женитьба» в творческой редакции Н. А. Римского-Корсакова. Созданная в 1868 году, «Женитьба» при жизни Мусоргского звучала лишь в домашнем кругу и оставалась неопубликованной. В 1906 году, после очередного домашнего исполнения, Римский-Корсаков, с одобрения владельца рукописи В. В. Стасова, решил подготовить сочинение к изданию, предварительно пересмотрев нотный текст. Клавир в редакции Римского-Корсакова вышел в 1908 году, уже после его смерти. Окончить оркестровку композитор не успел, сохранился лишь фрагмент партитуры.

Печатный клавир стал основой первых публичных исполнений «Женитьбы» с фортепианным сопровождением. Интерес к произведению усилило празднование в 1909 году столетия со дня рождения Н. В. Гоголя: опера Мусоргского в редакции Римского-Корсакова вошла в юбилейные программы. Газетные рецензии Н. Д. Кашкина, С.Н. Кругликова, Ю.Д. Энгеля, А. В. Оссовского и других авторов позволяют сопоставить оценки новаторского замысла Мусоргского и его сценического воплощения.

Российскую хронику дополняют выявленные в отделах рукописей РГБ и РНБ письма французского музыкального критика М.-Д. Кальвокоресси. Документы содержат сведения об исполнении второй сцены «Женитьбы» в Брюсселе параллельно российским премьерам в начале февраля 1909 года.

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, «Женитьба», М.-Д. Кальвокоресси

New Light on the First Performances of Musorgsky's *The Marriage* in Rimsky-Korsakov's Revised Version

This presentation examines the first public performances of Modest Musorgsky's unfinished opera *The Marriage* in Nikolai Rimsky-Korsakov's revised version. Composed in 1868, the opera was performed only in private during Musorgsky's lifetime and remained unpublished. In 1906, following another private performance, Rimsky-Korsakov decided to revise the musical text and prepare the work for publication, with the approval of Vladimir Stasov, who owned the manuscript. The vocal score in Rimsky-Korsakov's revised version was published in 1908, after his death. He did not live to complete the orchestration, and only a fragment of the orchestral score survives.

The published vocal score provided the basis for the first public performances of *The Marriage* with piano accompaniment. Interest in the work grew with the celebrations marking the centenary of Nikolai Gogol's birth in 1909, when Musorgsky's opera in Rimsky-Korsakov's version was included in commemorative programmes. Newspaper reviews by Nikolai Kashkin, Semyon Kruglikov, Yuly Engel, Alexander Ossovsky, and other critics allow us to compare assessments of Musorgsky's innovative conception and its realization on stage.

Letters by the French music critic Michel-Dimitri Calvocoressi, located in the manuscript departments of the Russian State Library and the National Library of Russia, add an international perspective to this account of the Russian performances. They provide information about a performance of the second scene of *The Marriage* in Brussels in early February 1909, around the same time as the Russian premieres.

Keywords: Modest Musorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, *The Marriage*, Michel-Dimitri Calvocoressi

Алексеева Полина Юрьевна
аспирант, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



polina.moskvitelyova@mail.ru

Polina Yu. Alexeeva
Postgraduate Student, History of Foreign Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Насонов Роман Александрович
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



rnassonov@yandex.ru

Roman A. Nasonov
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, History of Foreign Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Архитектор оперных чудес: вклад Бернини в оперные постановки семьи Барберини

Доклад посвящен малоизученному аспекту творчества Джованни Лоренцо Бернини. Помимо скульптуры и архитектуры, Бернини активно интересовался театром — устраивал домашние постановки и выступал в качестве одного из создателей оперных спектаклей при дворе кардиналов Барберини, племянников папы Урбана VIII. Непосредственное участие он также принимал в строительстве театра Барберини: проектировал театральные пространства, изобретал сценические машины, создавал декорации, руководил постановками и даже выступал как актер. Именно этот практический опыт лег в основу его тесного сотрудничества с Джулио Роспильози, либреттистом семьи Барберини.

Художник и литератор работали над спектаклями совместно, обсуждая каждую деталь — от драматургии до сценических эффектов. Результатом их сотворчества стало обогащение любимых семьей Барберини агиографических опер комическими интермедиями и фарсовыми сценами. Вдохновленный театральным опытом Бернини, Роспильози стал включать в свои либретто персонажей комедии дель арте и бытовые сцены из повседневной жизни — для римской оперной традиции того времени это была новация.

Ключевым принципом бернииевской концепции театра стало смешение иллюзии и реальности. В контексте службы Бернини у папского семейства это касалось прежде всего сценографии и декораций. Для спектаклей Барберини было характерно богатое сценическое убранство — сложные машины и новаторские механизмы. Бернини же в своих постановках нередко прибегал к ошеломляющим зрителей эффектам: «устраивал» наводнения с выливающейся в зрительный зал водой, пожары, обрушения стен. Подобные приемы превращали зрителей из пассивных наблюдателей в соучастников происходящего, вызывая у них сначала неподдельный страх, а после — изумление и восхищение.

Свою руку Бернини приложил ко многим постановкам Барберини. Так, в 1629 году он участвовал в создании машинерии для оперы «Святой Алексий»; четыре года спустя Бернини работал над постановкой «Эрминии на Иордане» (1633), где впервые опробовал некоторые

эффекты, позже получившие развитие в его более поздних работах. Однако наиболее полно театральные принципы Бернини воплотились в интермедии «Ярмарка в Фарфе», которая была вставлена между II и III актами оперы «Эгист, или Страждущий да надеется» (1639). Бернини разработал всю сценическую механику интермедии, главной сенсацией которой стала знаменитая «солнечная машина». Изобретенное им Солнце двигалось по небосводу на протяжении всего действия, создавая полную иллюзию смены дня и ночи в течение одной сцены. Кроме того, реалистичность ярмарки создавалась благодаря использованию животных, выкрикам торговцев, игре сельских музыкантов и схватке на шпагах.

Бернини заставлял зрителей не только верить в вымысел, но и чувствовать себя соучастниками сценического действа. Для Рима первой половины XVII века такой взгляд на оперную постановку был настоящей сенсацией.

Ключевые слова: Джованни Лоренцо Бернини, музыкальный театр Барберини, римская опера XVII века, сценография, сценическая машинерия, оперные декорации, опера «Святой Алексий», опера «Эгист, или Страждущий да надеется», интермедия «Ярмарка в Фарфе»

The Architect of Operatic Wonders: Bernini's Contribution to the Barberini Family's Operatic Productions

This report explores a little-studied aspect of the work of Gian Lorenzo Bernini. In addition to sculpture and architecture, Bernini was actively interested in theatre — he staged private productions and was among the creators of operatic spectacles at the court of the Barberini cardinals, nephews of Pope Urban VIII. He also played a direct role in the construction of the Barberini Theatre: he designed theatrical spaces, invented stage machinery, created sets, directed productions, and even performed as an actor. It was this practical experience that laid the foundation for his close collaboration with Giulio Rospigliosi, the Barberini family's librettist.

Bernini and Rospigliosi worked on productions together, discussing every detail, from dramaturgy to stage effects. Their collaboration resulted in the enrichment of the Barberini family's beloved hagiographic operas with comic intermezzos and farcical scenes. Inspired by Bernini's theatrical experience, Rospigliosi began to include characters from the commedia dell'arte and scenes from everyday life in his librettos. This was an innovation for the Roman operatic tradition of that time.

The key principle of Bernini's theatrical concept was the blending of illusion and reality. In the context of his service to the papal family, this applied primarily to scenography and sets. Barberini's performances were characterized by rich stage decoration, in particular, complex machines and innovative mechanisms. Bernini, however, often resorted to stunning effects in his productions: he 'staged' floods with water pouring into the auditorium, fires, and collapsing walls. Such devices transformed the audience from pas-

sive onlookers into participants in the action, evoking first genuine fear, and then amazement and admiration.

Bernini contributed to many of the Barberini productions, particularly the hagiographic operas. In 1629, he participated in creating the stage machinery for *Il Sant'Alessio*; four years later, he worked on *Erminia sul Giordano* (1633) where he first tested certain effects that were later developed in his subsequent works. However, Bernini's theatrical principles found their fullest expression in the intermezzo *La fiera di Farfa*, which was inserted between Acts II and III of the opera *Chi soffre, speri* (1639). Bernini designed all the stage machinery for the intermedio, the main sensation of which was the famous 'sun machine'. The sun he created moved across the sky throughout the entire performance, creating the complete illusion of the change from day to night within a single scene. Moreover, the realism of the fair was enhanced by the use of live animals, the cries of vendors, the music of village musicians and a sword fight.

Bernini made his audiences not only believe in the fiction but also feel like participants in the stage action. For Rome in the first half of the 17th century, such an approach to operatic production was a real sensation.

Keywords: Gian Lorenzo Bernini, Barberini musical theatre, 17th-century Roman opera, scenography, stage machinery, operatic sets, *Il Sant'Alessio*, *Erminia sul Giordano*, *Chi soffre, speri*, *La fiera di Farfa*

Алтынпара Екатерина Витальевна
магистр,
Санкт-Петербург, Россия



Ekaterina V. Altynpara
Master's degree,
St. Petersburg, Russia

altynparae@gmail.com

Опера Виктора Ульмана «Император Атлантиды»: историческая память и трагический опыт XX века

Опера Виктора Ульмана «Император Атлантиды, или Отказ от смерти», созданная в Терезиенштадте в 1943–1944 годах, традиционно интерпретируется прежде всего как художественное свидетельство Холокоста. Обращение к биографии композитора, истории создания произведения и особенностям его музыкально-сценического языка позволяет существенно расширить это прочтение. В докладе «Император Атлантиды» рассматривается как музыкальный памятник трагическому опыту европейского XX века в целом.

Существенную роль в такой интерпретации играет исследование Герберта Гантшахера, реконструирующее биографические и исторические источники образной системы и музыкального языка оперы. Опыт Ульмана во время Первой мировой войны (фронт Изонцо, газовая атака

1917 года), служба в австро-венгерской армии, культурная жизнь межвоенного Берлина, занятия у Арнольда Шёнберга и интерес к современным театральным практикам находят отражение в персонажах, сценических деталях и интонационном строе произведения.

Непосредственный опыт Терезиенштадта оказывается включенным в более широкую систему исторической памяти. В опере соединяются несколько исторических пластов: Первая мировая война, кризис европейской культуры после 1918 года, художественные поиски межвоенного периода, распространение тоталитарных идеологий и реальность концентрационного лагеря. Холокост предстает не изолированной катастрофой, а кульминацией длительного процесса разрушения европейского гуманистического порядка.

Особое значение имеет музыкально-сценический язык произведения. Ульман соединяет элементы современной академической музыки с театральными и популярными жанрами, активно используя гротеск, сатиру и кабаретную эстетику. Военные и политические интонации взаимодействуют с образами Смерти, Арлекина и Императора, создавая универсализированную модель мира, в котором война и насилие становятся принципом существования общества.

Таким образом, «Император Атлантиды» может быть прочитан не только как памятник Холокосту, но и как музыкальная рефлексия над трагическим опытом европейского XX века. Личная судьба композитора соединяется в нем с коллективной исторической памятью, а реальность Терезиенштадта — с опытом предшествующих десятилетий.

Ключевые слова: Виктор Ульман, «Император Атлантиды», Холокост, историческая память, трагический опыт XX века, Первая мировая война, тоталитаризм, Терезиенштадт, музыкальный театр XX века, опера XX века

Viktor Ullmann's Opera *The Emperor of Atlantis*: Historical Memory and the Tragic Experience of the 20th Century

Viktor Ullmann's opera *The Emperor of Atlantis, or The Refusal of Death*, composed in Theresienstadt in 1943–1944, has traditionally been interpreted primarily as an artistic testimony to the Holocaust. A consideration of the composer's biography, the history of the opera's creation, and the distinctive features of its musical and theatrical language makes it possible to broaden this interpretation substantially. This paper examines *The Emperor of Atlantis* as a musical monument to the tragic experience of the European twentieth century as a whole.

Herbert Gantschacher's research plays a significant role in this interpretation, reconstructing the biographical and historical sources underlying the opera's imagery and musical language. Ullmann's experience of the First World War (the Isonzo Front, the gas attack of 1917), his service in the Austro-Hungarian army, the cultural life of interwar Berlin, his studies with Arnold Schoenberg, and his interest in contemporary theatrical practices are

all reflected in the characters, stage details, and intonational structure of the work.

The immediate experience of Theresienstadt is incorporated into a broader system of historical memory. The opera brings together several historical layers: the First World War, the crisis of European culture after 1918, the artistic experimentation of the interwar period, the spread of totalitarian ideologies, and the reality of the concentration camp. The Holocaust emerges not as an isolated catastrophe, but as the culmination of a prolonged process of the destruction of the European humanist order.

The work's musical and theatrical language is of particular significance. Ullmann combines elements of contemporary art music with theatrical and popular genres, making extensive use of the grotesque, satire, and cabaret aesthetics. Military and political intonations interact with the figures of Death, Harlequin, and the Emperor, creating a universalized model of a world in which war and violence become the governing principle of society.

Thus, *The Emperor of Atlantis* can be read not only as a monument to the Holocaust, but also as a musical reflection on the tragic experience of the European twentieth century. The composer's personal fate is intertwined with collective historical memory, while the reality of Theresienstadt is connected to the experience of the preceding decades.

Keywords: Viktor Ullmann, *The Emperor of Atlantis*, Holocaust, historical memory, tragic experience of the 20th century, First World War, totalitarianism, Theresienstadt, 20th-century music theatre, 20th-century opera

Аль-Рахби Нура
выпускница Университета «Султан Кабус», Маскат, Оман



Noora Al Rahbi
Alumna of Sultan Qaboos University, Muscat, Oman

в соавторстве с / in cooperation with

Аль-Харуси Ханади
выпускница Университета «Султан Кабус», Маскат, Оман



Khanadi Al Harusi
Alumna of Sultan Qaboos University, Muscat, Oman

в соавторстве с / in cooperation with

Божикова Милена,
доктор наук,
кафедра музыки и музыковедения,
Университет «Султан Кабус»,
Маскат, Оман



Milena Bozhikova
Doctor Sci. (Arts),
Music & Musicology Department,
Sultan Qaboos University,
Muscat, Oman

milenab@squ.edu.om

Опера «Синдбад: оманский моряк» Хишама Габра: мобильное культурное наследие, межкультурный диалог и локальная идентичность

В докладе рассматривается опера египетского композитора Хишама Габра *«Синдбад: Оманский мореплаватель»* как пример символического присвоения и локализации трансрегионального культурного наследия в процессе конструирования современной оманской идентичности. Опера представлена в октябре 2025 года в Королевском оперном театре в Маскате. Исследование основано на междисциплинарной методологии, объединяющей музыковедческий, культурно-исторический и этнографический подходы.

Опера Габра анализируется через три взаимосвязанных теоретических аспекта.

1. Изобретенная традиция (Э. Хобсбаум). Опера — механизм конструирования новой культурной репрезентации Синдбада, позиционирующего его как символ современной оманской идентичности в рамках западного институционального пространства Королевского оперного театра в Маскате.

2. Культурная гибридность. Опера Габра — «гибридное» пространство взаимодействия различных музыкальных и культурных традиций, демонстрируя, что идентичность формируется и развивается посредством их постоянного взаимодействия.

3. Концепция мобильного наследия (по Смиту, Тарускину и Ассманну). Синдбад рассматривается как символ культурной мобильности, способный перемещаться между историческими, географическими и культурными пространствами.

Музыкальный язык анализируется как гибридное пространство культурного взаимодействия, в котором элементы арабской музыкальной традиции сочетаются с западной оперной структурой, эстетикой и различными жанрово-стилистическими моделями XX века. Опера предстает как пространство транскультурной гибридизации, где глобальные, региональные и локальные музыкальные и культурные коды взаимодействуют. Особое внимание уделяется заявленной композитором концепции музыкальной коммуникации, основанной на взаимодействии западной композиторской стилистики с региональной и локальной оманской спецификой.

Опера предстает как перформативный акт культурной легитимации, в котором драматургические и музыкальные средства участвуют в процессе символического присвоения, локализации и переопределения трансрегионального образа Синдбада в соответствии с современными представлениями об оманской национальной идентичности. В этом смысле опера Габра является гибридным творческим результатом и общим культурным пространством Востока и Запада, в котором взаимодействуют различные исторические, географические и эстетические системы.

Ключевые слова: опера, Хишам Габр, «Синдбад: Оманский мореплаватель», трансрегиональное культурное наследие, символическое присвоение, культурная локализация, оманская идентичность, транскультурность, музыкальная гибридность, изобретенная традиция

Hisham Gabr's Opera *Sindbad: The Omani Sailor*: Mobile Cultural Heritage, Intercultural Dialogue, and Local Identity

This paper examines the opera *Sinbad: The Omani Sailor* by the Egyptian composer Hisham Gabr as an example of the symbolic appropriation and localization of transregional cultural heritage in the construction of contemporary Omani identity. The opera was presented in October 2025 at the Royal Opera House Muscat. The study is based on an interdisciplinary methodology combining musicological, cultural-historical, and ethnographic approaches.

Gabr's opera is analyzed through three interrelated theoretical perspectives.

A. Invented Tradition (E.Hobsbawm). The opera functions as a mechanism for constructing a new cultural representation of Sinbad, positioning him as a symbol of contemporary Omani identity within the Western-style institutional space of the Royal Opera House Muscat.

B. Cultural Hybridity. Gabr's opera constitutes a 'hybrid' space in which different musical and cultural traditions interact, demonstrating that identity is formed and continuously transformed through their ongoing interaction.

C. The Concept of Mobile Heritage (following Smith, Taruskin, and Assmann). Sinbad is considered a symbol of cultural mobility, capable of moving across historical, geographical, and cultural spaces.

The musical language is analyzed as a hybrid space of cultural interaction in which elements of Arab musical traditions are combined with Western operatic structures, aesthetics, and diverse twentieth-century genre-stylistic models. The opera thus emerges as a space of transcultural hybridization in which global, regional, and local musical and cultural codes interact. Attention is given to the composer's stated concept of musical communication, based on the interaction of Western compositional style with regional and local Omani specificities.

The opera emerges as a performative act of cultural legitimation in which its dramaturgical and musical means participate in the processes of symbolic appropriation, localization, and redefinition of the transregional fig-

ure of Sinbad in accordance with contemporary conceptions of Omani national identity. In this sense, Gabr's opera constitutes a hybrid creative outcome and a shared cultural space between East and West, in which different historical, geographical, and aesthetic systems interact.

Keywords: opera, Hisham Gabr, *Sinbad: The Omani Sailor*, transregional cultural heritage, symbolic appropriation, cultural localization, Omani identity, transculturality, musical hybridity, invented tradition

Аргунова Людмила Викторовна
преподаватель, Красноярский колледж искусств имени П. И. Иванова-Радкевича, аспирант, кафедра истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия



luzastep@ya.ru

Lyudmila V. Argunova
Lecturer, P. I. Ivanov-Radkevich Krasnoyarsk College of Arts; Postgraduate Student, Music History Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Гаврилова Людмила Владимировна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия



mgavrilova55@gmail.com

Lyudmila V. Gavrilova
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Music History Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

«Психея» Томаса Шедуэлла и Мэтью Локка: к вопросу об особенностях сюжетосложения на этапе становления жанра semi-opera

В докладе привлекается внимание к одному из первых образцов английской semi-оперы[1] — «Психее» Томаса Шедуэлла и Мэтью Локка, поставленной в лондонском театре Дорсет-Гарден в 1675 году. Приводятся биографические сведения о выдающемся композиторе эпохи барокко, чье творчество недостаточно изучено в отечественном музыкознании. Предпринятая попытка охарактеризовать личность Локка подчеркивает его роль в процессе формирования нового театрального жанра, который принес композитору особую известность при жизни.

В «Психее», названной исследователями предшественницей semi-оперы пёрселловского типа, рассматривается сюжетосложение, специфика которого позволяет выявить особенности жанра в период его становления. В докладе проводится анализ либретто, образной структу-

1 Написание термина semi-опера заимствуется из русскоязычного исследования А. Ткачук [1, с. 48], которая ссылается на неполную транслитерацию А. Кочнева [2, с. 104].

ры, определяются этапы развития действия и сюжетные мотивы. Разветвленная образная система с обилием главных и второстепенных персонажей, развертывание действия в трех мирах с их чередованием, осуществляемым благодаря использованию сценических машин и других технических средств, обнаруживают как соответствие моде и театральным концепциям того времени, так и неразрывную связь с английской маской.

Кроме того, автор акцентирует внимание на доминировании драматического компонента над музыкальным, сосредоточении основных этапов развития действия в разговорных диалогах, где обозначаются основные сюжетные мотивы, иллюстративной роли инструментальных и вокально-хоровых номеров, характеризующих атмосферу происходящего и воссоздающих яркие бытовые сцены. Осуществляемые вне музыкальных номеров завязка конфликта, развитие событий и развязка позволяют сделать вывод о том, что, с точки зрения этапов развития действия и событийного ряда в «Психее» ведущую роль приобретают закономерности, присущие драме. В этом видится почвенная связь ранних semi-опер с традициями английского драматического театра.

Подводя итог, автор отмечает, что последующее развитие жанра будет направлено на установление равновесия между музыкой и драмой как важной черты semi-оперы относительно других сценических форм.

Ключевые слова: английский театр барокко, semi-opera, Мэтью Локк, Томас Шедуэлл, «Психея», либретто, сюжетосложение.

Psyche by Thomas Shadwell and Matthew Locke: On the Specifics of the Plot Structure in the Stage of Forming the Semi-Opera Genre

The report draws attention to one of the earliest examples of English semi-opera, Thomas Shadwell and Matthew Locke's *Psyche*, staged at London's Dorset Garden Theatre in 1675. It provides biographical data on the outstanding Baroque composer, whose work remains insufficiently studied in domestic musicology. The attempt to characterize Matthew Locke's personality emphasizes his role in the formation of a new theatrical genre that brought the composer particular renown during his lifetime.

In *Psyche*, which researchers call the predecessor of the semiopera of the Purcell type, the plot structure is explored, the specifics of which allow us to identify the features of the semiopera during the period of the genre's formation. The report analyzes the libretto and character structure while defining the stages of dramatic development and plot motifs. The elaborate system of imagery, combined with a large cast of major and minor characters and the five-act action unfolding across three alternating worlds—made possible by stage machinery and other technical devices—reflects both the theatrical trends and concepts of the era and the work's deep connection to the English masque. Furthermore, the author focuses on the dominance of the dramatic component over the musical one, the concentration of the main stages of ac-

tion development within spoken dialogues where core plot motifs are established, and the illustrative role of instrumental, vocal, and choral numbers that characterize the atmosphere and recreate vivid everyday scenes. The exposition, conflict, rising action, and resolution, all taking place outside the musical numbers, lead to the conclusion that, in terms of plot development and event sequence, *Psyche* operates under the laws inherent to spoken drama. This reveals an inherent connection between early semi-operas and the traditions of English spoken theater.

Furthermore, the author emphasizes the dominance of the dramatic component over the musical one, noting that the main stages of plot development unfold within spoken dialogues where key narrative motifs are established. Instrumental, vocal, and choral numbers play an illustrative role, capturing the atmosphere of the events and recreating vivid scenes of everyday life. Because the inciting incident, rising action, and resolution occur outside the musical numbers, it can be concluded that, in terms of action stages and event progression, *Psyche* is primarily governed by the principles of drama. This demonstrates a deep-rooted connection between early semi-operas and the traditions of the English dramatic theater.

In conclusion, the author notes that the subsequent development of the genre would aim to establish a balance between music and drama as a key feature of semi-opera relative to other stage forms.

Keywords: English Baroque theater, semi-opera, Matthew Locke, Thomas Shadwell, Psyche, libretto, plot structure.

Источники

1. *Перевалова А. В.* Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века: на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира: дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2013.

2. Уэстреп Дж. Генри Пёрселл / пер. с англ. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980.

Артемова Евгения Георгиевна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории искусств, Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия



e_art@mail.ru

Evgeniya G. Artemova
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Department of Art Theory and History, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia

Загадка финала «Турандот» Дж. Пуччини: от композиторских редакций к режиссерским интерпретациям

Доклад посвящен проблеме интерпретации финальной сцены последней оперы Джакомо Пуччини «Турандот», которая осталась незавершенной композитором. Финал трактуется как «четвертая загадка» сочинения — не только в силу отсутствия авторского музыкального текста, но и ввиду внутренних драматургических противоречий, которые

сам Пуччини не успел разрешить. Анализируются основные редакции финала, созданные другими композиторами после смерти Пуччини в 1924 году. Версия Франко Альфано (1926) носит апофеозный характер: в ней звучит триумфальная реприза темы ‘Nessun dorma’, а героиня стремительно преображается. Однако этой редакции свойственны стилистическая разнородность и отсутствие психологической подготовки перелома в характере Турандот. В редакции Лучано Берио (2002) финал переосмыслен: отказ от хорового апофеоза, деформация пуччиниевских тем, диссонансные звучания и камерный характер оставляют ощущение смысловой двойственности. Упоминаются также новейшие редакции финала оперы Хао Вэйя (2008) и Кристофера Тина (2024), инициированные режиссерами.

В режиссерских стратегиях сценического воплощения финала «Турандот» выделены четыре основных подхода. Первый — полный отказ от финальной сцены, остановка действия на смерти Лю; этот принцип реализован в постановках К. Бьейто, Д. Бертмана и М. Панджавидзе, где акцентируются неразрешимость конфликта и трагическая судьба героини. Второй — завершение по редакции Берио с визуальным напоминанием о жертвенности Лю. Третий — введение дополнительного драматургического хода, мотивирующего превращение принцессы. Четвертый — сохранение традиционной благополучной развязки, но с переосмыслением ее идеологического или эстетического контекста.

В выводах подчеркивается, что множественность решений финала становится сущностной характеристикой «Турандот», открывающей пространство для непрерывной интерпретации. Каждая новая редакция или постановка предлагает собственный ответ на вопрос о возможности катарсиса для героини и ее трансформации. «Турандот» предстает уникальным феноменом музыкального театра, требующим от каждого поколения композиторов, режиссеров и дирижеров самостоятельного драматургического решения, а финал оперы — открытой проблемой, сохраняющей художественную актуальность.

Ключевые слова: «Турандот», опера, Пуччини, загадка, финал, редакции, композитор, интерпретации, режиссер

The Riddle of the Finale of Giacomo Puccini’s *Turandot*: From Composers’ Versions to Directors’ Interpretations

The paper examines the interpretation of the final scene of Giacomo Puccini’s final opera, *Turandot*, which remained unfinished. The finale is regarded as the ‘fourth riddle’ of the work — not only because the composer’s own musical text is missing, but also because of internal dramatic contradictions that Puccini himself was unable to resolve. The main versions of the finale completed by other composers after Puccini’s death in 1924 are analyzed. Franco Alfano’s version (1926) has the character of an apotheosis, with a triumphant reprise of the ‘Nessun dorma’ theme and a rapid transformation of the heroine. However, this version is marked by stylistic heterogeneity and a

lack of psychological preparation for the turning point in Turandot's character. Luciano Berio's version (2002) reimagines the finale: the abandonment of the choral apotheosis, the distortion of Puccini's themes, dissonant sonorities, and a chamber-like character leave a sense of semantic ambiguity. The most recent versions of the finale by Hao Weiya (2008) and Christopher Tin (2024), initiated by stage directors, are also mentioned.

Four main approaches are identified in directors' strategies for staging the finale of *Turandot*. The first is the complete abandonment of the final scene, with the action stopping at Liu's death; this principle is implemented in the productions of C. Bieito, D. Bertman, and M. Panjavidze, which emphasize the irresolvable nature of the conflict and the heroine's tragic fate. The second is ending the opera with Berio's version, accompanied by a visual reminder of Liu's sacrifice. The third is the introduction of an additional dramatic device motivating the princess's transformation. The fourth is the preservation of the traditional happy ending, but with a rethinking of its ideological and aesthetic context.

The conclusions emphasize that the multiplicity of solutions for the finale becomes an essential characteristic of *Turandot*, opening up space for continuous interpretation. Each new version or production offers its own answer to the question of the possibility of catharsis for the heroine and her transformation. *Turandot* emerges as a unique phenomenon of musical theater that demands an independent dramaturgical solution from each generation of composers, directors, and conductors, and its finale as an open problem that retains its artistic relevance.

Keywords: Turandot, opera, Puccini, mystery, ending, editions, composer, interpretations, director

Арутюнова Елена Артуровна
начальник редакционно-издательского отдела, Московский театр «Новая Опера» имени Е. В. Колобова, преподаватель Музыкального училища имени Гнесиных, Москва, Россия



r.z.w.g@bk.ru

Elena A. Arutyunova
Head of the Editorial and Publishing Department, Moscow Kolobov Novaya Opera Theatre, Lecturer, Gnesin College of Music, Moscow, Russia

«Исбе» Мондонвиля: на пути к театральному Олимпу

В 1742 году в Королевской академии музыки в Париже состоялся дебют Жан-Жозефа де Мондонвиля (1711–1772) как театрального композитора. Он представил на суд публики героическую пастораль «Исбе». Жанр этот был выбран не случайно: с конца XVII и до середины XVIII века пастораль находилась на пике популярности, совпавшим с вершиной ее эволюции — из драматической она превратилась в героическую, «повзрослевшую», углубившую содержание.

В пяти актах сочинения Мондонвиля рассказывалось о борьбе пастуха Алкидона и друида Адамаса за любовь пастушки Исбе — история, отвечающая всем канонам жанра. В предшествующем действию прологе аллегорические фигуры Сладострастие и Амур — приверженцы традиционных ценностей — вели борьбу за души смертных с ветреной нимфой Модой, но проиграли ей.

Премьера пасторали не имела большого успеха, но и не стала провалом благодаря блестящему исполнительскому составу (К. Н. Ле Мор, П. Желиот, М. Фель). Критики приняли первый театральный опыт Мондонвиля неоднозначно, охарактеризовав сочинение «полным противоречий между словами и музыкой»[1]. Вероятно, причиной тому послужило обращение к посредственному либретто. Его автор, А.-Ф. де Ла Ривьер, маркиз и бывший бригадный генерал, увлекся литературой на склоне лет. Ни до, ни после опыта «Исбе» о его деятельности на этом поприще ничего не известно.

Интересны два сохранившихся в архиве Оперы документа — своего рода открытых письма, фрагменты из которых были представлены выше. Первое, озаглавленное как «Отзыв для господина М*** о его опере “Исбе”», предположительно, принадлежало перу драматурга и либреттиста Ж.-Л. де Ла Серра. В нем автор упрекал Мондонвиля в подражании итальянцам, использовании ранее написанной сонаты в качестве увертюры, перегруженном аккомпанементе, обилии сложных инструментальных эпизодов, чрезмерном употреблении диссонансов, монотонном речитативе и многом другом. Весьма скоро появился анонимный «Ответ на отзыв господина де *** об опере “Исбе”», в котором оппонент последовательно парировал каждый пункт критики в сторону композитора.

Хотя первое театральное сочинение Мондонвиля и не стало чрезвычайно популярным, в нем уже отчетливо заметны характерные признаки его стиля: использование нового типа речитатива, изобретательное хоровое письмо, внимание к оркестровым тембрам, гармоническая изысканность. Замечания, сделанные в сторону «Исбе», были учтены Мондонвилем при создании следующей пасторали — «Титон и Аврора», — поставившей точку в грядущей «войне буффонов».

Ключевые слова: французский музыкальный театр, барочная опера, пастораль, героическая пастораль, Королевская академия музыки, Опера

Mondonville’s *Isbe:* On the Road to Theatrical Olympus

In 1742, Mondonville made his debut as a theater composer at the Royal Academy of Music. He presented the heroic pastoral *Isbé* to the public. This genre was not chosen by chance: from the end of the 17th to the middle of the 18th century, pastoral was at the peak of popularity, which coincided with the

1 Machard R. Jean-Joseph Cassanea de Mondonville. Virtuose, compositeur, chef d’orchestre. – Béziers : Centre international de documentation occitane, 1980. – 268 p. P. 63.

peak of its evolution — from dramatic it turned into heroic, “matured”, deepening its content.

In five acts, Mondonville’s work told the story of the struggle of the shepherd Alcidon and the druid Adamas for the love of the shepherdess Isbé. A story that meets all the canons of the genre. In the prologue preceding the action, the allegorical figures, Voluptuousness and Cupid adherents of traditional values fought for the souls of mortals with the flighty nymph Fashion but lost to her.

The premiere of the pastoral was not a great success, but it was not a failure either thanks to the brilliant performing cast (C. N. Lemaure, P. Jélyotte, M. Fel). Critics received Mondonville’s first theatrical experience with ambiguity, describing the work as “full of contradictions between words and music.” Probably the reason for this was the resort to a mediocre libretto. Its author is A.-F. de La Riviere, a marquis and former brigadier general, became interested in literature in his declining years. Neither before nor after the Isbé experience is anything known about his activities in this field.

Of interest are two documents preserved in the Opera archives a kind of open letters, fragments of which were presented above. The first, entitled ‘Review for Mr. M*** about his opera *Isbé*’ presumably belonged to the pen of the playwright and librettist J.-L. de La Serre. In it, the author reproached Mondonville for imitating the Italians, using a previously written sonata as an overture, overloaded accompaniment, an abundance of complex instrumental episodes, excessive use of dissonances, monotonous recitative and much more. Very soon, an anonymous ‘Response to M. de ***’s review of the opera *Isbé*’ appeared, in which the opponent consistently parried each point of criticism towards the composer.

Although Mondonville’s first theatrical work did not become extremely popular, the characteristic features of his style are already clearly visible in it: the use of a new type of recitative, inventive choral writing, attention to orchestral timbres, and harmonic sophistication. The comments made in the direction of *Isbé* were taken into account by Mondonville when creating the next pastoral *Titon and Aurora* which put an end to the coming ‘Querelle des Bouffons.’

Keywords: French musical theater, Baroque opera, pastoral, heroic pastoral, Royal Academy of Music, l’Opera

Ахреев Анатолий Владимирович
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник научного отдела, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра, Российский институт театрального искусства-ГИТИС, Москва, Россия



arto1950@yandex.ru

Anatoly V. Akhreev
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Research Department, Associate Professor in the Department of Directing and Acting for Musical Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Волков Евгений Кириллович
преподаватель факультета музыкального театра, Российский институт театрального искусства-ГИТИС, Москва, Россия



euwol@yandex.ru

Evgeny K. Volkov
Lecturer, Faculty of Musical Theater, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

Современная русская опера на учебной сцене: взгляд режиссера и дирижера (К. Волков. «Живи и помни»)

В докладе ставятся вопросы творческой реализации сценической природы современной русской оперы — в ее связи с литературной основой и особенностями музыкальной драматургии — в контексте режиссерской и музыкальной педагогики. Материалом исследования стала учебная постановка оперы К. Е. Волкова «Живи и помни» в мастерской Д. А. Бертмана (ГИТИС, 2024–2026). Авторы рассматривают проблемы практического применения метода действенного анализа в современном учебно-постановочном процессе, анализируют аспекты освоения поющими актерами музыкального языка оперы XX века, затрагивают актуальные моменты профессионального воспитания будущих режиссеров.

Современная отечественная опера — необходимый «предмет изучения» в творческих мастерских, готовящих актеров и режиссеров музыкального театра. Обязанность преподавателей — научить студентов говорить на языках актуальных композиторских техник для воплощения тем, волнующих авторов и зрителей «здесь и сейчас».

Материал, пригодный для постановки в студенческих театральных коллективах, должен быть сколь угодно бескомпромиссным по сложности музыкальной и театральной составляющих, но обязательно созданным со знанием специфики певческих голосов («преодолевать непреодолимое» студентам, находящимся в процессе постижения вокального искусства, еще рано), обладать возможностями заинтересовать молодых людей, пробудить в них собственное, не «ради педагогов», желание

высказать зрителю собственные мысли, поделиться собственными чувствами и переживаниями.

Всеми этими достоинствами опера «Живи и помни» К. Е. Волкова безусловно обладает, потому на протяжении всего времени репетиционного процесса и сценической жизни спектакля педагоги не чувствовали со стороны учащихся никакого актерского «сопротивления материалу», лишь горячее желание преодолеть трудности и дать высокое художественное качество.

Следует отметить, что ГИТИС не имеет «производственного» оперного оркестра, и композитор создал для спектакля мастерской Д. А. Бертмана новую, третью по счету, редакцию оперы «Живи и помни» с солирующим фортепиано, партию которого исполнила концертмейстер мастерской М. Д. Буянова.

Литературная основа оперы Волкова — повесть В. Г. Распутина — стала основой режиссерско-педагогического замысла. Необходимость «пропитать» актеров языком и характерами писателя, бережно сохраненными композитором и либреттистом, добавилась как педагогическая задача. Характер, язык, логика мышления, быт, семейный уклад — все это требовало присвоения и понимания актерами на конкретно-чувственной основе, взятой в том числе и из личного опыта, которым делился режиссер. Заразительность режиссерского замысла, личная причастность к характерам, знакомым с детства, определила качество репетиционного поиска, убедительность предложений, способствовала общности видений.

Постановочная работа сочетала творческий поиск с овладением техникой поющего артиста. Густая фактура распутинского быта дала возможность понять и попробовать на практике, как работает русский сценический метод, как помогают физические действия и приспособления, создающие художественно-правдивую форму актерского поведения, как помогают они сделать зримой музыкальную драматургию, способствуют действенной вокальной интонации, как образуют непрерывную линию внутренней жизни.

Многое в спектакле рождалось из самой музыкальной ткани, которая часто подсказывала формы зримого и слышимого. Важным становилось и прослеживание лейтмотивов (композитор использует лейтмотивную систему), и жанры цитируемых народных песен, и специфика вокальных партий персонажей (она у каждого своя — в широком диапазоне от распевности Настены до постоянного крикливого речитатива Нестора, то шутейно-частушечного, то злобно-лающего).

В основу мизансценирования спектакля легла идея олицетворения кошмаров Андрея. Ими стали четыре белые фигуры солдат в нательном белье. На их зримом и незримом присутствии и участии строились все главные мизансцены спектакля. Хор стал второй мизансценической доминантой, подчеркивающей линию Настены. Хор баб был не только пластическим и вокальным аккомпанементом, он был полноправным

участником сценических событий, вступал в диалог, протестовал, осуждал, оплакивал и молился.

Ключевые слова: сценическая природа оперы, актерское творчество, режиссура музыкального театра, режиссерский замысел, учебно-постановочный процесс, действенный анализ, действенная интонация, физические действия.

Modern Russian Opera on the Educational Stage: A Director's and Conductor's Perspective (K. Volkov, *Live and Remember*)

The report explores the creative realization of the theatrical nature of contemporary Russian opera, in relation to its literary foundation and the specifics of musical dramaturgy, in the context of directing and music pedagogy. The research material was a student production of K. E. Volkov's opera *Live and Remember* in D. A. Bertman's studio (GITIS, 2024–2026).The authors examine the practical application of the method of active analysis in the contemporary educational and production process, explore the ways in which singing actors master the musical language of 20th-century opera, and discuss key aspects of the professional training of future directors.

Contemporary domestic opera is an essential area of study in creative workshops training actors and directors for musical theatre. It is the responsibility of educators to teach students to speak the languages of current compositional techniques so that they can embody themes that resonate with both authors and audiences "here and now".

Material suitable for staging by student theatre groups should be uncompromisingly challenging in terms of its musical and theatrical components, but it must also be created with an understanding of the specific characteristics of singing voices. It is too early for students who are still mastering vocal art to "overcome the impossible". The material should have the power to engage young people, to awaken in them a genuine desire — not merely to please their teachers — to express their own thoughts to the audience, and to share their own feelings and experiences.

K. Volkov's opera *Live and Remember* undoubtedly possesses all these qualities. Throughout the entire rehearsal process and the stage life of the production, the teachers observed no actorly "resistance to the material" from the students; instead, there was a strong desire to overcome difficulties and achieve a high level of artistic quality.

It should be noted that GITIS does not have a dedicated opera orchestra. For the production in D. A. Bertman's workshop, the composer created a new, third version of the opera *Live and Remember*, featuring a solo piano. The piano part was performed by M. D. Buyanova, the workshop's accompanist.

The literary basis of Volkov's opera, the story by V. G. Rasputin, became the basis of the director's and pedagogical concept. An additional pedagogical task was to immerse the actors in the language and characters of Rasputin, which the composer and librettist had carefully preserved. Character, lan-

guage, logic of thought, everyday life, and family structure — all of this required the actors to appropriate and understand it on a concrete, sensory level, drawing in part from their own personal experience, which the director shared with them. The infectious nature of the director's concept and the personal connection to characters familiar from childhood determined the quality of the rehearsal work, the persuasiveness of the proposals, and fostered a shared vision among the participants.

The staging work combined creative exploration with the acquisition of the singing actor's technique. The dense texture of Rasputin's everyday world provided an opportunity to understand and put into practice how the Russian scenic method works: how physical actions and props help create an artistically truthful form of actorly behaviour; how they make the musical dramaturgy visible; how they contribute to an active vocal intonation; and how they form a continuous line of inner life.

Much in the production emerged directly from the musical fabric itself, which often suggested forms for both the visible and the audible. It became important to trace the leitmotifs (the composer employs a leitmotif system), to consider the genres of the quoted folk songs, and to examine the specific features of the characters' vocal parts (each has its own character — ranging widely from Nastena's lyrical melodiousness to Nestor's constant, strident recitative, which at times takes on a joking, dittylike quality and at others a vicious, barking tone).

The mise-en-scène of the production was built around the idea of embodying Andrei's nightmares. These were represented by four white figures of soldiers in their undergarments. All the main mise-en-scènes of the production were constructed around their visible and invisible presence and participation. The chorus served as a second mise-en-scène dominant, emphasizing Nastena's narrative line. The chorus of women was not merely a plastic and vocal accompaniment; it was a full participant in the stage events, engaging in dialogue, protesting, condemning, mourning, and praying.

Keywords: scenic nature of opera, actor's creativity, musical theatre direction, directorial concept, educational and production process, active analysis, active intonation, physical actions.

Берченко Роман Эдуардович
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Roman E. Berchenko
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Academic Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

berchenko@yandex.ru

Малоизвестный автограф Н. А. Римского-Корсакова: фрагмент оркестровки оперы М.П. Мусоргского «Женитьба». Загадки и разгадки

Среди материалов, впервые публикуемых в рамках Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского, важное место занимает автограф партитуры, содержащий фрагмент первой сцены оперы «Женитьба» в оркестровке Н. А. Римского-Корсакова. Манускрипт незнаком широкой аудитории, почти неизвестен специалистам-музыковедам и практикам музыкального театра. Между тем, он представляет не только историческую, но и научную ценность.

Наиболее важной является сфера текстологии. Автограф Римского-Корсакова таит немало загадок. Даже при беглом взгляде на него возникает множество вопросов. Вот лишь некоторые из них:

– Когда создавалась рукопись, в каком хронологическом и творческом соотношении она находится с клавиром оперы «Женитьба», опубликованном в 1908 году в редакции Римского-Корсакова?

– Почему автограф обрывается буквально на полуслове, в конце 12-й страницы?

– Как соотносятся между собой партитура и клавир-дирекцион, записанный в нижней части тех же страниц? Что создавалось раньше, что позже? Как протекал творческий процесс?

Доклад посвящен поискам ответов на эти вопросы.

Ключевые слова: М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, «Женитьба», клавир, партитура

A Little-Known Autograph Manuscript by Nikolai Rimsky-Korsakov: A Fragment of His Orchestration of Modest Musorgsky's *The Marriage*. Questions and Answers

Among the materials being published for the first time in Modest Musorgsky's Complete Works Academic Edition, an important item is Rimsky-Korsakov's autograph orchestral score of a fragment from the first scene of *The Marriage*. This manuscript is unfamiliar to a wider audience and little known even to musicologists and opera practitioners. Yet its value extends beyond its historical interest.

The manuscript is particularly important for textual scholarship. It contains many puzzles, and even a brief examination raises numerous questions. These include the following:

– When was the manuscript written, and how does it relate, in terms of chronology and the creative process, to the vocal score of *The Marriage* published in Rimsky-Korsakov's edition in 1908?

– Why does the autograph break off literally mid-word at the end of page 12?

– What is the relationship between the orchestral score and the short score written at the bottom of the same pages? Which was written first? How did the creative process unfold?

The report is devoted to finding answers to these questions.

Keywords: Modest Musorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, *The Marriage*, vocal score, full score

Бобрик Олеся Анатольевна
кандидат искусствоведения, доцент, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; старший научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания; сотрудник Архива Нотной библиотеки ГАБТ России, Москва, Россия



olesyabobrik@yandex.ru

Olesya A. Bobrik
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Senior Researcher, Music Theory Sector State Institute for Art Studies; Employee, Archive of the Bolshoi Theatre Music Library, Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Чжэн Лиша
кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра фортепиано, Консерватория при Гуандунском политехническом педагогическом университете, Гуанчжоу, Китай



Lisha Zheng
Cand. Sci. (Arts), Senior Lecturer, Piano Department, College of Music, Guangdong Polytechnic Normal University, Guangzhou, China

«Леди Макбет Мценского уезда» в Китае: попытки адаптации

«Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича была исполнена в Китае всего четыре раза: в 2006 в Пекине состоялось ее полуконцертное исполнение под управлением В. А. Гергиева, а в 2009 году она была показана трижды во время гастролей в Гонконге труппы Латвийской национальной оперы. Китайские театры ни разу не обращались к этому сочинению, являющемуся ключевым в мировом оперном репертуаре. Почему? В докладе рассматриваются история рецепции в Китае

«Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича со второй половины 1950-х до 2010-х годов, особенности восприятия сюжета и музыки этой оперы китайской аудиторией и попытки ее адаптации в контексте китайской культуры.

Ключевые слова: Д. Д. Шостакович, «Леди Макбет Мценского уезда», «Катерина Измайлова», русская опера в Китае

Lady Macbeth of Mtsensk in China: Attempts at Adaptation

Dmitri Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk* has been performed in China only four times. In 2006, Valery Gergiev conducted a semi-staged performance of the opera in Beijing. In 2009, the Latvian National Opera performed it three times during its tour in Hong Kong. Chinese opera companies, however, have never staged this work, even though it is one of the key works in the international opera repertoire. Why? This paper examines the reception of Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk* in China from the late 1950s to the 2010s. It looks at how Chinese audiences responded to the opera's plot and music, and at attempts to adapt the work to the Chinese cultural context.

Keywords: D. D. Shostakovich, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Katerina Izmailova*, Russian opera in China

Бондаренко Игорь Евгеньевич
преподаватель кафедры музыкального театра, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки; Новосибирский государственный академический театр оперы и балета, Новосибирск, Россия



Igor E. Bondarenko
Lecturer, Musical Theatre Department, Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka; Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre, Novosibirsk, Russia

shamplatro@mail.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Недоспасова Анна Павловна
кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры специального фортепиано, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия



Anna P. Nedospasova
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor, Department of Specialized Piano, Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Novosibirsk, Russia

Музыкальная репрезентация религиозного конфликта в партии Зелемины в опере Ф. Кавалли «Веремонда, амазонка из Арагона»

В докладе анализируется музыкально-драматургическая репрезентация религиозного конфликта в партии мавританской принцессы Зелемины из оперы Ф. Кавалли «Веремонда, амазонка из Арагона» (1652). На основе историко-культурного и музыкально-аналитического методов автор показывает, какими средствами Кавалли конструирует образ

«восточного Другого»: гармоническими сдвигами, необычной оркестровкой (дуэт для двух виол да гамба), редкими поэтическими формами (терцина, versi sdruccioli) и системой персонажей-посредников. В партии Зелемины Кавалли последовательно развивает особый музыкальный язык: от первых тональных «повисаний» в речитативе I акта до экзотической оркестровки дуэта «Né meste più» и арии-ламенто «Invitta Veremonda» в финале. Хроматические ходы и модальная неопределенность рисуют персонажа как «иную» по отношению к христианским героям.

В теоретическую рамку исследования включены концепция ориентализма Э. Саида и понятие «трансимперских субъектов» Э. Н. Ротман. Саид показывает, что Запад конструирует Восток как пассивный объект; Ротман, напротив, выявляет реальных посредников, пересекавших границы империй. В опере эти две концепции сосуществуют: музыкальные характеристики Зелемины представляют ее «чужой», а окружающие героиню персонажи действуют как посредники. Эти наблюдения позволяют интерпретировать Зелемину не как статичную, а как пограничную фигуру, чье обращение в христианство фиксирует момент еще не сформировавшегося ориенталистского дискурса. Привлечение критического издания партитуры (Bärenreiter, 2025) и анализа двух современных постановок (Сполето, 2015; Шветцинген, 2016) выявляют проблему сценической интерпретации «восточного» колорита оперы в современном театре.

Ключевые слова: Кавалли, венецианская опера XVII века, «Веремонда», Зелемина, ориентализм, религиозный конфликт

Musical Representation of Religious Conflict in the Role of Zelemina in Francesco Cavalli's *Veremonda, l'amazzone di Aragona*

The report analyzes the musical and dramaturgical representation of religious conflict in the role of the Moorish princess Zelemina in Francesco Cavalli's opera *Veremonda, l'amazzone di Aragona* (1652). Using historical-cultural and music-analytical methods, the author demonstrates how Cavalli constructs the image of the 'Oriental Other' through harmonic shifts, unusual orchestration (the duet for two violas da gamba), rare poetic forms (terza rima, versi sdruccioli), and a system of intermediary characters. Throughout Zelemina's part, Cavalli develops a distinctive musical language: from the first tonal 'suspensions' in the Act I recitative to the exotic orchestration of the duet 'Né meste più' and the lament aria 'Invitta Veremonda' in the finale. Chromatic progressions and modal ambiguity portray the heroine as 'other' in relation to the Christian characters.

The theoretical framework incorporates Edward Said's concept of Orientalism and E. Natalie Rothman's notion of 'transimperial subjects'. Said demonstrates how the West constructs the East as a passive object; Rothman, by contrast, reveals the real mediators who crossed imperial borders. In the

opera, these two concepts coexist: Zelemina's musical characteristics present her as 'alien', while the surrounding characters act as intermediaries. These observations allow Zelemina to be interpreted not as a static figure but as a liminal one, whose conversion to Christianity captures a moment when Orientalist discourse had not yet taken shape. The engagement with the critical edition of the score (Bärenreiter, 2025) and the analysis of two modern productions (Spoleto, 2015; Schwetzingen, 2016) reveal the challenges of staging the opera's 'Oriental' color in contemporary theater.

Keywords: Cavalli, 17th-century Venetian opera, *Veremonda*, Zelemina, Orientalism, religious conflict

Борисов Андрей Александрович
кандидат исторических наук, заведующий кафедрой продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, Российский институт театрального искусства-ГИТИС; генеральный директор, Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Москва, Россия



a.borisov@stanmus.ru

Andrey A. Borisov
Cand. Sci. (History), Head of the Department of Performing Arts Production and Management, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS); General Director, Moscow State Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre, Moscow, Russia

Кристаллизация смыслов. Оперное искусство в эпоху Постмодерна

Двадцать первый век ставит ребром вопрос о выживаемости музыкального театра в меняющемся мире. Постмодерн разрушил этическую и ценностную систему координат, поэтому задача современных музыкальных театров — привлечь внимание к этике, актуализируя ее в новых художественных формах. Это означает, что в недрах классического наследия нужно видеть повседневное, соединить Актуальность и Вечность.

Один из ключей к выживаемости музыкального театра — развитие фестивального движения, выстраивание сложной архитектуры региональных инициатив. Исторически обусловленную «вертикаль» культурной политики необходимо компенсировать горизонтальными связями (форумы, фестивали, обмен актуальным опытом, конструирование творческого диалога).

В разные годы оперные театры выбирали разные векторы культурной политики, в результате чего они становились то «бастионами элитарности» (XVII век), то очагами демократизма (эпоха Брехта). При этом общее «социальное» движение оперы можно охарактеризовать как эволюцию от «снобизма» к «демократизму». Этот эффект усиливается

родством между оперой и драмой, которые влияют друг на друга на протяжении многих столетий. Для нас важнее, что оперное искусство не архаично, а адаптируемо к новым трендам. Доказательство тому — опыт П. Селларса, К. Варликовски, Д. Чернякова, Б. Коски и других мэтров.

Сегодня, в 2026 году, закономерно говорить об огромном потенциале оперы как своеобразной «творческой лаборатории». Опера требует особой чуткости, умения находить идеальный баланс используемых инструментов. В результате шанс провала исключительно высок, зато именно в оперной режиссуре часто возникают яркие режиссерские находки, рождаются смелые эксперименты — не только на уровне эстетики, а на уровне конструирования актуальных смыслов.

Если в большинстве искусств успех сконцентрирован на фигуре Артиста, в случае с оперой мы имеем дело с многоуровневой иерархией: Композитор — Либреттист — Сценограф — Артист — Режиссер — Интендант. Фигуры режиссера и интенданта (особенно в случае с фестивалями) стоят в центре внимания, т.к. именно в опере ярко проявляется роль личности. Наступает эпоха творца, который ориентируется на смыслы, а технические новшества (включая ИИ) использует только в качестве инструмента.

Ключевые слова: опера, оперная режиссура, оперный фестиваль, интендант, музыкальный театр, творческий диалог

Crystallization of Meanings. Opera in the era of Postmodernity

The twenty-first century actualizes the issue of musical theatre's survival in a changing world. Definitely, Postmodernity has destroyed the ethical and value system, so the task of contemporary musical theatres is to draw attention to ethics, actualizing it in new artistic forms. This means embracing the everyday within the classical heritage, uniting Relevance and Eternity.

One of the instruments to save musical theatre is the development of the festival movement, building the architecture of regional cultural initiatives. Historically determined "vertical" approach to art must be offset by horizontal connections (forums, festivals, the exchange of relevant experience, and the construction of creative dialogue).

Over the years, musical theaters have chosen different vectors of cultural policy, becoming "bastions of elitism" (the 17th century) or houses of democracy (Brecht). At the same time, the overall "social" movement of opera can be characterized as an evolution from "snobbery" to "democracy." This effect is reinforced by the kinship between opera and drama, which have influenced each other for centuries. More importantly, opera is not archaic, but adaptable to new trends. This is evidenced by the experience of P. Sellars, K. Warlikowski, D. Tcherniakov, B. Kosky and other masters.

Today, in 2026, it is natural to speak of the enormous potential of opera as a kind of "creative laboratory." Opera requires special sensitivity, the ability to find the perfect balance of the tools used. As a result, the risk of failure

is extremely high, but it is opera directing that often bright directorial discoveries arise — not only at the level of aesthetics, but also at the level of constructing meanings.

While in most arts, success is concentrated on the figure of the Artist, in the case of opera we are dealing with a multi-level hierarchy: Composer — Librettist — Set Designer — Artist — Director — Intendant. The figures of the director and the intendant (especially in the case of festivals) are at the center of attention, because in opera the role of the individual is clearly evident. Our era needs creators-visioners who are focused on meanings and use technological innovations (including AI) merely as a tool.

Key words: opera, opera directing, opera festival, arts administrator, music theater, creative dialogue

Бороздинова Зоя Викторовна
кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Москва, Россия



Anatoly V. Akhreev
Cand. Sci. (Arts), Independent Researcher, Moscow, Russia

Ohmarcello1@gmail.com

«Час ноль»? Музыкальный театр в поствоенной Германии (1945—1949)

Понятие *Stunde Null* («час ноль») традиционно используется для обозначения периода после капитуляции Германии в мае 1945 года как момента радикального разрыва с нацистским прошлым и начала новой политической и культурной эпохи. После окончания войны страна оказалась в состоянии глубочайшего кризиса: была разрушена транспортная инфраструктура, школы, больницы, музеи и театры, миллионы людей столкнулись с голодом, болезнями и вынужденным переселением. Не менее тяжелым оказалось моральное состояние немецкого общества.

Применима ли концепция «часа ноль» к истории музыкального театра? Несмотря на масштаб разрушений и наличие более насущных задач, культурная жизнь начала восстанавливаться удивительно быстро: уже летом 1945 года возобновились спектакли, а в последующие несколько лет из эмиграции в Германию вернулись многие режиссеры, дирижеры, певцы, композиторы и драматурги. В репертуар снова вошли произведения Пауля Хиндемита, Арнольда Шёнберга, Курта Вайля, Эрнста Кшенека и других авторов, объявленных гитлеровским режимом «дегенеративными».

Однако все не так однозначно. Уже в первые послевоенные годы наряду с очевидным стремлением к художественному обновлению проявились устойчивые механизмы культурной преемственности. Исто-

рики и искусствоведы все чаще говорят о восстановлении культурной традиции, прерванной в 1933 году, о возвращении довоенного репертуара и постепенном возрождении художественных практик Веймарской республики.

Кроме того, значительная часть композиторов, дирижеров, режиссеров и исполнителей, работавших в годы Третьего рейха, продолжила свою профессиональную деятельность и после 1945 года. Лишь немногие из них состояли в НСДАП, поэтому процедуры денацификации затронули далеко не всех представителей музыкального театра. Не исчезли со сцены и произведения классического репертуара, хотя их художественная и идеологическая интерпретация в новых исторических условиях нередко существенно менялась.

Таким образом, развитие немецкого музыкального театра конца 1940-х годов определялось не столько противопоставлением «нового начала» и преемственности, сколько их сложным взаимодействием, обеспечившим непрерывность театрального процесса в новых исторических условиях.

Ключевые слова: час ноль, послевоенная германия, опера, музыкальный театр, денацификация, восстановление культурных институтов

Was There a “Zero Hour”? Musical Theatre in Postwar Germany (1945–1949)

The concept of *Stunde Null* (“Zero Hour”) is traditionally used to describe the period following Germany’s surrender in May 1945 as a moment of radical rupture with the Nazi past and the beginning of a new political and cultural era. At the end of the war, the country faced an unprecedented crisis: transport infrastructure, schools, hospitals, museums, and theatres had been destroyed, while millions of people suffered from hunger, disease, and forced displacement. Equally profound was the moral crisis of German society.

But to what extent is the concept of *Zero Hour* applicable to the history of musical theatre? Despite the scale of destruction and the many urgent tasks of post-war reconstruction, cultural life recovered remarkably quickly. The first theatrical performances resumed as early as the summer of 1945, and over the following years many directors, conductors, singers, composers, and playwrights returned to Germany from exile. Works by Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, Kurt Weill, Ernst Krenek, and other composers condemned by the Nazi regime as *Entartete Musik* (“degenerate music”) gradually reappeared in the repertoire.

The situation, however, was far more complex than the idea of a complete cultural break suggests. Alongside an evident aspiration for artistic renewal, the first post-war years also witnessed strong mechanisms of cultural continuity. Historians and theatre scholars increasingly argue that this period was marked not only by innovation but also by the restoration of cultural tra-

ditions interrupted in 1933, the return of pre-war repertoire, and the gradual revival of artistic practices associated with the Weimar Republic.

Moreover, many composers, conductors, directors, and performers who had remained professionally active during the Third Reich continued their careers after 1945. Only a relatively small number had been members of the Nazi Party, and denazification procedures did not lead to the exclusion of most musical theatre practitioners from professional life. Classical works also remained in the repertoire, although their artistic interpretation and ideological significance often changed considerably in the new historical context.

The paper argues that the development of German musical theatre in the late 1940s was shaped not by a simple opposition between a “new beginning” and continuity, but by their complex interaction. Rather than representing a complete break with the past, post-war musical theatre demonstrates the continuity of theatrical practice, adapted to fundamentally new political and cultural circumstances.

Keywords: Zero Hour, postwar Germany, musical theatre, opera, denazification, cultural reconstruction

Боронова Гузель Саидмуминовна
библиотекарь, информационно-библиографический отдел, Научная музыкальная библиотека имени С. И. Танеева, аспирант 2 года обучения, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



boronovaguzel@gmail.com

Guzel S. Boronova
Librarian, Information and Bibliographic Department, S. I. Taneyev Scientific Music Library; Second-year Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Hear of Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Музыка Ф. Мендельсона-Бартольди в драматическом театре

Отношения Феликса Мендельсона-Бартольди с театральной сценой едва ли можно назвать простыми. После ряда юношеских опер, написан-

ных для исполнения в семейном кругу, родители и близкие друзья-музыканты ожидали развития оперного направления в творчестве композитора. Но лишь одна опера вышла за пределы узкого круга — «Свадьба Камачо» (1825). Ее премьера состоялась в 1827 году и не имела широкого резонанса. Дальнейшие попытки композитора в этом жанре не увенчались успехом: в течение жизни ему предлагали либретто на основе самых различных источников, но практически ни одно его не устроило настолько, чтобы отложить работу над другими сочинениями в его пользу. Единственное оперное либретто, над которым Мендельсон начал полноценную работу — «Лорелея», написанное Э. Гейбелем. Из-за кончины композитора опера осталась незавершенной.

Однако на этом связи Мендельсона со сценой не ограничились: во время работы у прусского короля Фридриха Вильгельма IV композитор пишет музыку для драматических спектаклей — «Антигона» (1841), «Аталия» (1845), «Эдип» (1845), а также музыку к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1842), ставшую продолжением одноименной увертюры. Музыка к комедии представляет для нас особый интерес в контексте романтической программности. Обращаясь к своей же музыке, созданной в юношеские годы (1826), композитор развивает ее уже в большем масштабе. Тематизм увертюры теперь получает привязку к действующим лицам и драматическим ситуациям. Музыкально-тематическая драматургия в музыке к постановке выстроена аналогично увертюре, что позволяет сделать вывод о том, что изначально увертюра задумывалась как сочинение с повествовательной программностью.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, «Сон в летнюю ночь», программность, сценическая музыка, музыка к спектаклю, программная увертюра

Felix Mendelssohn-Bartholdy's Incidental Music

Felix Mendelssohn's relationship with scenic music can hardly be called simple. Following a series of youthful operas written for private family performances, the composer's parents and close musical friends expected him to further develop the operatic genre. Only one opera, *The Marriage of Camacho* (1825), expanded beyond this narrow circle. It premiered in 1827 but failed to achieve widespread success. Mendelssohn's subsequent attempts in this genre proved unsuccessful: throughout his life, he was offered librettos based on a wide variety of sources, yet almost none satisfied him enough to justify pausing work on other compositions. The only operatic libretto on which Mendelssohn began full-scale work was Lorelei, written by Emanuel Geibel. Due to the composer's untimely death, the opera remained unfinished.

However, Mendelssohn's connection to the stage was not limited to opera. While serving under the Prussian King Friedrich Wilhelm IV, the composer wrote incidental music for several dramatic plays, including *Antigone* (1841), *Athalie* (1845), and *Oedipus at Colonus* (1845), as well as his famous score for William Shakespeare's comedy *A Midsummer Night's Dream*

(1842), which served as a continuation of his earlier overture of the same name. The incidental music for this comedy is of particular interest to us in the context of romantic program music. Revisiting the music he created in his youth (1826), the composer expands it on a much larger scale. The thematic material of the overture no longer exists solely in the listener's imagination; instead, it receives a concrete interpretation tied directly to the characters. The musical and thematic dramaturgy of the incidental music is structured similarly to that of the overture, suggesting that the overture was originally conceived as a work of narrative program music.

Keywords: F. Mendelssohn, *A Midsummer Night's Dream*, program music, scenic music, incidental music, program overture

Брагинская Наталия Александровна
доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ведущий научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств; Санкт-Петербург, Россия



nb-sky@yandex.ru

Natalia A. Braginskaya
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Western Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov; Leading Researcher, Music Department Russian Institute for the History of the Arts; St. Petersburg, Russia

О ресурсах мультимедиа в оперной «колумбиане» 1920–1930-х годов

Внедрение новых медиа в музыкальный театр породило, по словам Ю. С. Векслер, «инобытие вагнеровского гезамткунстверка»[1]; лидирующее положение в обновленном синтезе искусств занимал в межвоенные десятилетия кинематограф, что, впрочем, не исключало привлечения других аудиовизуальных средств, диктовавшихся техническим прогрессом. В докладе показано, как «медиа комбинации» повлияли на целый пласт музыкальных спектаклей, интерпретировавших персональную судьбу Христофора Колумба и совершенное им глобальное историческое открытие. В 1920–1930-е годы эта тема привлекла внимание нескольких выдающихся западноевропейских мастеров, так родились опера-оратория Дариюса Мийо «Кристоф Колумб» (1928), предполагавшая демонстрацию сотен слайдов и 42-минутного кинофильма; радиоопера Вернера Эгка «Колумб: отчет и портрет» (1932) и радиоигра Артюра Онеггера «Кристоф Колумб» (1940). Но хронологически первой на новом витке музыкально-театральной «колумбианы» оказалась комическая опера берлинского вундеркинда Эрвина Дресселя «Бедный Колумб» (1927). И хотя оригинал сочинения не содержал компонентов медийной модернизации, экс-

1 *Векслер Ю. С.* Фильм в музыкальном театре. Filmmusik Альбана Берга в контексте сценических экспериментов 1920-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Т. 1 / ред.-сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 499.

периментальная постановка «Бедного Колумба» в МАЛЕГОТе в 1929-м году, фактически превратившая немецкую Zeitoper в советский агитплакат, отличалась новаторским визуальным решением: в пору, когда освоение анимационного кино в СССР только начиналось, для финала спектакля был придуман пятиминутный политический «мультипликат», клеймивший пороки США, — под музыку Дмитрия Шостаковича.

Ключевые слова: опера, медийные ресурсы, Христофор Колумб, Мийо, Эгк, Онеггер, Дрессель, Шостакович

On Multimedia Resources in the Operatic "Columbiana" of the 1920s and 1930s

The implantation of new media into musical theater gave rise to what Yulia Weksler termed 'an alternative mode of existence for the Wagnerian Gesamtkunstwerk'[1]. During the interwar decades, cinema held a leading position in the renewed synthesis of the arts, though this fact did not preclude the use of other audiovisual technologies driven by technical progress. This paper examines how "media combinations" influenced a significant body of musical works interpreting the personal destiny of Christopher Columbus and the global historical discovery he achieved. This theme attracted the attention of several prominent Western European masters in the 1920s and 1930s, resulting in works such as Darius Milhaud's opera-oratorio *Christophe Colomb* (1928), incorporated hundreds of slides and a 42-minute film; Werner Egk's radio opera *Columbus: Bericht und Bildnis* (1932), and Arthur Honegger's *jeu radiophonique Christophe Colomb* (1940). However, the first work to appear chronologically in this new wave of musical-theatrical *Columbiana* was the comic opera *Der arme Columbus* (1927) by the Berlin *Wunderkind* Erwin Dressel. Although the original work contained no elements of multimedia modernization, the experimental 1929 production of *Der arme Columbus* at the Leningrad MALEGOT — which effectively transformed the German Zeitoper into a kind of Soviet propaganda poster — featured an innovative visual approach: at a time when the animated cinema was just beginning to be explored in the USSR, the political five-minute animated film set to music by Dmitri Shostakovich was created for the finale of Dressel's opera to denounce the vices of the United States.

Keywords: opera, media resources, Christopher Columbus, Milhaud, Egk, Honegger, Dressel, Shostakovich

1 Weksler, Yulia S. (2019). Film in the Musical Theater: Filmmusik by Alban Berg in the Context of Stage Experiments in the 1920s. In *Opera in Musical Theater: History and Present Time*: Proceedings of the International Academic Conference, November 11–15, 2019, vol. 1, ed. and comp. by Irina P. Susidko. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019, p. 499.

Букина Татьяна Вадимовна
доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств; профессор кафедры музыкального искусства, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия



tbukina2002@mail.ru

Tatyana V. Bukina
Doctor Sci. (Arts), Associate Professor, Leading Researcher, Music Department, Russian Institute for the History of the Arts; Professor, Department of Musical Arts, Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russia

Музыкальный *genius loci* Петербурга по Б. В. Асафьеву: психоаналитические экскурсы в очерке о «Пиковой даме» П. И. Чайковского

В наследии Б. В. Асафьева первых послереволюционных лет одна из примечательных страниц связана с рефлексией образа Петербурга в русской музыке XIX столетия. В частности, заметное место ей принадлежит в его исследованиях творчества П. И. Чайковского: монографиях «Чайковский. Опыт характеристики» (1921), «П. И. Чайковский. Его жизнь и творчество» (1922), в одной из глав «Симфонических этюдов» (1922). В этих публикациях Асафьев уделяет значительное внимание таким аспектам, как влияние «духа» Петербурга на становление творческой личности Чайковского, а также отражение образа города в его сочинениях, более всего в опере «Пиковая дама».

В целом, облик Петербурга в рассматриваемых работах подается Асафьевым в ракурсе, близком психоанализу: в нем подчеркивается латентное для автора, преимущественно сугубо деструктивное, воздействие ландшафта и ауры города на творческое сознание. Обращаясь к случаю Чайковского, Асафьев утверждал, что в силу ряда биографических обстоятельств композитора (отрыв от семьи в детском возрасте, обучение в школе-интернате, одиночество в большом городе, смерть матери в его отсутствие) Петербург с юных лет стал для него источником трагического разлада в душе, а впоследствии образ столицы неизменно связывался в его творчестве с семантикой смерти, потустороннего мира и мрачной «гофмановской» фантастики. Наряду с анализом биографических мотивов музыковед описал интонационную сферу, которая, по его представлениям, репрезентировала образ Петербурга в сочинениях Чайковского: особый «блеклый» колорит “blanc et noir”, гармоническая диссонантность, «изломанный» мелодический рисунок с хроматическими ходами и неожиданными ритмическими акцентами.

Предложенная Асафьевым трактовка темы Петербурга в музыке во многих отношениях примечательна. В ней привлекает внимание как сама постановка проблемы — стремление за фактами усмотреть культурный феномен, своеобразный genius loci города, — так и намерение реконструировать его «саунд», преломление в музыкальном материале.

Кроме того, идея о том, что атмосфера города может так или иначе предопределить психоэмоциональный тонус произведений композитора, как и его выбор художественной тематики, была незаурядна для музыковедения времени Асафьева. В докладе поднимается вопрос об истоках этого ракурса в творчестве музыковеда; в частности, предлагается гипотеза о его возможной связи с исследованиями исторической школы И. М. Гревса, впервые последовательно обратившейся к изучению антропологии и метафизики Петербурга.

Ключевые слова: Русская опера XIX века, П. И. Чайковский, Б. В. Асафьев, Петербург в русской музыке

Musical *Genius Loci* of St. Petersburg: Boris Asafiev's Psychoanalytic Excursions in the Essay on Tchaikovsky's *The Queen of Spades*

In Boris Asafiev's heritage of the early post-revolutionary period, one of remarkable pages deals with an image of Saint Petersburg in Russian music of the XIX century. Among other points, it occupies a significant place in his studies of art phenomenon of Pyotr Ilyich Tchaikovsky — in monographs *Tchaikovsky: the Experience of Characterization* (1921), *P.I. Tchaikovsky: His Life and Works* (1922), and one of the chapters of *The Symphonic Etudes* (1922). In these publications, Asafiev pays much attention to such aspects as an influence of the 'spirit' of the city on growth of Tchaikovsky's personality throughout his youth, as well as to the embodiment of this 'spirit' in the composer's works — most of all, in his opera *The Queen of Spades*.

In these works, Asafiev generally views Petersburg from viewpoint close to psychoanalyses, emphasizing most destructive, though latent, impact of the city's landscape and aura on creative mind. Addressing Tchaikovsky's case, the scholar stated that in virtue of a number of his biographic circumstances (such as separation from family in childhood, study in boarding-school, loneliness in big city, death of his mother in his absence) Petersburg became for him a source of a tragic disorder in his soul. And that afterwards the image of the capital became inseparably linked for him with an idea of death, posthumous world, and gloomy Hoffman-like phantasmagoria. In addition to the analyses of biographic motives of Tchaikovsky, the musicologist described an intonation sphere which, in his opinion, represented the image of the city in composer's music, including a peculiar 'bleak' color 'blanc et noir', dissonances in harmony, confused broken outlines of melody with sharp chromatic passages and sudden rhythmical accents.

The theme Asafiev put forward was unusual in many respects. First, by the very posing of the question: seeking behind the number of facts a cultural phenomenon, a sort of the city's 'Genius loci'; second, by the effort to describe and explain its impact on creative mind; and third, by the intention to reconstruct its 'sound', the embodiment in musical material. The idea that the atmosphere of place may influence psycho-emotional tonus of composer's creativity and his choice of themes and images was in many respects outstanding

for musicology of his time. The paper raises a question of sources of such a theme and a viewpoint in the scholar's works. In particular, it suggests a hypothesis of its probable genesis in studies of Ivan Grevs' historical school that was the first to systematically study anthropology and metaphysics of St. Petersburg as well as its various manifestations in art works (mostly in fiction).

Keywords: Russian Opera of the XIX century, P. I. Tchaikovsky, B. Asafiev, Saint Petersburg in Russian music

Булычева Анна Валентиновна
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



alphise@yandex.ru

Anna V. Bulycheva
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, History of Foreign Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Опера А. А. Алябьева «Буря» — русская «Волшебная флейта»

Среди всех серьезных романтических опер А. А. Алябьева «Буря» сохранилась с наибольшей полнотой. Опера на сюжет пьесы Шекспира, на либретто неизвестного автора была не вполне завершена композитором (реприза увертюры записана эскизно). Финал второго действия почти полностью утрачен. Алябьев дважды обращался к этому сюжету. В 1827 году им была написана ария Просперо с хором — как вставной номер для «волшебно-романтического зрелища» А. А. Шаховского с музыкой К. А. Кавоса «Буря и кораблекрушение» (1821), в которой сюжет Шекспира трактован в жанре волшебной оперы. Шаховской мог основываться на первом переводе пьесы на французский язык, опубликованном в 1776 году. При втором обращении к «Буре» Алябьев, судя по отдельным деталям, опирался на тот же французский перевод, однако трактовал сюжет диаметрально противоположным образом — серьезно и возвышенно. Шаховской в 1838 году планировал оперную версию «Бури», переделанную «на новый русский лад» с переносом действия в Киев. Поиски Алябьева шли в ином направлении. Исключены все комические и гротескные персонажи, Ариэль назван Ариилом, хотя он по-прежнему остается духом воздуха, а не ангелом. Такая метаморфоза связана, с одной стороны, с возрастом композитора и его занятиями духовной музыкой, с другой стороны, с его обширными масонскими связями (при этом вопрос, был композитор членом какой-либо ложи, остается дискуссионным).

Как известно, Алябьев был автором балета «Волшебный барабан», возникшим как продолжение анонимного балета «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле», который, в свою очередь, появился вследствие популярности оперы Моцарта. Среди опер Алябьева влияние «Волшебной флейты» обнаруживается только в «Буре». Во-первых, цен-

тральная ария главного героя Проспера (бас) написана по образцу первой арии Зарастро, впервые напечатанной в России среди избранных номеров «Волшебной флейты» еще в 1794 году. Особенности моцартовской оркестровки переданы Алябьевым доступными в московских условиях средствами. Во-вторых, сюжеты двух опер, если проанализировать их методом Проппа, обнаруживают высокую степень сходства. Вероятно, этим обстоятельством объясняется склонность композиторов-масонов к сюжету «Бури».

Ключевые слова: Алябьев, Моцарт, «Буря», волшебная опера, масонство

The Tempest, Opera by Alexander Alyabiev as a Russian *Zauberflöte*

Among all of A. A. Alyabiev's serious romantic operas, *The Tempest* is the best survived one. The opera, based on a play by Shakespeare and a libretto by an unknown author, was not fully completed by the composer (the overture's reprise was written down as a sketch). The finale of the second act is almost completely lost. Alyabyev composed music for *The Tempest* twice. In 1827, Prospero's aria with chorus was written to add to A. A. Shakhovskoy's "magical-romantic spectacle" with C. A. Cavos's music *The Tempest and Shipwreck* (1821), which interpreted Shakespeare's plot in the genre of an opéra féerie. Shakhovskoy may have based himself on the first French translation of the play, published in 1776. In his second treatment of *The Tempest*, Alyabyev may, judging by certain details, relied on the same French translation, but interpreted the plot in an opposite way — seriously and sublimely. In 1838, Shakhovskoy planned an opera version of *The Tempest*, adapted to the 'new Russian style' and set in Kiev. Alyabyev's moved in a different direction.

As is well known, Alyabyev was the author of the ballet *The Magic Drum*, which was a sequel to the anonymous ballet *The Magic Flute, or the Unwilling Dancers*, which in turn was inspired by the popularity of Mozart's opera. Among all Alyabyev's operas, the influence of *The Magic Flute* can only be traced in *The Tempest*. Firstly, the central aria of the main character, Prosper (bass), is based on the first aria of Sarastro, which was first published in Russia among the selected numbers of *The Magic Flute* as early as in 1794. Alyabyev used the available Moscow resources to recreate Mozart's orchestration. Secondly, the plots of the both operas, when analyzed through Propp's method, reveal a high degree of similarity. This may explain the inclination of Masonic composers towards the plot of *The Tempest*.

Keywords: Alyabiev, Mozart, *The Tempest*, opéra féerie, Freemasonry

Булычева Анна Валентиновна
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



alphise@yandex.ru

Anna V. Bulycheva
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, History of Foreign Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Опера в исследованиях Светланы Анатольевны Петуховой

Среди многообразных тем, к которым Светлана Анатольевна Петухова обращалась в своих исследованиях, — балет, инструментальная музыка, история музыковедения. Опера довольно долго не входила в круг ее интересов. В 2015 году в журнале «Музыкальная академия» вышла рецензия на книгу Наталии Павловны Савкиной «“Огненный ангел” С. С. Прокофьева. К истории создания». В том же году в сборнике «Памяти Сергея Ивановича Танеева» появились сразу две статьи: «Танеев в работе над оперой “Орестея”: по архивным материалам композитора» и «Перечень и описание источников, относящихся к истории создания оперы “Орестея” и находящихся в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину». Все в том же году Светлана Анатольевна выступила на конференции Российской академии музыки им. Гнесиных «Опера в музыкальном театре: история и современность» с докладом «Извержение Везувия как сюжет: “Последний день Помпеи” — “Немая из Портичи” — “Фенелла”». Эти работы дали начало трем большим темам: оперы Прокофьева, «Орестея» Танеева, французская большая опера. Исследования в двух последних областях увенчались появлением монографий, Прокофьев стал героем серии статей. Материалы и методы исследования в каждой из областей различны.

Ключевые слова: Светлана Петухова, музыковедение, изучение музыкального театра, опера, Прокофьев, Танеев

Opera Studies by Svetlana A. Petukhova

Svetlana Anatolievna Petukhova addressed a wide range of subjects in her research: ballet, instrumental music, the history of musicology. For a long time opera remained outside the scope of her interests. In 2015 the journal *Muzykalnaya Akademiya* published her review of Natalia Pavlovna Savkina’s book *Prokofiev’s ‘The Fiery Angel’: On the History of Its Creation*. In the same year two of her articles appeared in the collection *In Memory of Sergei Ivanovich Taneyev*: ‘Taneyev at Work on the Opera *Oresteia*: Based on the Composer’s Archival Materials’ and ‘A List and Description of the Sources Relating to the History of the Creation of the Opera *Oresteia* Held in the Archive

of the Tchaikovsky State Memorial Musical Museum-Reserve in Klin'. Also in 2015 Svetlana Anatolievna spoke at the Gnesin Russian Academy of Music conference 'Opera in Musical Theater: History and Present Time' with the paper 'The Eruption of Vesuvius as a Subject: *The Last Day of Pompeii — La Muette de Portici — Fenella*'. These works gave rise to three major topics: Prokofiev's operas, Taneyev's *Oresteia*, and French grand opera. Research in the last two areas culminated in monographs, while Prokofiev became the subject of a series of articles. The materials and research methods differ in each of these areas.

Keywords: Svetlana Petukhova, musicology, musical theatre studies, opera, Prokofiev, Taneyev

Вавилина Наталья Юрьевна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



nvavilina@mail.ru

Natalia Yu. Vavilina
Cand. Sci. (Arts), Senior Research Fellow, Department of Western Classical Art, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Опера-турнир «Меркурий и Марс» 1628 года в театре Фарнезе, Парма

Опера-турнир «Меркурий и Марс» на либретто Клаудио Акиллини и музыку (к сожалению, утраченную) Клаудио Монтеверди — грандиозное театральное представление, устроенное 21 декабря 1628 года по случаю бракосочетания Маргериты Медичи и герцога Одоардо Фарнезе, а также приуроченного к этому событию торжественного открытия театра Фарнезе в Парме. Архивные документы, как уже известные исследователям, так и обнаруженные и опубликованные в недавнее время, позволяют нам с достаточной степенью точности реконструировать ход действа, в том числе впечатляющие морские сцены и «навмахию», устроенную, к немалому изумлению и смятению публики, в партере театра Фарнезе, расположенного на втором этаже Палаццо делла Пилотта. Как мы постараемся показать, сценографические и инженерные решения архитектора Франческо Гуитти не только обобщали опыт, накопленный итальянскими мастерами за предшествующие десятилетия, но воплощали идею барочного синтеза в его самом широком значении, придавая театральному «чуду» значение прямого политического и эстетического высказывания. Замечательно, что в этом, одном из первых по времени представлений в иллюзорно-герметическом пространстве сцены-коробки, постановщики самым явным и экспрессивным образом разрушают «четвертую стену»: эффект, достойный уже не только барочного, но и авангардного театра новейшего времени.

Ключевые слова: театр Фарнезе, Клаудио Монтеверди, Франческо Гуитти, Клаудио Акиллини, сценография, сценотехника

The 1628 Opera-Tournament *Mercurio e Marte* at the Teatro Farnese, Parma

The opera-tournament *Mercurio e Marte*, set to a libretto by Claudio Achillini and music (now unfortunately lost) by Claudio Monteverdi, was a monumental theatrical spectacle staged on December 21, 1628, to celebrate the wedding of Margherita de' Medici and Duke Odoardo Farnese, as well as the inauguration of the Teatro Farnese in Parma, timed to coincide with the occasion. Archival documents, both long known to scholars and recently discovered and published, allow us to reconstruct the performance with a high degree of precision, including the impressive marine scenes and a naumachia staged, to the considerable astonishment and consternation of the audience, in the parterre of the Teatro Farnese on the second floor of the Palazzo della Pilotta. As we intend to demonstrate, the scenographic and engineering solutions devised by the architect Francesco Guitti not only synthesized the experience accumulated by Italian masters over the preceding decades, but also embodied the idea of the Baroque synthesis in its broadest sense, elevating theatrical 'wonder' to the status of a direct political and aesthetic statement. Remarkably, in this performance, one of the earliest to take place within the illusory, hermetic space of the proscenium stage, the creators explicitly and expressively shattered the 'fourth wall,' achieving an effect worthy not only of Baroque theatre, but of modern avant-garde performance as well.

Keywords: Teatro Farnese, Claudio Monteverdi, Francesco Guitti, Claudio Achillini, scenography, stage technology

Васильева Александра Андреевна
студент IV курса специальности «Музыковедение», Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



valeksandra_a@mail.ru

Alexandra A. Vasilyeva
fourth-year student majoring in Musicology, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Степанова Елена Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории русской музыки, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



no_vikova@list.ru

Elena V. Stepanova,
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Russian Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

«Флибустьер» в Париже. К истории постановки оперы Ц.А. Кюи

Оперное творчество Цезаря Антоновича Кюи — малоизвестная страница истории отечественной музыки. Вместе с тем к оперному жанру композитор обращался на протяжении всего творческого пути, а его сочинения, редко звучащие сегодня, при жизни исполнялись в театрах не только России, но и Европы.

В 1894 году на сцене Opéra-Comique была поставлена опера «Флибустьер» (*Le Flibustier*), написанная специально для Парижа. Сочинение явилось значимым примером воплощения идей представителя Новой русской школы и претворения традиций европейского театрального искусства. В основу либретто был положен текст одноименной пьесы поэта-драматурга Ж. Ришпена, премьера которой состоялась в Comédie français в 1888 году. Продолжая традиции «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского, Кюи ставит задачу сохранения текста литературного первоисточника. Значительный этап работы над сочинением зафиксирован в письмах Ришпена к Кюи, хранящихся в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. Письма поэта позволяют не только восстановить многие детали процесса подготовки оперы к постановке, но и выделить важные этапы работы над либретто. Отмеченное Ришпеном деликатное отношение композитора к тексту не исключает внесенных Кюи изменений, которые касались как реплик отдельных персонажей, так и композиции в целом.

Краткая сценическая судьба оперы, выдержавшей в Париже четыре представления, зафиксирована на страницах французской и русской периодики. Несмотря на критику сочинения, многие рецензенты подчеркивали тщательную работу со словом, особое отношение композитора к передаче звучания французской речи и сохранению александрийского стиха. Русская пресса выделяла развитие отечественных и зарубежных традиций, отмечая поиски Кюи в области гармонии, мелодии и драматургии.

Не получив широкой известности ни за рубежом, ни в России (в 1908 году опера была представлена на русском языке под названием

«У моря» на сцене Московской консерватории), «Флибустьер» оставался одним из любимых опусов Ц. А. Кюи, в котором музыка придает «большую рельефность пластическим формам поэтического произведения»[1].

Ключевые слова: Ц.А. Кюи, «Флибустьер», Ж. Ришпен, либретто, Opéra-Comique

Le Flibustier in Paris. On the History of the Production of César Cui's opera

The operatic works of César Cui is a little-known chapter in the history of Russian music. At the same time, the composer turned to the opera genre throughout his creative career. His operas, rarely performed today, were performed during his lifetime in theaters not only in Russia but also in Europe.

In 1894, the opera *Le Flibustier*, written specifically for Paris, was staged at the Opéra-Comique. The work embodied the ideas of the New Russian School and the traditions of European theatrical art. The libretto was based on a play by Jean Richepin, which premiered at the Comédie-Française in 1888. Continuing the traditions of Dargomyzhsky's *The Stone Guest*, Cui set himself the task of preserving the original literary text. A significant stage of work on the composition is recorded in Richepin's letters to Cui, which are kept in the Museum of Theatre and Musical Arts (St. Petersburg). The letters contain information about the process of preparing the opera for production and the work on the libretto. The composer's delicate attitude to the text, noted by Richepin, does not exclude the changes made by Cui, which concerned both the lines of individual characters and the composition.

The brief stage history of the opera — *Le Flibustier* was performed four times in Paris — is documented in the pages of the French and Russian press. Despite critical reviews, many correspondents highlighted the meticulous work with the text, the author's special approach to conveying the sound of French speech, and the preservation of the alexandrine verse. The Russian press wrote about the development of domestic and foreign traditions, noting Cui's explorations in the realms of harmony, melody, and dramaturgy.

Although *Le Flibustier* did not achieve widespread renown either abroad or in Russia (in 1908, the opera was presented in Russian under the title *By the Sea* at the Moscow Conservatory), it remained one of César Cui's favorite works — a composition in which the music lends 'greater relief to the plastic forms of a poetic work'[2].

Keywords: *Le Flibustier*, C. Cui, J. Richepin, libretto, Opéra-Comique.

1 Кюи Ц.А. Избранные статьи. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 544.

2 Cui C. Selected articles. Leningrad: State music publishing house, 1952. P. 544.

Везирова Ада Абилевна
студент IV курса специальности «Музыковедение», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



avelvezirov@gnesin-acaddemy.ru

Ada A. Vezirova
fourth-year student majoring in Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



istogniy@mail.ru

Irina S. Stogniy
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Опера П. Хиндемита «Святая Сусанна». Особенности сюжета и его раскрытие в музыке

Опера Пауля Хиндемита «Святая Сусанна» (1921) написана на основе драмы Августа Штрамма (1912), текст которой композитор сохранил практически без изменений. Это позволяет рассматривать сочинение в контексте жанра литературной оперы (Literaturoper), в которой авторское слово не перерабатывается в традиционное либретто, а получает параллельный музыкальный текст. Тембр, фактура, мотивно-тематическая работа и формообразование становятся в нем носителями скрытых смыслов и коннотаций.

Краткий сюжет оперы строится на диалоге юной монахини Сусанны и старой Клементии. Рассказ о другой монахине Беате, заживо замурованной за чувственный порыв, пробуждает в Сусанне томление; она срывает с себя монашеские одежды и взывает к распятому Иисусу. Кульминацией становится явление паука — знака греха, после чего Сусанна требует замуровать ее, отказывается от исповеди, и финал разрешается трагическим возгласом «Сатана!». В этом сюжете сакральное и греховное не противостоят друг другу, а оказываются взаимосвязанными: святость оборачивается чувственностью, грех — жаждой искупления. Дуализм становится смысловым ядром оперы.

Хиндемит неоднократно обращался к духовной тематике («Житие Марии», балеты «Демон» и «Достославнейшее видение», поздняя опера «Гармония мира»), однако «Святая Сусанна» занимает среди этих сочинений особое место. Религиозный сюжет трактуется в ней не как утверждение веры, а как исследование ее психологических сложностей; экс-

прессионистский характер сближает оперу с театром и живописью 1910–1920-х годов. Сюжет Штрамма, в свою очередь, опирается на переплетение различных источников: средневековую легенду о монахине Беатрикс, реальную историю польской монахини Барбары Убрык, роман Д. Дидро «Монахиня», стихотворение Ф. Й. Фрайхольца «Замурованная монахиня» и новеллу И. Готхельфа «Черный паук». Имя Сусанна (др.-евр. Шошанна — «лилия») акцентирует мотив чистоты. Показательно, что в поздней опере Хиндемита «Гармония мира» имя Сусанна используется по отношению к двум персонажам: жены и дочери главного героя.

В докладе предполагается сосредоточиться на ключевых точках музыкального действия — рассказе Клементии о замурованной монахине Беате и сцене появления паука, в которых речитация перерастает в экспрессивный вокализированный жест, а партия оркестра интенсивно развивает тематический материал. Будет предложен анализ вокальных интонаций, лейттембров (кларнет-пикколо, челеста) и мотивно-тематической работы, что позволит вынести суждение об интерпретации литературного текста музыкальными средствами. Авторы приходят к выводу о том, что формообразование оперы опирается на принципы вариационности и производности: первая тема (искушения) — становится источником других (свечи и паука), благодаря чему достигается тематическое единство всего произведения.

В заключении предполагается осмыслить место «Святой Сусанны» в творческой эволюции композитора.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, «Святая Сусанна», Literaturoper, литературная опера, Август Штрамм, экспрессионизм, сакральное и греховное, музыкальная драматургия, лейттембр, мотивно-тематическая работа, принцип производности, вариационность

Paul Hindemith's Opera *Sancta Susanna:* The Specifics of the Plot and Its Realization in Music

Paul Hindemith's opera *Sancta Susanna* (1921) is based on August Stramm's drama (1912), whose text the composer preserved almost unchanged. This makes it possible to consider the work within the genre of literary opera (Literaturoper), in which the author's text is not reworked into a traditional libretto but receives a parallel musical text. Timbre, texture, motivic-thematic work, and formal organization become in it bearers of hidden meanings and connotations.

The brief plot of the opera is built on a dialogue between the young nun Susanna and the old Klementia. The story of another nun, Beata, walled up alive for a sensual impulse, awakens longing in Susanna; she tears off her monastic garments and calls to the crucified Jesus. The climax is the appearance of a spider – a sign of sin after which Susanna demands to be walled up, refuses confession, and the finale resolves with the tragic exclamation 'Satan!' In this plot, the sacred and the sinful do not stand in opposition but prove to

be interrelated: holiness turns into sensuality, sin into a thirst for redemption. Dualism becomes the semantic core of the opera.

Hindemith repeatedly turned to spiritual themes (*Das Marienleben*, ballets *Der Dämon* and *Nobilissima Visione*, the late opera *Die Harmonie der Welt*), yet Sancta Susanna occupies a special place among these works. The religious plot is treated in it not as an affirmation of faith but as an exploration of its psychological complexities; its Expressionist character brings the opera close to the theater and painting of the 1910s–1920s. Stramm's plot, in turn, relies on an interweaving of various sources: the medieval legend of the nun Beatrix, the real story of the Polish nun Barbara Ubryk, D. Diderot's novel *The Nun*, F. J. Freiholz's poem *The Walled-Up Nun*, and Gotthelf's novella *The Black Spider*. The name Susanna (Heb. Shoshanna, 'lily') emphasizes the motif of purity. It is significant that in Hindemith's later opera Die Harmonie der Welt the name Susanna is used for two characters: the wife and daughter of the protagonist.

The paper is intended to focus on key points in the musical action — Klementia's story about the walled-up nun Beata and the scene of the spider's appearance — in which recitation grows into an expressive vocalized gesture, while the orchestral part intensively develops thematic material. An analysis of vocal intonations, leit-timbres (piccolo clarinet, celesta), and motivic-thematic work will also be proposed, making it possible to form a judgment about the interpretation of the literary text by musical means. The authors come to the conclusion that the opera's formative development is based on the principles of variation and derivativeness: the first theme (the theme of temptation) becomes the source of other themes (the candle and the spider), thereby achieving thematic unity of the entire work.

In conclusion, the paper intends to reflect on the place of Sancta Susanna in the composer's evolution.

Keywords: Paul Hindemith, Sancta Susanna, Literaturoper, literary opera, August Stramm, Expressionism, sacred and profane, musical dramaturgy, leit-timbre, motivic-thematic work, derivational principle, variation technique

Векслер Юлия Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия



atonal111@yandex.ru

Yulia S. Veksler
Doctor Sci. (Arts), Professor, Music History, Department, Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia

«Пламя» Эрвина Шульхофа: музыкальная трагикомедия о Дон Жуане

Музыкальная трагикомедия «Пламя» (1927–1929) — единственное оперное сочинение чешского композитора Эрвина Шульхофа (1894–1942). Ее автор — некогда близкий дадаистам дерзкий ниспровергатель традиции, провозглашавший «революцию в музыке», блестящий джазовый пианист и импровизатор — обратился к жанру оперы в переломный момент своей композиторской карьеры, мечтая создать себе солидную репутацию в музыкальном мире. Однако его надежды не оправдались: в преддверии нацистской эпохи премьера состоялась в провинциальном театре Брно (1932), опера не закрепилась в репертуаре, издательства отвергли ее сразу после знакомства с либретто, не дожидаясь завершения музыки.

Тем не менее, «неудачное» сочинение, многократно критикуемое за «неоперность», не должно кануть в лету. В нем заслуживает внимания многое: и новая трактовка вечного сюжета о Дон Жуане, которая открывает путь к постмодернистским его интерпретациям, и (временами) прекрасная музыка, и остроумный диалог с Моцартом, и цвето-световые эксперименты в сценографии Зденека Пешанека, наконец, размышления о дальнейшей судьбе оперного жанра, которые присутствуют не только в нескольких статьях Шульхофа об опере, но и — имплицитно — в самом его сочинении, проблематичном и противоречивом.

Опера написана по драматической поэме чешского писателя Карела Йозефа Бенеша о Дон Жуане, однако соавтором либретто и его переводчиком на немецкий язык стал знаменитый писатель Макс Брод, глава чешских экспрессионистов и одна из центральных фигур в пражской художественной жизни того времени. Экспрессионистское прочтение мифа о Дон Жуане наложило отпечаток на концепцию оперы в целом. Ее герой — не «наказанный распутник», но своего рода Агасфер, не могущий разорвать проклятье и обреченный на вечное желание и вечную жизнь в этой неутолимой страсти (ее символом и выступает «пламя», не гаснущее на протяжении всей оперы). Ему противостоит женский мир, представленный бесчисленными вариациями обо-

льщающих и совращающих его femme fatale, которые множатся в трудноразличимых двойниках и фантомах, а сюжет с Командором вырождается в фарс, разыгрываемый персонажами комедии дель арте.

Композиционно-драматургическое решение также восходит к традиции экспрессионистской оперы в духе шенберговских одноактных драм «Ожидание» и «Счастливая рука», сближаясь с литературной «драмой пути». Калейдоскоп не связанных друг с другом сцен воспроизводит один и тот же сюжет: соблазнение — обладание — разочарование, а последняя сцена, возвращающаяся к первой, замыкает действие в круг.

Музыка оперы, однако, демонстрирует также иные истоки: импрессионистская красочность проявляет себя в технике звукоплоскостных полей, предвосхищая будущую сонорику, деловитость «новой вещественности» находит отражение в энергичной моторике и линеарности, а также в джазовых эпизодах (за сценой), есть и заметные аллюзии на Моцарта.

Напоминает о себе и дадаизм, который для Шульхофа в то время остался в прошлом: оперу предваряет провокационный пролог чтеца, облик Дон Жуана воскрешает внешность и поведение известных деятелей дада-движения, на сцене показана откровенно эпатажная эротика, а трагическое остраняется глумлением и иронией при помощи столкновения и наложения разностилевой музыки. Пройдет несколько десятилетий, и открытия Шульхофа будут узаконены постмодернизмом в операх Дьёрдя Лигети и Альфреда Шнитке.

Ключевые слова: Эрвин Шульхоф, опера «Пламя», миф о Дон Жуане, дадаизм, экспрессионизм, постмодернизм

Erwin Schulhoff's *Flammen*: A Musical Tragicomedy about Don Juan

The musical tragicomedy *Flammen* (1927–1929) is the only opera by Czech composer Erwin Schulhoff (1894–1942). Its author — once close to the Dadaists, a daring subverter of tradition who proclaimed a 'revolution in music', a brilliant jazz pianist and improviser — turned to opera at a turning point in his compositional career, dreaming of establishing a solid reputation in the music world. However, his hopes were dashed: on the eve of the Nazi era, the opera premiered at a provincial theater in Brno (1932). The opera failed to gain a foothold in the repertoire; publishers rejected it immediately after reading the libretto, even before the music was completed.

Nevertheless, this 'failed' work, repeatedly criticized for being 'non-operatic', should not be consigned to oblivion. Much about it deserves attention: a new take on the timeless Don Giovanni story, opening the way to postmodern interpretations; (at times) beautiful music; a witty dialogue with Mozart; Zdeněk Pešánek's experiments with color and light in the set design; and, fi-

nally, reflections on the future of the operatic genre, which are present not only in several of Schulhoff's articles on opera but also, implicitly, in his problematic and contradictory work itself.

The opera is based on the dramatic poem Don Giovanni by the Czech writer Karel Josef Beneš, but the co-author of the libretto and its translator into German was the celebrated writer Max Brod, the leader of the Czech Expressionists and a central figure in Prague's artistic life at the time. The expressionist interpretation of the Don Juan myth has left its mark on the opera's overall concept. Its hero is not a 'punished libertine' but a kind of Ahasuerus, unable to break the curse and condemned to eternal desire and eternal life in this unquenchable passion (symbolized by the 'flame' that never fades throughout the opera). He is confronted by a feminine world, represented by countless variations of femme fatales who seduce and corrupt him, multiplying in barely distinguishable doubles and phantoms, while the plot involving the Commendatore degenerates into a farce played out by characters from the commedia dell'arte.

The compositional and dramatic approach also harks back to the tradition of expressionist opera in the spirit of Schoenberg's one-act dramas *Erwartung* and *Die glückliche Hand*, drawing closer to the literary 'drama of the journey'. A kaleidoscope of unrelated scenes reproduces the same plot: seduction – possession – disappointment, and the final scene, returning to the first, brings the action full circle.

The opera's music, however, also reveals other sources: impressionistic color manifests itself in the technique of sound fields, anticipating future sonorism; the businesslike nature of the 'new objectivity' is reflected in energetic motor skills and linearity, as well as in jazz episodes (offstage); there are also noticeable allusions to Mozart.

Dadaism, which for Schulhoff at that time was a thing of the past, also evokes its presence: the opera is prefaced by a provocative prologue by a narrator; Don Juan's appearance evokes the appearance and behavior of famous figures of the Dada movement; the stage displays overtly shocking eroticism; and the tragic is defamiliarized with mockery and irony through the clash and superposition of diverse musical styles. Several decades later, Schulhoff's discoveries would be legitimized by postmodernism in the operas of György Ligeti and Alfred Schnittke.

Keywords: Erwin Schulhoff, opera *Flammen*, Don Juan myth, Dadaism, Expressionism, postmodernism

Вермайер Елена
кандидат искусствоведения,
независимый исследователь,
Германия



Elena G. Wehrmeyer
Cand. Sci (Arts),
Independent Researcher,
Germany

«Авиатор Дро» Франческо Балиллы Прателлы: футуристический курьез или упущенная возможность?

Опера «Авиатор Дро» (1912–1920) вошла в историю как «футуристический курьез», главным образом, по причине эпизодического использования в ней шумовых инструментов. Вместе с тем исследователи закономерно ставят под сомнение саму правомерность причисления «Авиатора Дро» к футуристическому канону, ссылаясь на глубокий раскол между авангардной манифестацией и традиционным музыкальным языком композитора. Между первым показом в «Красном доме» у Филиппо Томазо Маринетти и премьерой 4 сентября 1920 года в театре Россини в Луго-ди-Романья прошло более пяти лет.

Сюжет либретто, написанного самим композитором по следам локального происшествия (разорившийся провинциальный денди ушел в авиацию и погиб в полете), воспроизводит традиционные константы мелодрамы веризма — с обязательным любовным треугольником и гибелью героя в финале. Особенно резкие нарекания критиков вызвало «декадентское» влияние Габриэле Д'Аннунцио. Маринетти приложил немало усилий, чтобы опера утвердилась на сцене (в частности, пригласил на первое прослушивание Сергея Дягилева), однако во второй и последний раз «Авиатор Дро» был поставлен только в 1996 году. Возвращение этого уникального сочинения в современную концертную и театральную практику сейчас, почти через век после его создания, смогло бы кардинально изменить наши представления о потенциале и границах первой волны футуризма.

Ключевые слова: футуризм, Маринетти, Прателла, Д'Аннунцио, Руссоло, авиация, intonarumori

Francesco Balilla Pratella's *L'aviatore Dro*: A Futurist Curiosity or a Missed Opportunity?

The opera *L'aviatore Dro* (1912–1920) has gone down in history as a 'Futurist curiosity,' largely due to its sporadic use of noise instruments. At the same time, scholars rightly question the very legitimacy of including *L'aviatore Dro* in the Futurist canon, pointing to a profound schism between the avant-garde posturing and the composer's traditional musical language. More than five years elapsed between the initial presentation at Filippo Tommaso

Marinetti's 'Red House' and the official premiere on 4 September 1920 at the Teatro Rossini in Lugo di Romagna.

The libretto's plot, written by the composer himself in the wake of a local incident (a ruined provincial dandy takes up aviation and dies in flight), reproduces the stock conventions of Italian verismo melodrama — complete with an obligatory love triangle and the protagonist's death in the finale. The 'decadent' influence of Gabriele D'Annunzio drew particularly sharp criticism. Although Marinetti made considerable efforts to establish the opera on stage, *L'aviatore Dro* was staged for only the second and final time in 1996. The return of this unique work to contemporary concert and theatrical practice today, almost a century after its creation, could fundamentally transform our understanding of the potential and boundaries of the first wave of Futurism.

Keywords: Futurism, Marinetti, Pratella, D'Annunzio, Russolo, aviation, intonarumori

Виноградова Анна Сергеевна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки, Государственный Институт искусствознания, Москва, Россия



Anna S. Vinogradova
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

annavino@list.ru

Оперы и афиши (по впечатлениям юности П. И. Чайковского)

П. И. Чайковский на протяжении творческой жизни размышлял о том, как достичь признания в оперном жанре и каковы секреты успеха его предшественников. В наиболее концентрированном выражении эти мысли собраны в его музыкально-критических статьях (в жанре фельетона). Но все они были написаны в первой половине 1870-х годов, когда он еще не добился желаемых результатов в излюбленном жанре. Следовательно, для их понимания требуется более тщательный подход к предшествующему слуховому опыту композитора.

В томах, посвященных музыкально-критическому наследию Чайковского нового собрания АПСС (научный редактор А. С. Виноградова) принято определять дату первой встречи в театре композитора-критика с разбираемой в фельетоне оперой. Уже сейчас сделан вывод о том, что львиную долю репертуара московских императорских театров 1870-х Чайковский узнал в ранней юности, в Петербурге. Определить время первых посещений помогают афиши из фонда Московских императорских театров в РГАЛИ.

В докладе рассмотрены две оперы, воспоминания о знакомстве Чайковского с ними и известный к настоящему времени контекст. О первой из них у будущего композитора сразу сложилось мнение, как о ше-

девре, которому он никогда не изменял: это «Дон Жуан» Моцарта. Вторая, «Вильгельм Телль» Россини, очень интересовала ученика Училища правоведения Петра Чайковского, он посещал постановки оперы разных сезонов, один, с друзьями и родственниками. Но его анализ сочинения Россини на страницах газеты «Русские ведомости» примерно через пятнадцать лет после первого знакомства оказался суровым.

Также в докладе дана оценка рассматриваемому источнику, афишам, сделаны выводы. Собранные вместе, афиши дают историческую глубину и необходимый контекст печатным высказываниям композитора. Этот научный источник нуждается в пристальном внимании и описании. Афиши 1850-х — это ключ к музыкально-театральным впечатлениям юности не только Чайковского, но и многих других русских композиторов, например, Ц. А. Кюи (это известно) и М. П. Мусоргского (практически не изучено).

Ключевые слова: П. И. Чайковский, музыкальные фельетоны, оперные афиши, «Дон Жуан», «Вильгельм Телль»

Operas and Playbills (Based on the Impressions of P. I. Tchaikovsky's Youth)

Throughout his creative life, P. I. Tchaikovsky reflected on how to achieve recognition in the operatic genre and on the secrets behind his predecessors' success. These thoughts are most succinctly expressed in his music-critical articles (written in the 'feuilleton' style). However, they were all written in the first half of the 1870s, when he had not yet achieved the desired results in his preferred genre. Consequently, understanding them requires a more thorough examination of the composer's prior aural experience.

In the volumes of the new *Complete Collected Works* (APSS) dedicated to Tchaikovsky's music criticism (scholarly editor A. S. Vinogradova), it is standard practice to establish the date when the composer-critic first encountered — at the theater — the opera discussed in a given feuilleton. It has already been concluded that Tchaikovsky became acquainted with the lion's share of the Moscow Imperial Theaters' repertoire of the 1870s during his early youth in St. Petersburg. Playbills from the Moscow Imperial Theaters collection at RGALI help determine the timing of these initial visits.

The report examines two operas, recollections of Tchaikovsky's first encounters with them, and the context known today. Regarding the first — Mozart's *Don Giovanni* — the future composer immediately formed an opinion of it as a masterpiece, a view to which he remained steadfast. The second, Rossini's *Guillaume Tell*, held great interest for Tchaikovsky during his time as a student at the School of Jurisprudence; he attended various productions of the opera — sometimes alone, at other times with friends or relatives. Yet, when he analyzed Rossini's work in the pages of the newspaper *Russkie Vedomosti* roughly fifteen years after first encountering it, his assessment was harsh.

The report also evaluates the source material in question — the playbills — and presents conclusions. Taken together, these playbills provide historical depth and essential context for the composer's written statements. This scholarly source warrants close attention and detailed description. Playbills from the 1850s offer a key to the musical and theatrical experiences of the youth not only of Tchaikovsky but also of many other Russian composers — such as César Cui (a well-known fact) and Modest Mussorgsky (a subject that has remained virtually unstudied).

Keywords: P. I. Tchaikovsky, musical feuilletons, opera playbills, *Don Giovanni*, *Guillaume Tell*

Войткевич Светлана Геннадьевна
кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия



art-vice-rector@yandex.ru

Svetlana G. Voitkevich
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Creative Activities, Professor of the Music History Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

Интермедиальные связи оперы А. Медведева и М. Вайнберга «Идиот» в постановке Кш. Варликовского

Последние десятилетия XX — начала XXI века отмечены появлением новых методов и изысканий, возникших в поле взаимодействия и взаимовлияния различных теорий и практик. К их числу относится интермедиальность, которая помогает выявить особенности взаимодействия между различными видами искусства.

В докладе осуществляется попытка рассмотреть с позиций интермедиального анализа оперу М. Вайнберга на либретто А. Медведева «Идиот» в постановке Кш. Варликовского, представленную в 2024 году в программе зальцбургского фестиваля. Обращение к этой теме представляется логичным и обоснованным по ряду причин, среди которых назовем музыкальность прозы Достоевского, прямые цитаты и отсылки в его романах к произведениям русских и зарубежных писателей, поэтов, композиторов и художников. Немаловажно, что интермедиальность нередко рассматривается как «преемник» интертекстуальной методики, которая была разработана Ю. Кристевой на основе идей труда М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского»[1].

Следуя указаниям создателей оперы «Идиот», Варликовский использует кинематографический принцип и оформляет на сцене несколько площадок, действие на которых «происходит обособленно,

1 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., Советский писатель, 1963.

с мгновенными переходами»[1]. Прием «смены кадра», во-первых, упрощает зрительское восприятие происходящего и помогает в постижении авторского замысла, во-вторых, дает возможность «столкнуть» различные идеи, персонифицированные в персонажах, и отражает важнейшую особенность поэтики Достоевского, словно бы развертывая сложный «контрапунктический» роман в горизонталь. Кроме того, в постановке активно используется видеопроекция. С ее помощью зритель может прочитать названия картин и понять контекст происходящего, рассмотреть крупные планы исполнителей. В первой картине благодаря визуальному эффекту создается иллюзия движения поезда. Наконец, в начале оперы на экран транслируется финальная сцена, где потерявший разум Мышкин и находящийся в бреду Рогожин лежат подле мертвой Настасьи Филипповны. Тем самым предвосхищается страшная развязка и обозначается трагедийный ракурс действия.

Помимо кинематографических связей возникает отсылка к живописным полотнам Г. Гольбейна-младшего, благодаря чему появляются интермедиальные взаимодействия с живописью. Самое очевидное — включение в оформление постановки картины «Мертвый Христос в гробу», которая выступает в романе Достоевского одним из смыслообразующих центров. В начале оперы Варликовский проецирует изображение на занавес, а в 3-м действии располагает Мышкина лежащим на столе, детально копируя живописный первоисточник и визуализируя идею Достоевского о Князе-Христе, которому предстоит претерпеть тяжкие муки. Помимо этого, возникающие перед началом оперы на экране черепа и пестрое цветовое оформление локации, в которой развертывается диалог Мышкина и Рогожина, вызывают аналогии с другой не менее загадочной картиной Гольбейна-младшего «Послы». Ее символизм перекликается как с картиной «Мертвый Христос в гробу», так и с философским замыслом романа, положенным в основу оперы «Идиот».

Ключевые слова: Интермедиальность, современная опера, Ф.М. Достоевский, роман «Идиот», М. Вайнберг, А. Медведев, Кш. Варликовский, зальцбургский фестиваль

Intermedial Connections of *The Idiot*, an Opera by A. Medvedev and M. Weinberg, Directed by K. Warlikowski

The last decades of the 20th and early 21st centuries were marked by the emergence of new research methods that arose within interaction of various theories and practices influencing each other. These include intermediality, which helps to identify the features of interaction between different types of art.

The report attempts to consider *The Idiot*, the opera by M. Weinberg to the libretto by A. Medvedev, as it was staged by K. Warlikowski and included in the programme of the 2024 Salzburg Festival, from the standpoint of inter-

1 Вайнберг М.С. «Идиот». Опера в четырех действиях. Либретто А. Медеведва (по одноименному роману Ф.М. Достоевского). Клавир. М.: Композитор, 1994. С. 4.

medial analysis. Addressing this topic seems logical and justified for several reasons, among which we can name the musicality of Dostoyevsky's prose, as well as direct quotes and references to the works of Russian and foreign writers, poets, composers, and artists presented in his novels. It is important that intermediality is often considered to be a 'successor' to the intertextual method, which was developed by Yu. Kristeva on the basis of the ideas of M. M. Bakhtin's work, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*.[1]

Following the instructions of the opera creators, Warlikowski uses the cinematographic principle and designs several venues on the stage, the action on which 'takes place separately, with instantaneous transitions'.[2] Firstly, the technique of 'jump cut' simplifies the viewer's perception of what is happening and helps in comprehending the author's intention. Secondly, it makes it possible to 'collide' various ideas personified in the characters, and reflects the most important feature of Dostoyevsky's poetics, as if unfolding a complex 'contrapuntal' novel horizontally. In addition, video projection is actively used in the production. With its help, the viewer can read the titles of the paintings, understand the context of what is happening, and view close-ups of the performers. The illusion of the train movement is created in the first scene thanks to the visual effect. Lastly, at the beginning of the opera, the final scene is demonstrated on the screen, where Myshkin, who has lost his mind, and Rogozhin, who is delirious, are lying next to the dead Nastasya Filippovna. Thus, the terrible denouement is anticipated, and the tragic angle of the action is indicated.

In addition to cinematic connections, there is a reference to canvases of H. Holbein the Younger, thanks to which intermedial interactions with painting arise. The most obvious one is the painting which acts as one of the semantic centres in Dostoyevsky's novel, *Dead Christ in the Tomb*, included in the production design. At the beginning of the opera, Warlikowski projects the image on the curtain, and in Act 3 he places Myshkin lying on the table, copying in detail the pictorial source and visualizing Dostoyevsky's idea of the Prince-Christ, who will have to endure severe torments. In addition, the skulls that appear on the screen before the start of the opera, and the location in which the dialogue between Myshkin and Rogozhin unfolds, evoke analogies with another painting by Holbein the Younger, *The Ambassadors*, no less mysterious. Its symbolism echoes both the painting *Dead Christ in the Tomb* and the philosophical concept of the novel, which is the basis of the opera *The Idiot*.

Keywords: intermediality, contemporary opera, F.M. Dostoevsky, novel *The Idiot*, M. Weinberg, A. Medvedev, K. Warlikowski, Salzburg festival

1 Bakhtin M. M. Problemy` poe`tiki Dostoevskogo [Problems of Dostoyevsky's Poetic]. Moscow: Sovetskij pisatel`, 1963.

2 Vajnberg M. S. Idiot. Opera v chety`rex dejstviyax. Libretto A. Medevedva (po odnoimennomu romanu F. M. Dostoevskogo) [*The Idiot*. Opera in four acts. Libretto by A. Medvedva (based on the novel of the same name by F. M. Dostoevsky). Klavir [Piano score]. Moscow: Kompozitor, 1994. P.4.

Гаврилова Людмила Владимировна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия



Liudmila V. Gavrilova
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Music History Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

mgavrilova55@gmail.com

Красноярские премьеры опер А. В. Чайковского: «Ловелас», «Ермак», «Любить на войне»

В июне 2026 года на церемонии вручения XXXII Национальной театральной премии «Золотая маска» лауреатом в номинации «Опера» стал спектакль Красноярского театра оперы и балета имени Д. Хворостовского «Любить на войне». Помимо этого, композитору Александру Владимировичу Чайковскому, отметившему 80-летие со дня рождения, была вручена специальная премия «Маэстро». Отдавая дань юбилею и высокой оценке постановки, автор доклада уделяет внимание трем операм, премьеры которых состоялись на сценах Красноярска: «Ловелас» (2018), «Ермак» (2019) и «Любить на войне» (2025).

На первый взгляд, сочинения существенно отличаются друг от друга: камерная опера на сюжет русской классической литературы (пьеса «Ловелас» В. Семеновского по мотивам повести Ф. Достоевского «Бедные люди»); эпическая опера ораториального плана, где история создания В. Суриковым картины «Покорение Сибири Ермаком» сочетается с событиями XVI столетия; лирическая драма времен Великой Отечественной войны по произведениям В. Астафьева[1]. В то же время обнаруживаются очевидные константы в сюжетно-образных и композиционно-драматургических решениях, которые выделяются в качестве основополагающих черт музыкально-театрального мышления зрелого мастера. Среди них: композиционная многоплановость, что обусловлено монтажным типом композиции и введением обобщенно-комментирующего плана; использование приемов ретроспекции в развитии действия; наличие в образной структуре персонажей, выполняющих бифункциональную драматургическую роль: они находятся одновременно и внутри, и вне действия; идейно-смысловая многомерность, проявляющаяся благодаря наличию межтекстовых связей, аллюзий и цитат; объединение типологических признаков лирического, драматического, эпического (наличие черт ораториальности и персонифицированного комментирующего плана) и комического начал, свидетельствующее, по определению О. Комарницкой, об «утрате типологической устойчивости

1 Идея создания оперы по прозе В. Астафьева к 100-летнему юбилею выдающегося сибирского писателя родилась в диалоге Валерия Абессаловича Гергиева с красноярским губернатором Михаилом Михайловичем Котюковым.

жанра»[1]. Немаловажно и то, что выделенные особенности опер А. В. Чайковского органично встраиваются в контекст ведущих тенденций развития современного музыкального театра.

Ключевые слова: Александр Чайковский, Федор Достоевский, опера «Ловелас», Василий Суриков, картина «Покорение Сибири Ермаком», опера «Ермак», Виктор Астафьев, опера «Любить на войне»

Krasnoyarsk Premieres of Operas by Alexander Tchaikovsky: *Ladies' Man*, *Yermak* and *To Love in War*

In June 2026, at the ceremony for the 32nd National theater award, the Golden Mask, the production *To Love in Wart* by the Krasnoyarsk State opera and ballet theater named after Dmitri Hvorostovsky received the award in the Opera category. In addition, the opera's composer, Alexander Vladimirovich Tchaikovsky, received the special 'Maestro' award: this year, he celebrated his 80th birthday. In recognition of this anniversary and the production's high acclaim, this report focuses on three operas that premiered in Krasnoyarsk: *Ladies' Man* (2018), *Yermak* (2019), and *To Love in War* (2025).

At first glance, these works differ substantially from one another: a chamber opera based on Russian classical literature – the piece *Ladies' Man* by Vladimir Semenovsky, based on Fyodor Dostoevsky's novella *Poor Folk*; an epic, oratorio opera that combines the story of Vasily Surikov's creation of the painting *The Conquest of Siberia by Yermak* with events from the XVI century; and a lyrical drama set during World War II and based on works by Viktor Astafyev[2]. At the same time, these operas reveal clear constants in their plot, imagery, compositional, and dramaturgical solutions – features that may be identified as fundamental characteristics of the mature composer's approach to musical theater. These include compositional multilayeredness, resulting from a montage-based compositional method and the introduction of a generalized, commenting layer; the use of retrospective techniques in the development of the action; the presence within the characters' figurative structure of figures who perform a bifunctional dramaturgical role, existing simultaneously both within and outside the action; and ideological and semantic multidimensionality, produced through intertextual connections, allusions, and quotations. They also include the combination of the typological features of the lyrical, dramatic, epic (including oratorio-like elements and a personified commenting layer), and comic modes, testifying, according to O. Komarnitskaya, to the 'loss of typological stability of the genre'[3]. It is also important that the identified features of A. V. Tchaikovsky's operas fit organi-

1 Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. М.: ПКЦ «Альтекс», 2011. С. 17.

2 The idea of creating an opera based on Astafyev's prose to mark the 100th anniversary of the birth of the distinguished Siberian writer emerged from a dialogue between Valery Gergiev and Mikhail Kotyukov, the governor of Krasnoyarsk Krai

3 Komarnitskaia O. V. Russkaia opera vtoroi poloviny XX — nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgia, compozitsia. Analiticheskie ocherki [Ko-marnitskaya O. V. Russian opera of the 20th century second half — early 21st century: genre, dramaturgy, composition. Analytical essays]. Moskva: PKTs "Alteks", 2011. P.17.

cally into the context of the leading trends in the development of contemporary musical theater.

Keywords: Aleksandr Chaykovsky, Fyodor Dostoevsky, opera *Ladies' Man*, Vasily Surikov, painting *The Conquest of Siberia by Yermak*, opera *Yermak*, Viktor Astafyev, opera *To Love in War*

Гибадулина Марина Искандаровна
студент II курса магистратуры (музыковедение), Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Marina I. Gibadulina
second-year Master's student majoring in Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

gibadulina4435@gmail.com

в соавторстве с / in cooperation with

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Irina S. Stogniy
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

istogniy@mail.ru

Петербургский текст и его интерпретация в операх Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» и «Белые ночи»

Петербург занимает особое место в русской культуре. Он представляет собой художественный объект, обладающий некой достаточно устойчивой системой образов, представленной в литературе, живописи, музыке и других видах искусства. Он фигурирует как культурный феномен, который В. Н. Топоров называет «петербургским текстом», отмечая, что «Петербург имеет свой "язык"»[1].

В области литературы существенный вклад в формирование *петербургского текста* внесли произведения Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Именно они стали основой для двух первых опер Ю. Буцко — «Записки сумасшедшего» и «Белые ночи».

Либретто обеих опер написаны самим композитором. Это позволяет рассматривать литературный текст не только как источник сюжета, но и как равный музыке художественный объект в работе автора над произведениями. Сопоставление либретто с литературными оригиналами позволяет выявить основные принципы этой работы, определить степень

1 Топоров Н. П. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2003. С. 22.

изменения текста по сравнению с первоисточниками, а также установить связь этих модификаций с музыкальной драматургией.

Композитор использует такие приемы, как сокращение фраз, многократные повторы слов, изменение последовательности слов в предложении, замену слов. В «Записках сумасшедшего» композитор дополняет литературный первоисточник собственным текстом, расширяя возможности его интерпретации. Музыкальная интерпретация сохраняет и одновременно по-новому акцентирует смыслы, заложенные в литературных первоисточниках. В частности, музыкальные средства способствуют воплощению иронии, присутствующей в произведениях Гоголя и Достоевского.

Изменение исходного литературного источника и его последующее музыкальное воплощение обеспечивают более детализированное представление персонажей, в результате чего музыкальный текст становится более психологически насыщенным и экспрессивным, чем литературный. Усиление психологического начала с помощью применения различных приемов — это один из параметров такого феномена, как «петербургский текст».

Ключевые слова: Петербург, петербургский текст, Ю. Буцко, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, «Записки сумасшедшего», «Белые ночи», интерпретация

The Petersburg Text and its Interpretation in Yury Butsko's Operas *Notes of a Madman* and *White Nights*

St. Petersburg occupies a special place in Russian culture. It is an artistic object possessing a certain fairly stable system of images, represented in literature, painting, music, and other forms of art. It appears as a cultural phenomenon that V. N. Toporov calls the 'Petersburg text,' noting that 'St. Petersburg has its own 'language.'"[1]

In the field of literature, the works of N. V. Gogol and F. M. Dostoevsky made a significant contribution to the formation of the 'Petersburg text.' It was they who became the basis for the first two operas by Yu. Butsko — *Notes of a Madman* and *White Nights*.

The librettos of both operas were written by the composer himself. This allows us to consider the literary text not only as a source of the plot, but also as an artistic object equal to music in the composer's work on the pieces. A comparison of the libretto with the literary originals allows us to identify the main principles of this work, determine the degree of change in the text in comparison with the original sources, and also establish the connection of these modifications with musical dramaturgy.

The composer uses such techniques as shortening phrases, repeated use of words, changing the sequence of words in a sentence, and replacing words.

1 Toporov N. P. The Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2003. P. 22.

In *Notes of a Madman*, the composer supplements the literary source with his own text, expanding the possibilities for its interpretation.

The musical interpretation preserves and at the same time re-emphasizes the meanings embedded in the original literary sources. In particular, musical means contribute to the embodiment of the irony present in the works of Gogol and Dostoevsky.

The modification of the original literary source and its subsequent musical embodiment ensure a more detailed portrayal of the characters, as a result of which the musical text becomes more psychologically rich and expressive than the literary one. The enhancement of the psychological dimension through the use of various techniques is one of the parameters of the phenomenon known as the 'Petersburg text'.

Keywords: St. Petersburg, the Petersburg text, Yu. Butsko, N. Gogol, F. Dostoevsky, Notes of a Madman, White Nights, interpretation

Гливинский Валерий Викторович
доктор искусствоведения, музыковед, независимый исследователь, Нью-Йорк, США



Valery V. Glivinsky
Dr. Sci. (Arts), musicologist, independent researcher, New York, USA

val.glivinski@gmail.com

Барочный стилистический диалог в опере-оратории И. Ф. Стравинского «Царь Эдип»

Барочная стилистика — одна из четырех важнейших иностилевых сфер творчества И. Ф. Стравинского (наряду с фольклором, ренессансным каноном, серийной и серийно-ротационной техниками). Ее воздействие на музыкальный язык композитора отчетливо прослеживается в ряде произведений 1920-х — первой половины 1930-х годов, начиная с Октета для духовых инструментов. Диалог стилистики западноевропейского музыкального искусства XVII — первой половины XVIII века и стилевой системы И. Ф. Стравинского основывается на двух диалогемах. Диалогема первого вида включает семантически нейтральные «общие формы звучания» (термин Е. А. Ручьевской) барочной музыки. К ним могут быть отнесены приемы мелодического развертывания, включающие разнообразные виды фигураций с элементами скрытой полифонии, скачки на различные интервалы с последующим гаммообразным заполнением, трехзвучные фигурационные мотивы в диапазоне септимы и ноны, последовательности параллельных ломаных интервалов (часто с элементами скрытого двухголосия), разложенные трезвучия, секст- и квартсекстаккорды. Барочные общие формы звучания проникают в авторскую музыкальную ткань с целью придания ей специфического фонического колорита. Диалогему второго вида образуют

звуковые конструкции с ярко выраженным интонационным рельефом. Высокий уровень имманентной концептуальности, присущий этим конструкциям, позволяет им влиять на драматургию произведения, сопровождать процесс формования специфическими музыкально-смысловыми комментариями. Наиболее последовательно подобного рода комментирование используется в опере-оратории «Царь Эдип». В насыщении узловых моментов развертывания трагедии царя-отцеубийцы элементами диалогемы второго вида (барочными риторическими фигурами, мелодическими оборотами, воссоздающими специфические особенности произношения в ряде западноевропейских языков) проявляется особый интерес Стравинского к «геометрии трагедии, неотвратимому пересечению линий»[1].

Ключевые слова: Стравинский, опера-оратория «Царь Эдип», барочная стилистика

Baroque Stylistic Dialogue in Igor Stravinsky's Opera-Oratorio *Oedipus Rex*

Baroque stylistics constitutes one of the four most significant spheres of stylistic interaction in Igor Stravinsky's creative output, alongside folklore, the Renaissance canon, and serial and serial-rotational techniques. Its influence on the composer's musical language is clearly evident in a number of works composed between the 1920s and the first half of the 1930s, beginning with the Octet for Wind Instruments.The dialogue between the stylistic characteristics of Western European music of the seventeenth and the first half of the eighteenth centuries and Stravinsky's individual stylistic system is grounded in two types of dialogeme. The first type of dialogeme encompasses the semantically neutral 'general forms of sounding' (a term used by E. A. Ruchyevskaya) characteristic of Baroque music. These include techniques of melodic unfolding involving various types of figuration with elements of hidden polyphony; leaps of various intervals followed by stepwise scalar filling; three-note figurational motifs spanning a seventh or a ninth; sequences of parallel broken intervals (often with elements of hidden two-part writing); arpeggiated triads, sixth chords, and six-four chords. These Baroque general forms of sounding are incorporated into the composer's individual musical texture, imparting to it a distinctive sonic coloration. The second type of dialogeme comprises musical structures with a clearly defined intonational profile. The high degree of immanent conceptuality inherent in these structures enables them to influence the dramaturgy of a composition, to accompany the process of shaping with specific musical-semantic commentaries. This type of commentary is employed most consistently in the opera-oratorio *Oedipus Rex*. Stravinsky's particular interest in the 'the geometry of tragedy, the inevitable intersection of lines[2]' is reflected in his use of elements of the second type of dialogeme at pivotal moments in the unfolding tragedy of the

1

2

patricidal king. These elements include Baroque rhetorical figures and melodic figures that recreate distinctive features of pronunciation in several Western European languages.

Keywords: Stravinsky, opera-oratorio *Oedipus Rex*, Baroque style

Гордеев Пётр Николаевич
доктор исторических наук,
старший научный сотрудник,
кафедра русской истории
(XIX–XXI вв.),
Российский государственный
педагогический университет
имени А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия



petergordeev@mail.ru

Petr N. Gordeev
Dr. Sci. (History),
Senior Researcher,
Department of Russian History
(19th–21st centuries),
Herzen State Pedagogical
University of Russia,
St. Petersburg, Russia

«Артист не должен от народа бегать!»: первое выступление А. В. Луначарского перед оперными артистами Мариинского театра

В статье, написанной по материалам архивных фондов (Государственного архива Российской Федерации, рукописных отделов Российского национального музея музыки, Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства) и газет революционного времени, исследован яркий эпизод истории отечественного театра — первый визит А. В. Луначарского, назначенного после Октябрьской революции наркомом просвещения, в формально подчиненные его ведению государственные театры. Последние, как и большая часть российской интеллигенции, после захвата большевиками власти заявили о непризнании законности нового правительства. В условиях «саботажа» Луначарский на протяжении двух месяцев не решался лично являться в государственные театры, ограничиваясь обращениями к артистам в периодической печати. Однако уже во второй половине декабря 1917 г. среди солистов оперы Мариинского театра сложилась устойчивая группа, признававшая желательным «контакт» с новой властью. Эти артисты пригласили народного комиссара в театр, и он воспользовался их приглашением 3 января 1918 г.

В работе показано, какие именно артисты и режиссеры оперы выступили основными «проводниками» для Луначарского, впервые в качестве наркома переступившего порог казенного театра. Впервые приведен текст речи Луначарского к артистам, а также процитированы их вопросы к наркому. Показан исторический контекст, при учете которого становится ясным, почему именно тогда, в начале января, Луначарский решился явиться к ранее не признававшим его легитимности артистам. Исследованы мотивы как самого наркома, так и его симпатизантов в театральной среде — режиссера В. Э. Мейерхольда, дирижера Н. А. Малько, певца В. Ф. Безпалова и др. Изучено отношение к поступку

оперных артистов, пригласивших Луначарского и в итоге аплодировавших ему, со стороны их коллег по Мариинскому театру и представителей театральной общественности Петрограда.

Ключевые слова: Мариинский театр, русская опера, Октябрьская революция, А. В. Луначарский

‘An artist should not run away from the people!’: Anatoly Lunacharsky’s First Performance Before the Opera Artists of the Mariinsky Theatre

The article, based on materials from archival collections (the State Archive of the Russian Federation, the manuscript departments of the Russian National Museum of Music, the St. Petersburg State Theater Library, the St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art) and newspapers of the revolutionary period, explores a vivid episode in the history of the Russian theater – the first visit of A.V. Lunacharsky, appointed after the October Revolution People’s Commissar of Education, to the State theaters formally subordinated to his jurisdiction. The latter, like most of the Russian intelligentsia, declared non-recognition of the legitimacy of the new government after the Bolsheviks seized power. Under the conditions of ‘sabotage’ for two months, Lunacharsky did not dare to personally appear in state theaters, limiting himself to appeals to artists in the periodical press. However, already in the second half of December 1917, a stable group had formed among the soloists of the Mariinsky Opera, who recognized the desirable ‘contact’ with the new government. These artists invited the People’s Commissar to the theater, and he took advantage of their invitation on January 3, 1918.

The paper shows which artists and directors of the opera acted as the main ‘guides’ for Lunacharsky, who crossed the threshold of a state-owned theater for the first time as a People’s Commissar. For the first time, the text of Lunacharsky’s speech to the artists is given, as well as their questions to the People’s Commissar are quoted. The historical context is shown, which makes it clear why it was then, in early January, that Lunacharsky decided to appear before artists who had not previously recognized his legitimacy. The motives of both the People’s Commissar himself and his sympathizers in the theatrical environment – director V.E. Meyerhold, conductor N.A. Malko, singer V.F. Bezpalov, and others. The article examines the attitude of their colleagues at the Mariinsky Theatre and representatives of the theatrical community of Petrograd towards the act of the opera artists who invited Lunacharsky and eventually applauded him.

Keywords: Mariinsky Theatre, Russian Opera, The October Revolution, A.V. Lunacharsky

Горская Анастасия Витальевна
капельдинер,
Государственный академический Мариинский театр,
Санкт-Петербург, Россия



Anastasia V. Gorskaya
Usher,
Mariinsky Theatre,
St. Petersburg, Russia

sasssente@gmail.com

Спектакль после премьеры: опыт реконструкции репертуарной жизни опер Рихарда Вагнера в Мариинском театре последней четверти XIX — начала XX века

В докладе рассматривается методологическая проблема, значимая для истории оперного театра в целом и возникающая при обращении к материалу вагнеровского репертуара Мариинского театра последней четверти XIX — начала XX века. В большинстве исследований истории оперы исходной единицей анализа остается постановка, а центральным событием — премьера: история спектакля выстраивается по схеме «подготовка — премьера — критическая рецепция — дальнейшая судьба». Такая модель продуктивна для изучения художественного события, однако недостаточна для реконструкции репертуарного существования спектакля, который после премьеры не превращался в неизменную конструкцию, а воспроизводился в последовательности конкретных представлений — каждое со своими заменами исполнителей, техническими затруднениями, изменениями мизансцен.

В докладе предлагается ввести в исследовательское поле категорию отдельного представления как самостоятельной единицы истории постановки, позволяющей перейти от событийной хронологии премьер к изучению театра как процесса регулярного воспроизводства спектакля. Такой ракурс переносит внимание с художественной концепции постановщика на систему профессиональных действий — подготовку выходов, сценические сигналы, координацию хора, оркестра и сценических служб, — обеспечивавшую существование спектакля в репертуаре.

Материалом для разработки подхода служат оперы Вагнера, сценическое воплощение которых предъявляло особенно высокие требования к согласованию музыкальной и сценической частей и потому особенно отчетливо обнаруживает устройство театрального производства. Источниковой базой выступают дореволюционные режиссерские книги и журналы Мариинского театра, рабочие оркестровые и хоровые партии с маргиналиями, материалы Э. Ф. Направника и документы Дирекции Императорских театров; принципиальное значение имеет их межисточниковая сверка, поскольку ни один документ в отдельности не отражает всей системы производства спектакля. Особое внимание уделяется нештатным ситуациям — опозданиям, заменам исполнителей, техниче-

ским сбоям, — которые, нарушая обычный порядок, делают зримой скрытую в рутинной практике структуру распределения функций.

Предлагаемый подход не отменяет и не оспаривает уже сложившуюся историю восприятия Вагнера в России, но дополняет ее другим масштабом рассмотрения — обращением к повседневной производственной практике, обеспечивавшей регулярное сценическое бытование постановки. Доклад ставит целью очертить контуры такого исследования и обозначить его методологические перспективы для истории оперного театра как синтетического и воспроизводимого сценического феномена.

Ключевые слова: опера; оперный театр; Рихард Вагнер; Мариинский театр; репертуарная история; театральная документация; режиссерская книга; источниковедение музыкального театра

The Production after Its Premiere: Toward a Reconstruction of the Repertoire Life of Richard Wagner's Operas at the Mariinsky Theatre in the Last Quarter of the 19th and Early 20th Century

The paper addresses a methodological problem relevant to the history of opera theatre in general, arising from the material of the Wagnerian repertoire at the Mariinsky Theatre in the last quarter of the 19th and early 20th centuries. Most studies of opera history take the individual staging as their basic unit of analysis, with the premiere as the central event: the history of a production is typically built around the sequence ‘preparation — premiere — critical reception — subsequent fate.’ This model is productive for studying an artistic event, but insufficient for reconstructing the repertoire life of a production, which after its premiere did not become a fixed structure but was reproduced through a sequence of individual performances — each involving cast changes, technical difficulties, or adjustments to blocking.

The paper proposes introducing into scholarly use the category of the individual performance as an independent unit in the history of a staging, allowing a shift from the event-based chronology of premieres toward studying theatre as a process of regular reproduction of a production. This perspective moves attention away from the director’s artistic concept toward the system of professional actions — cueing entrances, stage signals, coordinating chorus, orchestra and stage services — that sustained a production’s presence in the repertoire.

The material for developing this approach is drawn from Wagner’s operas, whose staging placed particularly high demands on coordinating the musical and scenic components, thereby revealing the structure of theatrical production with particular clarity. The source base includes pre-revolutionary Mariinsky Theatre director’s books and logs, working orchestral and choral parts bearing marginalia, materials of Eduard Nápravník, and documents of the Directorate of Imperial Theatres; cross-referencing these sources is essential, since no single document reflects the entire system of a production’s operation. Particular attention is given to off-normal situations — late arrivals,

cast substitutions, technical failures — which, by disrupting the usual order, render visible the otherwise hidden structure of routine professional coordination.

The proposed approach does not revise or challenge the established history of Wagner's reception in Russia, but complements it with a different scale of inquiry — an examination of the everyday production practices that sustained a staging's regular presence on stage. The paper aims to outline the contours of such a study and to indicate its methodological prospects for the history of opera theatre as a synthetic and reproducible theatrical phenomenon.

Keywords: opera; opera theatre; Richard Wagner; Mariinsky Theatre; repertoire history; theatrical documentation; director's book; source studies of musical theatre

Горячих Владимир Владимирович
кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; старший научный сотрудник, сектор музыки, Российский институт истории искусств; старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Санкт-Петербург, Москва, Россия



goryachikh2017@yandex.ru

Vladimir V. Goryachikh
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music Theory Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov; Senior Researcher, Music Department, Russian Institute for the History of the Arts Senior Researcher, Department of Academic Music Editions, State Institute for Art Studies; St. Petersburg, Moscow, Russia

Взгляд в драматургии оперы

Взгляд как визуальный контакт, визуальная коммуникация между персонажами, не требующая обязательного вербального компонента, — постоянный (по умолчанию) элемент драматургии не только в театральном произведении, но и в литературе, кино; разнообразное воплощение получил он и в различных жанрах живописи.

В опере, как музыкально-театральном произведении, взгляд столь же необходим: он обеспечивает визуальное взаимодействие персонажей между собой и с окружающим пространством, в значительной степени организует сценическое действие. Именно «вездесущность» этого явления делает его почти «техническим», по большей части не замечаемым — не столько приемом, сколько средством. Взгляд как особый прием, значимый элемент драматургии, требует акцента, обособления, выделе-

ния из контекста. Именно такие случаи, отмеченные, в отличие от обычных, специальными ремарками, соответствующей музыкой, нередко текстом и иными средствами, позволяют оценить потенциал взгляда как особого элемента драматургии.

В докладе взгляд рассматривается в аспекте драматургии оперы — либреттной и музыкальной, в контексте внешнего и внутреннего действия, в сопряжении с категориями пространства и времени. Предпринимается попытка определения и классификации этого явления: взгляд как элемент пространственного восприятия, как «впечатление» и как «портрет», как кульминационная точка эпизода, сцены, и др. Отдельно выделен мотив «последнего взгляда».

Инструментальный генезис взгляда позволяет его использовать как авербальный элемент, потенциально родственный оркестровым лейтмотивам. В то же время соединение со словом вызывает укрупнение взгляда до эпизода музыкальной формы, повышает его роль в оперном действии.

В результате делается вывод, что взгляд занимает особое (возможно, уникальное) положение как в драматургии либретто, так и в музыкальной драматургии. Рассмотренные примеры (в операх Р. Вагнера, Н. А. Римского-Корсакова, А. Берга и других композиторов) показывают значительный потенциал взгляда как драматургической единицы, его большую смысловую емкость, возможность гибкого использования как элемента внешнего и внутреннего действия, на разных уровнях музыкальной формы.

Ключевые слова: взгляд, драматургия оперы, либретто, внутреннее и внешнее действие, пространство и время в опере, Р. Вагнер, Н. А. Римский-Корсаков, А. Берг

The Gaze in Opera Dramaturgy

As a primary form of non-verbal communication between characters, the gaze is a fundamental element of dramaturgy spanning theater, literature, and cinema, while also finding diverse expression across various genres of painting.

In opera, as a form of musical theater, the gaze remains equally essential, facilitating visual interaction among characters and their environment while structuring the stage action. Although its ubiquity often renders this phenomenon functional and visually unnoticed, the gaze can also operate as a deliberate stylistic device that requires distinct dramaturgical isolation. This potential is actualized in specific instances marked by explicit stage directions, musical cues, or textual indicators, which elevate the gaze from a routine interaction into a unique dramaturgical element.

This paper examines the gaze within the framework of operatic dramaturgy — both libretto-based and musical — analyzing its interaction with external and internal action, as well as its relationship to the categories of space and time. The study defines and classifies this phenomenon, distin-

guishing the gaze as an element of spatial perception, an ‘impression’ or ‘portrait’, and a climactic point of a scene. Special attention is dedicated to the motif of the ‘final gaze’.

The instrumental nature of the gaze allows it to function as a non-verbal element potentially akin to an orchestral leitmotif. Concurrently, its synthesis with the spoken or sung word elevates the gaze to a distinct musical-structural episode, thereby enhancing its role within the operatic action.

The study concludes that the gaze occupies a unique position within both textual (libretto) and musical dramaturgy. Selected examples from the operas of R. Wagner, N. Rimsky-Korsakov, and A. Berg demonstrate the significant potential of the gaze as a dramatic unit, highlighting its profound semantic depth and its flexible application across various levels of musical form.

Keywords: the gaze, operatic dramaturgy, libretto, internal and external action, space and time in opera, R. Wagner, N. Rimsky-Korsakov, A. Berg

Груцынова Анна Петровна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры хореографии, Российский институт театрального искусства — ГИТИС; профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



anna_gru@mail.ru

Anna P. Grutsynova
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Choreography Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS); Professor of the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Опера в немом кинематографе 1910-х годов

В начале XX века новое искусство кинематографа находилось в постоянном поиске самостоятельных приемов работы, средств выразительности, сюжетов. В первые десятилетия своего существования он искал их в других, уже сложившихся, искусствах, прежде всего, сценических. Одни приемы и методы были позаимствованы из драматического театра, другие — из балетного (так как работа в немом кино требовала особой выразительности жеста и позировки), третьи постепенно вырабатывались с практикой.

Одним из источников драматургии фильма в начале XX века стало оперное либретто. Сейчас это решение может показаться странным, но в то время его использование для выстраивания логично развивавшегося действия фильма было очень полезным. «В оперном спектакле, — писал один из киноведов, — слово, диалог не имеют такого значения, как в драматическом, и поэтому оперный либреттист стремится передать сюжет через действенные, а не словесные столкновения персонажей. Соответственно и фильмы, поставленные по оперным либретто,

полнее и последовательнее излагали сюжет <...>, чем фильмы, поставленные по театральным пьесам»[1].

В 1910-е годы к оперному либретто как к источнику сюжета обращался как отечественный, так и зарубежный кинематограф. В докладе будут рассмотрены и сопоставлены в своих решениях два примера — «Пиковая дама» (реж. П. И. Чардынин, 1910) и «Немая из Портичи» (реж. Ф. Смолли и Л. Уэбер, 1915).

«Пиковая дама» была снята Чардыниным на основе либретто оперы П. И. Чайковского. Фильм был структурно аналогичен опере: первые два эпизода фильма соответствовали первой картине оперы, последующие шесть соотносились каждый с очередной картиной. В фильме действовали те же персонажи, что и на оперной сцене (Герман, Лиза, Графиня, Томский, князь Елецкий), их взаимоотношения были аналогичны (в некоторых эпизодах даже угадывались хорошо знакомые по опере реплики, выраженные жестами), костюмы были идентичны постановке Мариинского театра 1890 года. В этом фильме были использованы также элементы танцев из пасторали «Искренность пастушки», которые в четвертом эпизоде фильма становились сценическим фоном развивавшегося действия.

В целом лишенная основного средства выразительности оперы — вокального голоса, «Пиковая дама» 1910 года представляла собой последовательный, а иногда и «дословный» перевод одного жанра в другой.

Иной подход к оперному сюжету демонстрировала американская «Немая из Портичи», в главной роли которой снималась прославленная Анна Павлова. Связь этого фильма с оперой несомненна. В. Э. Дандре даже вспоминал, что это был «случай купить великолепные декорации и костюмы бостонской “Оперы” и соединить оперу с балетом»[2]. Но если «Пиковая дама» полностью повторяла логику развития либретто оперы, то в «Немой из Портичи» опера оказалась лишь источником основной идеи, вокруг которой было фактически создано новое сочинение. В нем отчасти «раскрывались» события, о которых в опере только рассказывалось, отчасти домысливались яркие «приключенческие» элементы, некоторые события были кардинально изменены (например, был трансформирован финал). Кроме того, «Немая из Портичи» в формате кинофильма оказалась грандиозной эпопеей, полной массовых сцен, пантомимных эпизодов и, конечно же, танцев (как Фенеллы–Павловой, так и кордебалета).

Созданные с небольшой временной разницей (всего пять лет), два этих фильма продемонстрировали противоположные принципы и совершенно разные результаты взаимодействия кинематографа и оперного либретто. «Пиковая дама» (протяженностью около 15 минут) оказалась своего рода конспектом сценической постановки, «Немая из Портичи» (почти два часа экранного времени) — свободной вариацией,

1 Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. С. 142.
2 Дандре В.Э. Моя жена — Анна Павлова. М.: ООО «ТД Алгоритм», 2016. С. 215.

сохранившей с первоисточником лишь формальную связь и более всего напоминающей современные игровые фильмы.

Ключевые слова: «Пиковая дама», «Немая из Портичи», опера, либретто, драматургия, немой кинематограф

Opera in Silent Cinema of the 1910s

At the beginning of the 20th century, the newly born art of cinema was in constant search of independent working techniques, means of expression, and plots. In the first decades of its existence, cinema sought these means in other, already established arts, primarily the performing arts. Some techniques and methods were borrowed from drama theatre, others from ballet (since working in silent films required particularly expressive gestures and posing), and others were gradually developed with practice.

One of the sources of film dramaturgy at the beginning of the 20th century was the opera libretto. This may seem like a strange solution now, but at the beginning of the 20th century, its use in building a logically developing action of the film was very useful. 'In an opera performance, words and dialogue do not have the same importance as in a drama, and therefore the opera librettist strives to convey the plot through the active, rather than verbal, clashes of characters. Accordingly, films based on opera librettos presented the plot more fully and consistently <...> than films based on theatrical plays'[1].

In the 1910s, both domestic and foreign cinema turned to opera librettos as a source of plot. The report will examine and compare in its solutions two examples: *The Queen of Spades* (directed by P.I. Chardynin, 1910) and *The Mute Girl of Portici* (directed by F. Smalley and L. Weber, 1915).

The Queen of Spades was filmed by Chardynin based on the libretto of the opera by P.I. Tchaikovsky. The film was structurally similar to the opera: the first two episodes of the film corresponded to the first scene of the opera, the next six each corresponded to the next scene. The film featured the same characters as on the opera stage (Herman, Liza, Countess, Tomsky, Prince Yeletsky), their relationships were similar (in some episodes, one could even recognize familiar lines from the opera, expressed through gestures), and the costumes were identical to the 1890 Mariinsky Theatre production. This film also used elements of dances from the pastoral *The Sincerity of the Shepherdess*, which in the fourth episode of the film became the scenic background for the developing action.

In general, deprived of the opera's main means of expression – the vocal voice, The Queen of Spades of 1910 represented a consistent, and sometimes 'literal' translation of one genre into another.

A different approach to the operatic plot was demonstrated by the American *The Mute Girl of Portici*, in which the famous Anna Pavlova played the leading role. The connection between this film and the opera is undeni-

1 Ginzburg S.S. Kinematografiya dorevolyucionnoj Rossii [Cinematography of pre-revolutionary Russia]. Moscow, Agraf Publ., 2007. P. 142.

able. V.E. Dandré even recalled that it was ‘an opportunity to buy the magnificent sets and costumes of the Boston Opera and combine opera with ballet.’[1] But if The Queen of Spades completely repeated the logic of the development of the opera’s libretto, then in *The Mute of Portici* the opera turned out to be only the source of the main idea, around which a new work was actually created. It partly ‘revealed’ events that were only described in the opera, partly invented vivid ‘adventure’ elements, and some events were radically changed (for example, the finale was transformed). Moreover, *The Mute of Portici* in film format turned out to be a grand epic, full of crowd scenes, pantomime episodes and, of course, dancing (both Fenella-Pavlova and the corps de ballet).

Created within a short time difference (only five years), these two films demonstrated the opposing principles of interaction between cinema and opera libretto and the completely different results of this interaction. *The Queen of Spades* (about 15 minutes long) turned out to be a kind of summary of a stage production, *The Mute Girl of Portici* (almost two hours of screen time) - a free variation, retaining only a formal connection with the original source and most of all reminiscent of modern feature films.

Keywords: The Queen of Spades (*La muette de Portici*), *The Mute Girl of Portici*, opera, libretto, dramaturgy, silent film

Давыдов Николай Георгиевич
аспирант 1 года обучения (театрально-декорационное искусство),
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия



nikudavyd@gmail.com

Nikolay G. Davydov
First-year postgraduate student (Theatre Design),
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

1 Dandré V.E. Moya zhena — Anna Pavlova [My wife is Anna Pavlova]. Moscow, OOO ‘TD Algoritm’ Publ., 2016. P. 215.

научный руководитель / scientific supervisor

Любимов Борис Николаевич
кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории театра России, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



Boris N. Lyubimov
Cand. Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of History of Russian Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

«Мечты о Чехове»: нереализованные оперные замыслы Дмитрия Шостаковича между литературой, режиссурой и исторической травмой

Доклад посвящен нереализованным оперным замыслам Дмитрия Шостаковича, которые рассматриваются не как периферийный перечень неудач, а как единая лаборатория музыкального театра. В центре анализа — поздняя мечта об опере «Черный монах», понимаемая как итог почти полувекового диалога композитора с Чеховым. К этой линии отнесены «Тридцать три обморока», педагогический и авторский вклад в «Скрипку Ротшильда» В. Флейшмана, обработка Серенады Г. Браги и возможные чеховские отзвуки Пятнадцатой симфонии. С этой точки зрения сопоставляются «Большая молния», «Оранго», опера о народовольцах и «Игроки»; «Леди Макбет Мценского уезда» — «Катерина Измайлова» истолковывается как завершенное произведение, но одновременно как первая часть неосуществленной оперной тетралогии. Отдельный раздел посвящен Всеволоду Мейерхольду: несостоявшиеся постановки «Носа» и «Леди Макбет», проект «Гамлета» и уничтожение ГосТИМа рассматриваются как утрата потенциального соавтора и типа театральной лаборатории. Основным мемуарным источником служит книга Соломона Волкова «Свидетельство»; ее спорный текстологический статус оговаривается, а мемуарные высказывания сопоставляются с письмами, архивными атрибуциями и исследованиями. Делается вывод, что незавершенность у Шостаковича создавали три взаимосвязанных предела: институциональное насилие, несовпадение литературного и оперного времени и физическая конечность авторской жизни. Поздний «Черный монах» сводит воедино ранний трагический фарс, мейерхольдовский принцип сценического эксперимента и чеховскую этику неокончательного суждения о человеке.

Метод доклада сочетает источниковедческую критику с драматургическим анализом и реконструкцией исходных сценических задач. Различаются устный план, заказ и договор, либретто, музыкальный эскиз, развернутый фрагмент, редакция и законченное, но вытесненное из репертуара произведение. Такая типология позволяет показать, что материал «несостоявшейся» оперы может продолжать жизнь в другом сочинении или в открыто фрагментарном спектакле.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович; Антон Чехов; Всеволод Мейерхольд; опера; «Черный монах»; «Катерина Измайлова»; «Игроки»; «Оранго»; незавершенное произведение; музыкальный театр

‘Dreams of Chekhov’: Dmitri Shostakovich’s Unrealized Operatic Projects between Literature, Stage Direction, and Historical Trauma

The paper examines Dmitri Shostakovich’s unrealized operatic projects not as a peripheral catalogue of failures but as a single laboratory of music theatre. Its central case is the late projected opera *The Black Monk*, interpreted as the culmination of the composer’s nearly fifty-year dialogue with Chekhov. This Chekhovian trajectory includes Thirty-Three Swoons, Shostakovich’s pedagogical and authorial contribution to Veniamin Fleishman’s *Rothschild’s Violin*, his arrangement of Gaetano Braga’s *Serenade*, and the possible afterlife of Chekhovian imagery in the *Fifteenth Symphony*. The paper places these materials alongside *The Great Lightning*, *Orango*, the projected opera about the Narodnik revolutionaries, and *The Gamblers*. *Lady Macbeth of Mtsensk — Katerina Ismailova* is treated as both a completed masterpiece and the first part of an unrealized operatic tetralogy. A separate section focuses on Vsevolod Meyerhold: his aborted plans to stage *The Nose* and *Lady Macbeth*, the projected Hamlet collaboration, and the destruction of the Meyerhold Theatre are understood as the loss of both a potential co-author and a specific type of theatrical laboratory. The principal memoir source is Solomon Volkov’s *Testimony*. Because the textual and evidentiary status of this book remains disputed, its statements are not treated as a transparent transcript of Shostakovich’s speech: they are compared with letters, archival attributions, and scholarship. The analysis combines source criticism with a dramaturgical reading of unfinished works and with a reconstruction of the initial stage problems. It distinguishes oral plans, commissions and contracts, librettos, musical sketches, extended fragments, editorial revisions, and completed works that were prevented from entering the repertory. This distinction makes it possible to identify not a single reason for failure but three interrelated forms of finitude. The first is institutional violence: cancellation, prohibition, censorship, and the physical destruction of collaborators. The second is the incompatibility of literary and operatic time. In *The Gamblers* an intention to set Gogol word for word expands a short dramatic text into an unmanageable score; in *The Black Monk* the opposite problem arises, as the scarcity of external action has to become internally dynamic musical form. The third is the physical finitude of the author’s life. These limits do more than terminate projects: they generate artistic solutions, such as the migration of music from one project to another, the delegation of a Chekhov subject to a student, or the modern staging of an acknowledged fragment. The paper concludes that Shostakovich’s late dream of Chekhov brings together the tragic-farcical language of his early theatre, Meyerhold’s demand for a new stage experiment, and a Chekhovian ethics that suspends final judgement on

the human being. Unfinishedness thus becomes part of the meaning of Shostakovich's music theatre rather than a merely biographical deficit.

Keywords: Dmitri Shostakovich; Anton Chekhov; Vsevolod Meyerhold; opera; *The Black Monk*; *Katerina Ismailova*; *The Gamblers*; *Orango*; unfinished work; music theatre

Денисов Андрей Владимирович
доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия



denisow_andrei@mail.ru

Andrey V. Denisov
Dr. Sci. (Arts), Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; Leading Researcher, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia

«Как важно быть серьезным» М. Кастельнуово-Тедеско: маскарад перевернутых смыслов

Опера «Как важно быть серьезным» была создана М. Кастельнуово-Тедеско в 1961–1962 гг. на основе одноименной пьесы О. Уайльда. Отличительная особенность ее музыкального воплощения — большое количество музыкальных цитат (около 40!), причем самого разнородного происхождения — от хоральной прелюдии И. С. Баха до «Марсельезы». В причудливом коллаже сочинения (см. [1, 65]) сталкиваются нарочито фальшивое звучание Ноктюрна H-dur Ф. Шопена, мотивы опер Р. Вагнера и Дж. Верди, Ш. Гуно и Ж. Массне, а также многих других известных произведений.

Подобная избыточность и пестрота уже сами по себе рождают гротескный эффект. Аналогично тому, как главные герои пьесы скрывают свои авантюры за счет выдуманных ими обстоятельств, многочисленные цитаты образуют внешний план музыкального действия, обретающий характер стилевой игры. Они мелькают подобно маскам на карнавале, при этом их новые значения формируются в сниженном контексте, и/или оказываются связанными со значением первоисточников косвенно; в обоих случаях возникает пародия.

Так, в девятой сцене первого акта «Dies Irae» звучит в партии лакея Лэйна, пессимистично отвечающего Алджернону (надеющемуся, что «завтра будет прекрасный день»): так никогда не бывает. В пятой сцене второго акта цитата «Арабески» Р. Шумана служит комментарием к упоминанию мисс Призм о том, что «молодые женщины — еще зеленый плод». И она тут же добавляет, что ее метафора «заимствована из садоводства».

Первоисточники, воплощающие сферу высоких смыслов, призваны акцентировать обыденные ситуации, подчас откровенно нелепые. В результате они сами теряют весь свой пафос. Во второй сцене первого акта теме «Полета валькирий» Р. Вагнера сопутствует сценическая ремарка: «слышен звук электрического звонка», при этом Алджернон поет: «Только родственники и кредиторы звонят так по-вагнеровски» (судя по всему, в значении «столь требовательно»). А в двенадцатой сцене второго акта лейтмотив меча из «Валькирии» сопровождает следующее сообщение Сесили: «Когда я вижу лопату, я и называю ее лопатой» (в третьей сцене оперы Вагнера Зигмунд обретает меч Нотунг и восклицает его имя).

Кульминацией маскарада перевернутых смыслов становится тема песни Азучены из «Трубадура» Дж. Верди, иллюстрирующая рассказ леди Брэкнелл о том, как много лет назад мисс Призм оставила дом лорда Брэкнелла вместе с коляской с ребенком. Через несколько недель полиция нашла коляску, но уже с рукописью трехтомного сентиментального романа, — Призм по ошибке перепутала коляску и саквояж, и в результате ребенок оказался в камере хранения на вокзале Лондона.

Показательно, что в пьесе О. Уайльда нет упоминаний о процитированных в опере произведениях. Действие ее разворачивается в конце XIX в., в Лондоне, однако почти все цитаты никак не обрисовывают время и место, кроме популярных тогда «Пиратов Пензанса» А. Салливена. Композитор смело допускает анахронизмы, вводя материал «Писем» (второй номер собственных «Трех сонетов из Португалии» — 1926 г.), а также популярной песни «It’s a long way to Tipperary» (она фигурировала в качестве марша английских войск в годы Первой мировой войны).

Судя по всему, подавляющее большинство цитат выполняет функцию авторских комментариев к сценическим событиям. Однако их воплощение с помощью семантической инверсии значений первоисточников создает не только дистанцию в их восприятии, но и эффект, близкий к абсурду. Парадокс заключается в том, что он сочетается с рационально организованной фабулой, в которой действиями героев руководят сугубо прагматичные по природе мотивы.

Источники

1. Мавренкова А., Урванцева О. Об интерпретации литературного текста О. Уайльда в опере «Как важно быть серьезным» М. Кастельнуово-Тедеско // Музыкальный театр в прошлом, настоящем и будущем: Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, посвященной Дню театра (28–29 марта 2024 года). — Новосибирск, 2024.

Ключевые слова: Оскар Уайльд, цитата, коллаж, семантическая инверсия, пародия, анахронизм

The Importance of Being Ernest by Mario Castelnuovo-Tedesco: A Masquerade of Inverted Meanings

The Importance of Being Earnest was created by M. Castelnuovo-Tedesco in 1961-1962, based on Oscar Wilde's play of the same name. A distinctive feature of its musical incarnation is the large number of musical quotations (around 40!), from a wide variety of sources – from J.S. Bach's Chorale Prelude to *La Marseillaise*. The work's bizarre collage (see [1, 65]) juxtaposes the deliberately false sound of F. Chopin's Nocturne in B major, motifs from operas by R. Wagner and G. Verdi, C. Gounod and J. Massenet, and many other famous works (none of them are mentioned in the original literary source).

Such excess and variegation create a grotesque effect. Just as the play's protagonists conceal their adventures through invented circumstances, numerous quotations create an external plane of musical action, taking on the character of a stylistic game. They flicker like masks at a carnival, their new meanings being formed in a reduced context and/or indirectly connected to the meaning of the original sources; in both cases, the effect is parodic.

Thus, in the ninth scene of Act I, 'Dies Irae' is heard in the part of the footman Lane, who pessimistically responds to Algernon (who hopes that 'tomorrow will be a fine day'): this never happens. In the fifth scene of Act II, a quotation from R. Schumann's *Arabesque* serves as a commentary on Miss Prism's remark that 'young women are still green fruit.' She then adds that her metaphor is 'borrowed from gardening.'

Original sources, embodying the realm of lofty meanings, are called upon to accentuate everyday situations, sometimes frankly absurd. As a result, they themselves lose all their pathos. In the second scene of the Act I, the theme of Wagner's *Der Walkürenritt* is accompanied by the stage comment: 'the sound of an electric bell is heard,' while Algernon sings: 'Only relatives and creditors ring so Wagnerian' (apparently meaning 'so demanding'). And in the twelfth scene of the Act II, the sword leitmotif from *Die Walküre* illustrates Cecily's following statement: 'When I see a spade, I call it a spade' (in the third scene of Wagner's opera, Siegmund acquires the sword Nothung and exclaims its name).

The masquerade of inverted meanings culminates with the theme from Azucena's song in Verdi's *Il Trovatore*, illustrating Lady Bracknell's account of how, many years ago, Miss Prism left Lord Bracknell's house with her baby in a pram. A few weeks later, the police found the pram, but it contained the manuscript of a three-volume sentimental novel — Prism had mistakenly confused the pram with her travel bag, and as a result, the baby was situated in a storage locker at a London train station.

It's significant that Oscar Wilde's play have no mention of the works cited in the opera. The action takes place in London at the end of the 19th century, yet almost all the quotations provide no representation for the time or place, with the exception of Sullivan's *The Pirates of Penzance*, which was popular at that epoch. The composer boldly embraces anachronisms, incorpo-

rating a *Letters* (a second number from his own *Three Sonnets from Portugal* – 1926) and the popular song *It's a Long Way to Tipperary* (which served as a marching song for British troops during World War I).

Apparently, the vast majority of quotations serve as the author's commentary on the onstage events. However, their embodiment through the semantic inversion of the original sources' meanings creates not only a distance in their perception but also an effect bordering on the absurd. The paradox lies in its juxtaposition with a rationally organized plot, in which the characters' actions are guided by purely pragmatic motives.

References

1. Mavrenkova A., Urvantseva O. On the Interpretation of Oscar Wilde's Literary Text in M. Castelnuovo-Tedesco's Opera 'The Importance of Being Earnest' // Musical Theater in the Past, Present, and Future: Collection of Articles from the All-Russian Scientific and Practical Conference Dedicated to Theater Day (March 28–29, 2024). – Novosibirsk, 2024.

Keywords: Oscar Wilde, quotation, collage, semantic inversion, parody, anachronism

Дубова Александра Юрьевна
аспирант 2 года обучения, кафедра теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



sashadubova493@gmail.com

Alexandra Yu. Dubova
Second-year Postgraduate Student, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Окунева Екатерина Гурьевна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

«Короткая встреча» Дэвида Лина и Андре Превена: аспекты диалога кино и оперы

В центре внимания доклада — опера американского композитора Андре Превена «Короткая встреча», написанная в 2007 году по заказу Хьюстонской Гранд-Оперы. Источником ее вдохновения послужила старая голливудская картина *Brief Encounter* (1945) режиссера Дэвида Лина, созданная по пьесе Ноэла Кауарда *Still Life* (1935). Фильм повествует о «невозможной любви» двух людей (Лоры и Алека), связанных узами

брака, и их мучительных попытках отказаться от личного счастья во имя семейного благополучия.

В докладе проводится сравнительный анализ трех текстов — драматургического, кинематографического и оперного. Сопоставление пьесы и ее экранной версии выявляет существенные трансформации: изменение фокальной перспективы, реорганизацию хронологической последовательности событий, расширение пространственных границ действия, введение новых персонажей. Либретто оперы, подготовленное Джоном Кэрдом, в свою очередь, демонстрирует дальнейшую модификацию нарратива за счет включения новых элементов, в частности, дуэта Лоры и Фреда, основанного на параллельном внутреннем монологе обоих, «виртуального» дуэта Лоры и Алека в финале оперы, полихронной сцены во II акте, совмещающей в одновременности различные пространственно-временные пласты (гостиную Джессонов и Эдемский шлюз).

Центральным аспектом анализа выступает корреляция выразительных средств кино и оперы. Так, в кинематографической поэтике Лина ключевую роль играют крупные планы. По мнению немецкого исследователя Фредерика Дёля, механизмом их реализации в музыке Превена становятся краткие автономные фрагменты, чья обособленность достигается за счет смены инструментовки, тональных сдвигов, фактурных контрастов и т. п. В докладе исследуются иные способы интермедиального взаимодействия, в частности, дифференциация внутреннего (монологического) и внешнего (событийного) планов повествования, обусловленных наличием закадрового голоса в фильме. Это разделение реализуется через комплекс сценических и музыкальных приемов: световую фокусировку на исполнительнице, обращение певицы к зрительному залу, а также через лейтмотивную систему, служащую маркером при переключении разных планов.

Проведенный анализ подтверждает продуктивность интермедиального подхода к изучению адаптационных стратегий, а также перспективность исследований, направленных на выявление принципов «перевода» визуальных кодов в музыкально-сценические решения.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, оперная адаптация фильма, интермедиальность, «Короткая встреча», Андре Превен, Дэвид Лин, Ноэл Кауард

Brief Encounter **by David Lean and André Previn: Aspects of the Dialogue between Cinema and Opera**

The report focuses on American composer André Previn's opera *Brief Encounter*, written in 2007 for the Houston Grand Opera. It was inspired by the 1945 Hollywood film of the same name, directed by David Lean and based on Noël Coward's play *Still Life* (1935). The film tells the story of the 'impossible love' of two people (Laura and Alec) bound by marriage, and their agonizing attempts to give up personal happiness for the sake of family well-being.

The paper provides a comparative analysis of three texts—a play, a film, and an opera. A comparison of the play and its screen version reveals significant transformations: a shift in focal perspective, a reorganization of the chronological sequence of events, an expansion of the spatial boundaries of the action, and the introduction of new characters. The opera's libretto, prepared by John Caird, in turn, demonstrates a further modification of the narrative through the inclusion of new elements, particularly the duet between Laura and Fred, based on a parallel internal monologue between both, the 'virtual' duet between Laura and Alec at the opera's finale, and the polychronic scene in Act II, which simultaneously combines various spatiotemporal layers (the Jessons' sitting room and Eden Lock).

The central aspect of the analysis is the correlation between the expressive means of film and opera. Thus, close-ups play a key role in Lean's cinematic poetics. According to German researcher Frédéric Döhl, the mechanism for their realization in Previn's music is brief, autonomous fragments, whose isolation is achieved through changes in instrumentation, tonal shifts, textural contrasts, and so on. The paper explores other methods of intermedial interaction, in particular, the differentiation between the internal (monologue) and external (event) narrative planes, conditioned by the presence of voiceover in the film. This separation is realized through a complex of scenic and musical techniques: lighting focusing on the performer, the singer's address to the audience, and a leitmotif system that serves as a marker when switching between different planes.

The analysis confirms the productivity of the intermedial approach to the study of adaptation strategies, as well as the promise of research aimed at identifying the principles of 'translating' visual codes into musical and scenic solutions.

Keywords: contemporary musical theater, opera adaptation of the film, intermediality, *Brief Encounter*, André Previn, David Lean, Noël Coward

Дудоладова София Владимировна
аспирант 1 года обучения, кафедра теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова; преподаватель, ДШИ № 2 Артемовского городского округа, Петрозаводск, Россия



dudoladova.sofiya@gmail.com

Sofia V. Dudoladova
First-year Postgraduate Student, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory; teacher, Children's School of Arts No. 2 of the Artemovsky Urban District, Petrozavodsk, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Окунева Екатерина Гурьевна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

Поэтика отсутствия в *Sounds Like You* Бента Сёренсена

Доклад посвящен музыкально-театральной пьесе для оркестра, хора, актеров и публики *Sounds Like You* («Звуки, подобные тебе»), созданной датским композитором Бентом Сёренсеном в 2009 году. Она сочетает в себе признаки драматического спектакля и произведения для оркестра. Пьеса основана на музыкальном материале ранее написанного композитором оркестрового опуса *Exit Music* (2007), опирающегося на три простые «песни»: короткую «колыбельную», «полифоническую поп-песню» и «страстную любовную песню». В докладе проводится сравнительный анализ сочинений, анализируются особенности либретто, музыкальной драматургии и концепции *Sounds Like You*, представленные в ракурсе поэтики отсутствия.

Ключевые темы *Sounds Like You* коррелируют с разными драматургическими сферами. Тема колыбельной связана с рефлексивной линией пьесы, в которой реализуется идея метамузыки. «Страстная любовная песня» репрезентирует линию взаимоотношений главных героев пьесы — Женщины и Мужчины, а «полифоническая поп-песня» непосредственно привязана к драматургической линии размышлений, касающихся психологии музыкального восприятия.

Три линии объединяются сверхтемой, которую можно определить как «фокусирование на отсутствующем». Композитор размышляет о самой возможности фиксации мимолетного, неуловимого.

Поэтика отсутствия реализуется в *Sounds Like You* целым комплексом приемов, среди которых:

специфическая модель авторского высказывания, основанная на многомерности повествовательной перспективы и «размытости» нарратива, пребывающего между прошлым и настоящим, воспоминаниями и явью;

необычная сценическая диспозиция героев, находящихся в зрительном зале и остающихся невидимыми для публики (на экраны транслируются только рты актеров);

жанровая неоднозначность сочинения («пьеса, которая стала оркестровым произведением, и наоборот»);

способы репрезентации музыкального материала (акустическое, «живое», исполнение и магнитофонная запись) и принципы его развертывания (фрагментация и распад тем);

особенности музыкального языка, находящегося на грани отчетливости восприятия из-за постоянного балансирования между тональностью и атональностью, тоновыми и шумовыми элементами, кантиленой и сонористическими эффектами.

Ключевые слова: современный музыкальный театр, Бент Сёренсен, *Sounds Like You*, *Exit Music*, поэтика отсутствия

The Poetics of Absence in *Sounds Like You* by Bent Sørensen

The report is devoted to the musical and theatrical piece for orchestra, choir, actors and audience *Sounds Like You*, created by the Danish composer Bent Sørensen in 2009. It combines the characteristics of a dramatic performance and works for orchestra. The piece is based on musical material previously written by the composer of the orchestral opus *Exit Music* (2007), based on three simple 'songs': a short 'lullaby', a 'polyphonic pop song' and a 'passionate love song'. The report provides a comparative analysis of the compositions, analyzes the features of the libretto, musical drama and the concept of *Sounds Like You*, presented from the perspective of the poetics of absence.

The key themes of *Sounds Like You* correlate with different dramatic spheres. The theme of the lullaby is connected with the reflective line of the play, which implements the idea of metamusic. A 'passionate love song' represents the line of relationship between the main characters of the play — a Woman and a Man, and a 'polyphonic pop song' is directly tied to a dramatic line of reflections concerning the psychology of musical perception. The three lines are united by a superteme, which can be defined as 'focusing on the absent'. The composer reflects on the very possibility of capturing the fleeting, the elusive.

The poetics of absence are realized in *Sounds Like You* by a whole range of techniques, including:

1) a specific model of the author's utterance based on the multidimensional narrative perspective and the 'blurriness' of the narrative that lies between the past and the present, memories and reality;

2) the unusual stage disposition of the characters who are in the audience and remain invisible to the public (only the actors' mouths are broadcast on the screens);

3) the genre ambiguity of the composition ('a piece that has become an orchestral work, and vice versa');

4) methods of representing musical material (acoustic, 'live', performance and tape recording) and principles of its deployment (fragmentation and disintegration of themes);

5) the peculiarities of musical language, which is on the verge of clarity of perception due to the constant balancing between tonality and atonality, tonal and noise elements, cantilena and sonorous effects.

Keywords: modern musical theater, Bent Sorensen, *Sounds Like You*, *Exit Music*, poetics of absence

Дынникова Ирина Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



lexa-h@yandex.ru

Irina V. Dynnikova
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Department of History and Theory of Music and Musical Stage Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

«Чудо звука, света и цвета»: антреприза «Русской оперы в Париже» в театрах Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро, 1929 г.

В истории музыкальной и театральной жизни Бразилии начало XX века — время важных преобразований. В 1906 г. открылась Драматическая и музыкальная консерватория в Сан-Паулу; в 1909 г. начал работу новый Муниципальный театр в Рио-де-Жанейро, в 1911 г. — Муниципальный театр в Сан-Паулу; в 1921 г. там же, в Сан-Паулу, были основаны Общество Симфонических концертов и оркестр при нем.

В 1910–1920-е гг. особое место в театральной программе двух городов занимают выступления русских антреприз. В 1910-е гг. бразильская публика знакомится и успевает полюбить «Les Ballets Russes» Сергея Дягилева (с 1913 г.) и труппу Анны Павловой (с 1918 г.), а сама Анна Павлова и Вацлав Нижинский возглавляют список ее фаворитов. В августе 1929 г. зрители Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу впервые получают возможность услышать русскую оперу. Антреприза «Русская опера» (именно так она значилась в анонсах и афишах), организованная в 1929 г. в Париже, избирает Бразилию первым пунктом своего первого зарубежного турне. Сохранившиеся в бразильской периодике тех лет рецензии, отзывы и объявления о гастролях труппы позволяют дополнить картину ее истории, а также познакомиться с деталями театральной жизни Бразилии первой трети XX в.

В Сан-Паулу и в Рио-де-Жанейро антреприза дала по 6 спектаклей. Бразильской публике была представлена панорама русской оперы: «Князь Игорь» А.П. Бородина (в афише указаны постановка М.А. Бенуа, декорации К.А. Коровина, хореография М.М. Фокина); «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (постановка П.И. Мельникова, сценография К.А. Коровина, световые эффекты М.А. Бенуа, хореография М.М. Фокина) и «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова (постановка Н.Н. Евреинова, декорации по эскизам И.Я. Билибина, хореография Б.Г. Романова), «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского (в редакции Н.Н. Черепнина). Во всех бразильских публикациях основателем и директором антрепризы значится Мария Николаевна Куз-

нецова[1], артистическим директором и администратором — ее сын Михаил (Мишель) Альбертович Бенуа, музыкальным директором и дирижером — знаменитый польский дирижер, скрипач и композитор Гжегож Фительберг. Среди солистов: М.Н. Кузнецова, С. (А.Е.) Яковлева, В.В. Байдаров, Н.Ф. Третьяков и другие. В составе труппы 60 оркестрантов, 70 хористов, 40 артистов балета. Оркестр состоял из музыкантов Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу.

Первым спектаклем — оперой А.П. Бородина «Князь Игорь» — 10 августа 1929 г. был открыт сезон Муниципального театра в Сан-Паулу. Интерес к русской опере был настолько высок, что этот спектакль транслировался по радио в прямом эфире. Все постановки шли на русском языке, и публика встречала их восторженно[2]. «Чудо звука, света и цвета» — так отозвался о «Граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова автор одной из статей[3].

Гастроли «Русской оперы» в двух крупнейших музыкальных театрах Бразилии впервые открыли для широкой аудитории многообразие русского оперного искусства и сыграли важную роль в его популяризации.

Ключевые слова: русская опера, антреприза «Русская опера в Париже», М.Н. Кузнецова, русская опера в Бразилии

The Miracle of Sound, Light and Color: The Entreprise of the Russian Opera in Paris at the Theaters of Sao Paulo and Rio de Janeiro, 1929

In the history of musical and theatrical life in Brazil, the beginning of the 20th century is a time of important transformations. In 1906, the Drama and Music Conservatory opened in Sao Paulo; in 1909, the new Municipal Theater in Rio de Janeiro began operating; in 1911, the Municipal Theater in Sao Paulo; in 1921, the Symphony Concert Society and its orchestra were founded there. In the 1910s and 1920s, performances by Russian enterprises occupied a special place in the theatrical program of the two cities. In the 1910s, the Brazilian public got to know and fall in love with Sergei Diaghilev's Le Balle Russe (since 1913) and Anna Pavlova's troupe (since 1918), and Anna Pavlova herself and Vaclav Nijinsky head the list of her favorites. In August 1929, the audience of Rio de Janeiro and Sao Paulo got the opportunity to hear Russian opera for the first time.

The Russian Opera enterprise (as it appeared in the announcements and posters), organized in 1929 in Paris, chooses Brazil as the first destination

1 Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа (впоследствии Кузнецова-Массне) (1880–1966) — русская оперная певица (сопрано). В 1929 г. совместно с князем А.А. Церетели и певцом М.Н. Каракашем была основательницей одной из ключевых русских оперных антреприз в Европе — «Русской оперы в Париже», первое название — «Парижская частная опера».

2 По словам А.В. Петровой, последующие выступления были уже не столь успешными и турне закончилось неудачей. (См.: Петрова А.В. «Русская опера» на Парижской сцене // Opera musicologica. 2013. №3 (17). С. 31. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-opera-na-parizhskoy-stsene (дата обращения: 05.09.2026)).

3 Correio de Manha. 1929. 22 VIII. P. 20

of his first foreign tour. The reviews and announcements about the troupe's tours preserved in the Brazilian periodicals of those years make it possible to complete the picture of its history, as well as to get acquainted with the details of theatrical life in Brazil in the first third of the 20th century.

In Sao Paulo and Rio de Janeiro, the enterprise gave 6 performances each. The Brazilian audience was presented with a panorama of the Russian opera: *Prince Igor* by A.P. Borodin (the poster shows the production by M.A. Benois, the scenery by K.A. Korovin, choreography by M.M. Fokin); *The Legend of the Invisible City Kitezh and the Maiden Fevroniya* (staged by P.I. Melnikov, set design by K.A. Korovin, lighting effects by M.A. Benois, choreography by M.M. Fokin) and *The Tale of Tsar Saltan* by N.A. Rimsky-Korsakov (staged by N.N. Evreinov, scenery according to sketches by I.Ya. Bilibin, choreography by B.G. Romanov), *Sorochinskaya Fair* by M.P. Mussorgsky (edited by N.N. Cherepnin). In all Brazilian publications, Maria Nikolaevna Kuznetsova[1] is listed as the founder and director of the enterprise, her son Mikhail (Michel) Albertovich Benois is the artistic director and administrator, and the famous Polish conductor, violinist and composer Grzegorz Fitelberg is the musical director and conductor. Among the soloists: M.N. Kuznetsova, S. (A.E.) Yakovleva, V.V. Baydarov, N.F. Tretyakov and others. The troupe consists of 60 orchestra members, 70 choristers, and 40 ballet dancers. The orchestra consisted of musicians from Rio de Janeiro and Sao Paulo.

The first performance, the opera by A.P. Borodin *Prince Igor*, opened the season of the Municipal Theater in Sao Paulo on August 10, 1929. Interest in Russian opera was so high that this performance was broadcast live on the radio. All the productions were in Russian, and the audience greeted them enthusiastically[2]. 'The miracle of sound, light and color' is how the author of one of the articles commented on the *City of Kitezh* by N.A. Rimsky–Korsakov[3]. Russian Opera's tours in some of Brazil's largest musical theaters opened up the diversity of Russian opera art to a wide audience for the first time and played an important role in its popularization.

Keywords: Russian Opera, the Enterprise 'Russian Opera in Paris', M.N. Kuznetsova, Russian Opera in Brazil

1 Maria Nikolaevna Kuznetsova-Benoit (later Kuznetsova-Massenet) (1880–1966) was a Russian opera singer (soprano). She was the founder of one of the key Russian opera enterprises in Europe, the Russian Opera in Paris (in 1929, together with Prince A.A. Tsereteli and singer M.N. Karakash) the first name of which was the Paris Private Opera.

2 According to A.V. Petrova, subsequent performances were not so successful and the tour ended in failure. (See: Petrova A.V. 'Russian Opera' on the Paris stage // Opera musicologica. 2013. No. 3 (17). P. 31. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-opera-na-parizhskoy-stsene (date of request: 09/05/2026)).

3 Correio de Manha. 1929. 22 VIII. P. 20

Енукидзе Натэла Исидоровна
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан историко-теоретико-композиторского факультета,
Российская академия музыки имени Гнесиных;
старший научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия



telemuh@mail.ru

Natela I. Enukidze
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department,
Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music;
Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Рефлексивный театр. Генезис, история, практика

Настоящая лекция посвящена истории и генезису рефлексивного музыкального театра в эволюции европейского и русского театрального искусства XVIII — начала XX века. Понятие рефлексивного театра было введено в научный обиход Сьюзен Харви и Джудит Леблан по отношению к продукции Ярмарочной оперы. Именно так определили французские ученые несколько сотен оперных пародий, поставленных в XVIII веке на парижских ярмарках Сен-Жермен и Сен-Лоран силами небольших и «мобильных» театральных трупп. Французская оперная пародия, по мнению Харви и Леблан, сыграла весьма важную роль в музыкально-театральном процессе, а ее значимость определялась ее же «двойной функцией — демифологизации и критической интерпретации» по отношению к спектаклям Королевской Оперы. Рассматривая эти образцы в ряде монографий, статей и диссертаций, ученые использовали понятие рефлексивного театра *на исторически и географически локальном* материале.

Однако рефлексивный музыкальный театр существовал не только во Франции 18-го столетия. Даже беглый обзор театральных сочинений и жанров, ему аналогичных, позволяет рассматривать с этих позиций и другие сходные европейские феномены. Согласно исследованиям последних лет, музыкально-театральные пародии играли немаловажную роль в истории сценических жанров и других европейских стран — английском, итальянском, австрийском, немецком театре, — на разных этапах его существования, от начала 18-го до начала 20-го столетий. Не стала исключением, на наш взгляд, и Россия, в которой подобный «театр» также сформировался — не без определенного воздействия европейских прецедентов.

Во вступительной части своей лекции автор кратко обозначит локации наиболее развитых «рефлексивных» европейских тенденций — помимо уже упомянутого французского ярмарочного репертуара, — «оперу об опере» в условно «итальянской» оперной культуре XVIII века, целый ряд «низовых» музыкально-театральных форм островной Ев-

ропы, от балладной оперы, бурлеска и бурлетты вплоть до оперы Савойской, соответствующий репертуар театров венских предместий 19-го столетия.

Однако главный интерес автора сосредоточен на истории рефлексивного театра в России. Хронологические границы его активного существования сегодня можно определить временной дистанцией от начала XIX до десятых годов XX века. За это время русская оперная пародия прошла путь от литературно-драматических и «визуальных» фельетонов в отечественной прессе через домашние и любительские спектакли к «полноценной» сценической форме. Эта форма реализовалась в кабаре и театрах миниатюр в эпоху Серебряного века, и главная музыкально-театральная «рефлексия» проявила себя в репертуаре петербургского «Кривого зеркала».

Анализ кривозеркальной антиоперной кампании 1910-х годов и ее теоретическое обоснование руководителем театра А. Р. Кугелем станут центральной частью лекции и будут сопровождены видеорядом — записями оперных пародий «Вампука...», «Гастроль Рычалова» и др., осуществленных в конце XX века.

Ключевые слова: рефлексивный театр, оперная пародия, Ярмарочная опера, «опера об опере», балладная опера, бурлеск, «Кривое зеркало», А. Р. Кугель, «Вампука»

Reflexive Theatre. Genesis, History, Practice

This lecture is devoted to the history and genesis of reflexive musical theatre in the evolution of European and Russian theatrical art from the 18th to the early 20th century. The concept of reflexive theatre was introduced into scholarly use by Susan Harvey and Judith le Blanc with reference to the productions of the Fair Opera. It was in this way that the French scholars characterised several hundred operatic parodies staged in the 18th century at the Paris fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent by small, 'mobile' theatre troupes. In the view of Harvey and Le Blanc, French operatic parody played a highly important role in the musical-theatrical process, and its significance was determined by its 'dual function of demythologisation and critical interpretation' with regard to the performances of the Royal Opera. Examining these works in a number of monographs, articles and dissertations, the scholars applied the concept of reflexive theatre to *historically and geographically local* material.

However, reflexive musical theatre existed not only in 18th-century France. Even a brief survey of analogous theatrical works and genres makes it possible to consider other similar European phenomena from this standpoint. According to recent research, musical-theatrical parodies played an important role in the history of stage genres in other European countries as well — in English, Italian, Austrian and German theatre — at various stages of its existence, from the early 18th to the early 20th century. In our view, Russia was

no exception: a similar ‘theatre’ took shape there too, not without a certain influence of European precedents.

In the introductory part of the lecture, the author will briefly outline where the most developed ‘reflexive’ European tendencies were located: besides the French fair repertoire already mentioned, the ‘opera about opera’ in the broadly ‘Italian’ operatic culture of the 18th century; a whole range of ‘low’ musical-theatrical forms of insular Europe, from ballad opera, burlesque and burletta up to Savoy opera; and the corresponding repertoire of the theatres of the Viennese suburbs in the 19th century.

The author’s main interest, however, is focused on the history of reflexive theatre in Russia. The chronological boundaries of its active existence can today be defined as the period from the early 19th century to the 1910s. During this time, Russian operatic parody evolved from literary-dramatic and ‘visual’ feuilletons in the Russian press, through domestic and amateur performances, to a ‘full-fledged’ stage form. This form was realised in cabarets and theatres of miniatures in the Silver Age, and the principal musical-theatrical ‘reflection’ manifested itself in the repertoire of the St. Petersburg theatre Krivoe Zerkalo (The Crooked Mirror).

An analysis of Krivoe Zerkalo’s anti-opera campaign of the 1910s and of its theoretical justification by the theatre’s director A. R. Kugel will form the central part of the lecture and will be accompanied by video recordings of the operatic parodies *Vampuka…*, *Rychalov’s Guest Performance* and others, staged in the late 20th century.

Keywords: reflexive theatre, operatic parody, Fair Opera, ‘opera about opera’, ballad opera, burlesque, Krivoe Zerkalo, A. R. Kugel, *Vampuka*

Завадовская Владлена Олеговна
специалист по работе с интернет-сайтом,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия



Vladlena O. Zavadovskaya
Website Specialist,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

vladalena036@gmail.com

научный руководитель / scientific supervisor

Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



d.nagina@gnesin-academy.ru

Dana A. Nagina
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

«Не от музыки, а по направлению к ней»: музыкальная драматургия опер Римского-Корсакова в спектаклях Чернякова

Дмитрий Черняков — один из самых известных и одновременно спорных оперных режиссеров современности. Его постановки вызывают полярные оценки: от признания новаторства до обвинений в полном пренебрежении оригинальным замыслом произведения. В отечественной критике распространено представление о Чернякове как о режиссере, который «глух к музыке» (Александр Матусевич), ее драматургической стороне, и наполняет постановки лишь собственными экстравагантными визуальными идеями. Между тем анализ его спектаклей показывает, что режиссер с большим вниманием относится к партитуре. На примере спектаклей по операм Николая Андреевича Римского-Корсакова («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в двух версиях, «Царская невеста», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Садко») видно, что Черняков исходит из полного или практически полного музыкального текста, изредка прибегая к купюрам, устоявшимся в дирижерской практике. Кроме того, режиссер нередко демонстрирует подлинную чуткость к музыкальной специфике каждой оперы. В докладе будут рассмотрены способы, которыми Черняков «переводит» эту специфику на язык сцены, как ключевые качества партитур русского композитора — эпическая смена картин-образов, многоуровневая вариационность, сквозное развитие, опирающееся в том числе на системы лейтмотивов — воплощаются в спектаклях режиссера. Делается вывод о том, что Черняков не игнорирует музыку, а визуализирует ее драматургические принципы, создавая современную форму для их восприятия.

Ключевые слова: Дмитрий Черняков, Римский-Корсаков, музыкальная драматургия, режиссура, партитура, сценография, лейтмотив, визуализация, интерпретация

‘Not Away from the Music, but Towards It’: The Musical Dramaturgy of Rimsky-Korsakov’s Operas in Tcherniakov’s Productions

Dmitri Tcherniakov is one of the most celebrated and, at the same time, most controversial opera directors of our day. His productions provoke po-

larised responses, ranging from acclaim for their innovation to accusations that they disregard the original conception of the work entirely. Russian criticism has widely embraced the notion of Tcherniakov as a director who is ‘deaf to the music’ (Alexander Matusevich) and to its dramaturgical dimension, filling his productions with nothing but his own extravagant visual ideas. An analysis of his stagings, however, shows that the director treats the score with considerable care. The productions of operas by Nikolai Rimsky-Korsakov — *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya* (in two versions), *The Tsar’s Bride*, *The Snow Maiden*, *The Tale of Tsar Saltan* and *Sadko* — demonstrate that Tcherniakov proceeds from the complete or very nearly complete musical text, resorting only occasionally to cuts already established in conducting practice. Moreover, the director frequently displays a genuine sensitivity to the musical specificity of each opera. The paper examines the means by which Tcherniakov ‘translates’ this specificity into the language of the stage, and how the defining qualities of the Russian composer’s scores — the epic succession of tableaux-images, multi-level variation technique, and continuous development grounded not least in systems of leitmotifs — are embodied in his productions. It concludes that Tcherniakov does not ignore the music but rather visualises its dramaturgical principles, creating a contemporary form for their perception.

Keywords: Dmitri Tcherniakov, Rimsky-Korsakov, musical dramaturgy, stage direction, score, stage design, leitmotif, visualisation, interpretation

Заднепровская Галина Викторовна
доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства факультета искусств, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова; проректор по научной работе, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия



z_galina@bk.ru

Galina V. Zadneprovskaya
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Head of Music Art Department, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University; Vice-Rector for Research, Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

Современная опера в ореоле конкурса «Партитура»

В 2026 году в Москве в четвертый раз проходит Всероссийский конкурс молодых композиторов «Партитура». Основанный Фондом инновационного развития культуры, образования и науки (ФИРКОН) при поддержке Президентского фонда культурных инициатив, Министерства культуры РФ, Союза композиторов России и впервые проведенный в 2020 году, конкурс был учрежден с целью «выявления и поддержки молодых талантливых композиторов академического направления, популяризации их сочинений, стимулирования компози-

торского творчества, обновления репертуара музыкальных коллективов актуальными произведениями молодых соотечественников»[1]. О масштабах и актуальности конкурса свидетельствуют восемь его номинаций (Симфоническое произведение крупной формы; Симфоническое произведение малой формы; Балетная музыка; Опера; Произведение для одного или нескольких инструментов/голосов с оркестром; Эстрадно-симфоническое произведение, оперетта, мюзикл; Киномузыка; Хоровая музыка). По условиям конкурса в финал каждой номинации выходят пять лучших произведений, отмеченных жюри.

Среди 1405 работ, присланных на IV Конкурс из 138 городов России, а также из Беларуси, Узбекистана, Китая, Германии, Франции и Объединенных Арабских Эмиратов, впервые столь значительное количество составляют самые сложные жанры: 128 балетов и 95 опер. Лауреатами этого конкурса среди композиторов, представивших оперу, стали: Анна Кобякова — опера «Бовари»; Динис Курбанов — опера «Сокровенная песнь»; Дарья Славникова — «Клара Милич», «Сказка о двух братьях», сцены из опер; Андрей Кинтюхин — опера «Гимн города Эмбер».

История оперной номинации конкурса демонстрирует разнообразие тем, сюжетов и жанровых решений: одноактная лирико-эпическая опера «Вещий сон» Алексея Чернакова — победитель первого Конкурса, в основе которой подлинная история Маргариты Тучковой и ее супруга — героя Отечественной войны 1812 года генерала Александра Тучкова, погибшего в сражении при Бородино; победитель второго Конкурса — опера «Орлы Урала» («Урал Бөрткөттәре») на башкирском языке на либретто С. Камала композитора Ильяса Камалова; опера-притча «Периодическая система» по мотивам одноименного сборника рассказов итальянского прозаика, поэта, эссеиста, переводчика Примо Леви, химика по специальности, прошедшего испытание Освенцимом Алины Подзоровой; «Контрабас», лирические сцены по пьесе П. Зюскинда Дениса Писаревского; «Мартин Воитель», опера-зингшпиль по сказочному роману Б. Джейкса Дмитрия Яковлева и др.

Всероссийский конкурс молодых композиторов «Партитура» выполняет в современном российском обществе очень важные функции: инициирует деятельность композиторов разных поколений, возраст которых охватывает диапазон от восьми до 35 лет; содействует распространению отечественной музыки академического направления; укрепляет профессиональные связи между композиторами, исполнителями и слушателями, обогащая современный репертуар; дает импульс к созданию произведений крупных форм, в числе которых оперные и балетные партитуры. К безусловным достоинствам Конкурса относится и факт поддержки лауреатов после его окончания.

Регламентируя требования к сочинениям, подаваемым к участию в оперной номинации, Конкурс в то же время предоставляет определен-

1 Положение о Всероссийском конкурсе молодых композиторов «ПАРТИТУРА» [Электронный ресурс]: сайт Официальная страница Всероссийского конкурса «Партитура». URL: https://partiturakonkurs.ru/information (дата обращения: 25 августа 2026).

ную свободу в выборе тематики, не ограничивая жанровые рамки, что, несомненно, способствует развитию театрального жанра, столь сложного не только в отношении создания, но и постановки.

Ключевые слова: Всероссийский конкурс молодых композиторов «Партитура», современная опера, А. Чернаков, И. Камалов, А. Подзорова, Д. Писаревский, Д. Яковлев

Contemporary opera in the aura of the opera nomination of the "Score" competition

In 2026, the All-Russian Competition of Young Composers 'Score' will be held in Moscow for the fourth time. Founded by the Foundation for Innovative Development of Culture, Education and Science (FIRCON) with the support of the Presidential Foundation for Cultural Initiatives, the Ministry of Culture of the Russian Federation, and the Union of Composers of Russia, and first held in 2020, the competition was established with the aim of 'identifying and supporting talented young composers of the academic field, popularizing their works, stimulating compositional creativity, and updating the repertoire of musical groups with relevant works by young compatriots'[1] (from the Regulations of the All-Russian Competition of Young Composers 'Score'). The scale and relevance of the competition are evidenced by its eight nominations (Large-scale symphonic work; Small-scale symphonic work; Ballet music; Opera; Work for one or more instruments/voices with orchestra; Pop and symphonic work, operetta, musical; Film music; Choral music). According to the competition's terms, the five best works selected by the jury advance to the finals of each nomination.

Of the 1,405 works submitted to the IV Competition from 138 cities across Russia, as well as from Belarus, Uzbekistan, China, Germany, France and the United Arab Emirates, for the first time such a significant number represent the most complex genres: 128 ballets and 95 operas. The winners of this competition among composers who presented opera were: Anna Kobyakova for the opera *Bovary*; Dinis Kurbanov for the opera *Secret Song*; Daria Slavnikova for scenes from operas *Klara Milich* and *The Tale of Two Brothers*; and Andrei Kintyukhin for the opera *Hymn of the City of Ember*.

The history of the competition's opera nomination demonstrates a diversity of themes, plots, and genre approaches: Alexei Chernakov's one-act lyric-epic opera *Prophetic Dream*, the winner of the first Competition, is based on the true story of Margarita Tuchkova and her husband, General Alexander Tuchkov, a hero of the Patriotic War of 1812, who died in the Battle of Borodino; The winner of the second competition was the opera *Eagles of the Urals* (*Ural Бөрткөттәре*) in Bashkir with a libretto by S. Kamal and composer Ilyas Kamalov; the opera-parable *Periodic System* based on the collection of stories of the same name by the Italian novelist, poet, essayist, and translator Primo Levi, a chemist by profession who survived the Auschwitz

1 Regulations of the All-Russian Competition of Young Composers 'Score' [Electronic resource]: Official website of the All-Russian Competition 'Score'. URL: https://partiturakonkurs.ru/information (date of access: August 25, 2026).

trial by Alina Podzorova; *Double Bass*, lyrical scenes based on the play by P. Suskind by Denis Pisarevsky; *Martin the Warrior*, an opera-singspiel based on the fairy tale novel by B. Jakes by Dmitry Yakovlev, etc.

The All-Russian Competition for Young Composers 'Score' fulfills vital functions in contemporary Russian society: it initiates the work of composers of different generations, ranging in age from eight to 35; promotes the dissemination of Russian classical music; strengthens professional ties between composers, performers, and audiences, enriching the contemporary repertoire; and stimulates the creation of large-scale works, including opera and ballet scores. One of the Competition's undeniable advantages is the continued support it provides for its laureates.

While regulating the requirements for works submitted for the opera category, the Competition also provides a certain freedom in the choice of subject matter, without restricting genre boundaries. This undoubtedly contributes to the development of the theatrical genre, which is complex not only in its creation but also in its production.

Keywords: All-Russian competition of young composers 'Score', modern opera, A. Chernakov, I. Kamalov, A. Podzorova, D. Pisarevsky, D. Yakovlev

Заславский Григорий Анатольевич
кандидат филологических наук, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, Российский институт театрального искусства - ГИТИС, Москва, Россия



zaslavski@mail.ru

Grigory A. Zaslavsky
Cand. Sci. (Philology), Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

История «Геликон-оперы», театра, который сделал оперу вновь народным жанром

Театр, родившийся из компании единомышленников и однокурсников-выпускников факультета музыкального театра. Театр художественного лидера, сумевшего почувствовать запрос времени и публики, сумевшего построить театр в нетеатральные годы, когда залы известных театров были полупустые. Театр, мгновенно поделивший публику на восторженных поклонников и фанатов (большинство) и не принимающих язык режиссера критиков (единицы). Театр, сделавший оперу снова народным искусством.

Все это — о «Геликон-опере».

Ключевые слова: «Геликон-опера», музыкальный театр, авторская режиссура, народный жанр

The History of Helikon-Opera: The Theater That Made Opera a Popular Genre Once Again

A theatre born of a company of like-minded people, fellow graduates of the musical theatre department. A theatre of an artistic leader who was able to sense the demands of the time and the audience and to build a theatre in non-theatrical years, when the halls of well-known theatres were half-empty. A theatre that instantly divided the audience into enthusiastic admirers and fans (the majority) and critics who did not accept the director's language (a few). A theatre that made opera a people's art once again.

All this is about the Helikon-Opera.

Keywords: Helikon-Opera, musical theatre, author's direction popular genre

Застрожнова Анастасия Александровна
магистрант II курса, музыковедение, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Anastasia A. Zastrozhnova
2nd Year Master's Student, Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

zastrozhnova.nastya@mail.ru

в соавторстве с / in cooperation with

Енукидзе Натэла Исидоровна
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, декан историко-теоретико-композиторского факультета, Российская академия музыки имени Гнесиных; старший научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



telemuh@mail.ru

Natela I. Enukidze
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Dean, Faculty of Music History, Theory and Composition, Gnesin Russian Academy of Music; Senior Researcher, Music History Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

«Обручение без монастыря» и «Ночь перед экзаменом»: опера в программах гнесинских капустников

Традиция студенческих капустников существует в гнесинском училище с 1920-х годов, переживая на своем пути периоды расцвета и затишья. В последние годы особенно активно «капустническое движение» развивалось на теоретическом отделении училища в период с 2000 по 2010-е годы. Ряд материалов, связанных с постановкой капустников, оказался зафиксирован. Предварительный анализ сценариев и видеозаписей постановок выявил в качестве постоянного компонента обращение к оперному жанру либо в качестве самодостаточного номера

(исполнение в капустнике фрагмента оперы), либо как основы для новой сценической композиции. В рамках доклада мы поставили себе целью выявить специфику отбора и использования оперных сюжетов и музыки в студенческих капустниках. Для более детального анализа мы выбрали капустник, поставленный гнесинскими студентами 12 апреля 2003 года. Из 11 номеров капустника два представляют собой своего рода оперную пародию — «Ночь перед экзаменом» и «Обручение без монастыря». Однако использование в них оперной музыки и оперных стереотипов различно: первый представляет собой перетекстовку оперной арии, второй — оперную мозаику из разных фрагментов популярных русских и зарубежных опер (обязательных к изучению в курсе музыкальной литературы).

Ключевые слова: оперная пародия, студенческий капустник, училище имени Гнесиных

Betrothal without a Monastery and *The Night Before Exam*: Opera in the programs of Gnesin Institute variety shows

The tradition of student skits has existed at the Gnesin College since the 1920s, experiencing periods of prosperity and lull along the way. In recent years, the 'skits movement' has been developing especially actively in the theoretical department of the college in the period from 2000 to the 2010s. A number of materials related to the staging of skits were recorded. A preliminary analysis of the scripts and video recordings of the productions revealed that the operatic genre is a constant component — either as a self-contained number (performing a fragment of an opera in a student skit) or as the basis for a new stage composition. Within the framework of the report, we set ourselves the goal of identifying the specifics of selecting and using operatic plots and music in student skits. For a more detailed analysis, we chose a skit staged on April 12, 2003. Of the 11 numbers in the skit, two represent a kind of operatic parody — *The Night Before the Exam* and *Betrothal without a Monastery*. However, the use of operatic music and operatic stereotypes in them is different: the first is a re-texting of an operatic aria, the second is an operatic mosaic made up of various fragments from popular Russian and foreign operas (which are mandatory for study in the music literature course).

Keywords: operatic parody, student variety shows, Gnesin College

Захаркина Наталья Алексеевна
студент V курса специальности «Музыковедение», кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



Natalia A. Zakharkina
5th Year Student, Musicology Faculty, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

NataliaZakharkina@yandex.ru

в соавторстве с / in cooperation with

Денисов Андрей Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия



denisow_andrei@mail.ru

Andrey V. Denisov,
Dr. Sci. (Arts), Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; Leading Researcher, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia

«Река Керлью» Б. Бриттена: от японской драмы Но к английской притче

Привлекательность древних сюжетов для их адаптации в условиях современной сцены доказана многими музыкально-театральными образцами. Архаичные нарративы являются неисчерпаемым источником вечно волнующих сюжетов и множества смыслов, наследуемых из поколения в поколение. Совсем другое явление представляют собой национальные виды искусства, развивающиеся преимущественно в рамках локальной традиции. К таким явлениям относится японский театр Но (Ногаку); его синтетические по природе спектакли представляют специфическое для европейской аудитории явление. История Ногаку, по мнению исследователей, тесно связана с традиционными танцевальными и песенными формами, которые своими корнями уходят в мифическую древность. Формирование театра завершилось в XIV веке и, несмотря на активную эволюцию в эпоху Токугава, сегодня спектакли исполняются практически в том же виде, что и во времена средневековой Японии.

Особенный интерес вызывает интеграция японской драмы Но в европейскую театральную жизнь. Процесс знакомства зарубежного театрального зрителя с этим искусством Страны восходящего солнца запустился с публикаций статей и переводов классики репертуара Ногаку, на что указывает Людмила Григорьевна Ковнацкая [1]. В 1956 году Бенджамин Бриттен совершил поездку в Японию, в ходе которой он посетил канонический спектакль театра Но «Сумидагава» по пьесе Дзюро Мотомасы. Частично трансформированный Бриттеном и Уильямом Пломером сюжет об обезумевшей от потери сына матери лег в основу театрального замысла, воплощенного, однако, на английской почве с переносом действия в Восточную Англию эпохи до Вильгельма Завоевателя.

В докладе предпринимается попытка проследить эволюцию первоисточника от японской драмы к английской притче, а также выявить синтез восточных и европейских традиций на следующих уровнях: композиционном, тембровом и тематическом. Выводы представленного исследования демонстрируют глубокую синтетическую природу спектакля с переплетением христианской литургической культуры и при-

дворной музыки гагаку, древних ритуалов и современных приемов, католической и буддийской парадигм.

Источники

1. Ковнацкая Л. Г. Опера под сводами церкви (триптих Бенджамина Бриттена) // Жизнь религии в музыке: сборник статей / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; [ред.-сост.: Т. А. Хопрова]. — СПб. : Сударыня, 2006. — С. 201.

Ключевые слова: японский театр, Ногаку, английская притча, Бриттен, межкультурный диалог

B. Britten's *Curlew River*: from Japanese Noh drama to English parable

The appeal of ancient stories for adaptation to the modern stage has been demonstrated by numerous musical and theatrical examples. Archaic narratives are an inexhaustible source of eternally moving stories and a multitude of meanings, passed down from generation to generation. National art forms, developing primarily within a local tradition, represent a completely different phenomenon. Japanese Noh theater (Nohgaku) is one such example; its synthetic performances represent a unique phenomenon for European audiences. Researchers believe Noh's history is closely linked to traditional dance and song forms, whose roots reach back to mythical antiquity. The theater's development was completed in the 14th century, and despite its active evolution during the Tokugawa period, today's performances are performed virtually in the same form as they were in medieval Japan.

The integration of Japanese Noh drama into European theatrical life is of particular interest. The process of introducing foreign theatergoers to this art form from the Land of the Rising Sun began with the publication of articles and translations of classics of the Noh repertoire, as noted by Lyudmila Grigoryevna Kovnatskaya [1]. In 1956, Benjamin Britten traveled to Japan, during which he attended the canonical Noh theater production *Sumidagawa*, based on the play by Juro Motomasa. The plot of a mother distraught over the loss of her son, partially transformed by Britten and William Plomer, formed the basis of the theatrical concept, realized, however, on English soil, with the action being transferred to East Anglia in the era before William the Conqueror.

This paper attempts to trace the evolution of the original source material from Japanese drama to English parable, and to identify a synthesis of Eastern and European traditions at the following levels: compositional, timbre, and thematic. The findings of the presented study demonstrate the profound synthetic nature of the performance, with its interweaving of Christian liturgical culture and gagaku court music, ancient rituals and modern techniques, and Catholic and Buddhist paradigms.

References

1. Kovnatskaya, L. G., 'Opera under the Church Vaults (Benjamin Britten's Triptych).' *The Life of Religion in Music: Collection of Articles*. Ed. T. A. Khoprova. St. Petersburg: Sudarynya, 2006. P. 201.

Keywords: Japanese theater, Nohgaku, English parable, Britten, intercultural dialogue

Зорин Артём Николаевич
доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского; профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов; профессор, Учебно-научный центр гуманитарных и социальных наук МФТИ, главный редактор журнала «Театр. Живопись. Кино. Музыка», Москва, Россия



art-zorin@yandex.ru

Artem N. Zorin
Dr. Sci. (Philology), Associate Professor, Professor, Department of General Literary Studies and Journalism, Saratov Chernyshevsky State University; Professor, Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov; Professor, Educational and Scientific Center for Humanities and Social Sciences, Moscow Institute of Physics and Technology (MIPT); Editor-in-Chief of the Journal 'Theatre. Fine Arts. Cinema. Music,' Moscow, Russia

Паратексты оперы и эволюция драматургической ремарки

В истории музыкального театра бытие нотно-словесного текста представляет собой контрапункт семантических структур. Партитура объединяет нотную запись со словесными темпоритмическими ремарками и штрихами, а также текстовый вокальный пласт, сопровождаемый ремарками драматургическими. Трактовка паратекстовых элементов оперного спектакля особенно сложна при соотнесении текста либретто с природой исходного литературно-драматического произведения. В контрапункте комментирующих элементов текста оперы исходные пояснения автора, зафиксированные в ремарках, паузах, недоговоренностях и образующие подтекстовое содержание произведения, выражаются иным сочетанием художественных средств (сверхремарка либретто).

Наиболее ярко трансформация ремарки в паратекстовой структуре оперной партитуры проявляет себя при работе композитора и либреттиста с литературной драмой. Авторская ремарка — знак авторежиссуры на воображаемой сцене, ремарка композитора — трактовка сценичного эпизода, связанная с пониманием музыкальной природы оперного театра. Незавершенный опыт М.П. Мусоргского по перенесению текста гоголевской «Женитьбы» на язык оперы без переработки авторских диалогов и монологов демонстрирует сложность такой работы с исходным ремарочным пластом пьесы — в чем еще более убедились композиторы, решившиеся предложить свой вариант завершения эксперимен-

та великого предшественника и создавшие партитуры ко второму акту «совершенно невероятного события», содержащему много эпизодов с драматическими паузами. Для замены паузы как выразительного элемента сценического действия М.М. Ипполитовым-Ивановым создается плотная структура композиторских ремарок как своего рода дополнительный интерпретационно-постановочный комментарий сюжета пьесы.

Ключевые слова: паратекст, оперное либретто, оперная партитура, литературный первоисточник, ремарка, штрих, сверхремарка

Opera Paratexts and the Evolution of the Dramaturgical Stage Direction

In the history of musical theatre, the existence of the musical-verbal text is a counterpoint of semantic structures. The score combines musical notation with verbal tempo-rhythmic directions and articulation marks, as well as the textual vocal layer accompanied by dramatic stage directions. The interpretation of the paratextual elements of an opera performance is especially complicated when the text of the libretto is correlated with the nature of the original literary and dramatic work. In the counterpoint of the commenting elements of an opera text, the author's original explanations, recorded in stage directions, pauses and reticences and forming the subtext of the work, are expressed by a different combination of artistic means (the super-direction of the libretto).

The transformation of the stage direction within the paratextual structure of an opera score manifests itself most vividly when the composer and librettist work with a literary drama. The author's stage direction is a sign of self-staging on an imaginary stage; the composer's direction is an interpretation of a stage episode connected with an understanding of the musical nature of opera theatre. M. P. Mussorgsky's unfinished attempt to transfer the text of Gogol's *The Marriage* into the language of opera without reworking the author's dialogues and monologues demonstrates the difficulty of such work with the original layer of the play's stage directions — something of which the composers who ventured to offer their own completion of their great predecessor's experiment and wrote scores for the second act of this 'utterly incredible event', containing many episodes with dramatic pauses, became even more convinced. To replace the pause as an expressive element of stage action, M. M. Ippolitov-Ivanov creates a dense structure of composer's directions as a kind of additional interpretive and staging commentary on the plot of the play.

Keywords: paratext, opera libretto, opera score, literary source, stage direction, articulation, super-stage direction

Ибраимов Эдем Иззетович
режиссер Оперного театра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доцент; режиссер Камерной сцены имени Б. А. Покровского Большого театра России, Москва, Россия



edemrai@mail.ru

Edem I. Ibraimov
Director, Opera Theater of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Associate Professor; Director, B. A. Pokrovsky Chamber Stage, Bolshoi Theater of Russia, Moscow, Russia

Постановка неоконченных опер М. Мусоргского и Д. Шостаковича. Незавершенные партитуры становятся поводом для современного диалога

Актуальность театральных постановок неоконченных опер М. Мусоргского, Д. Шостаковича продиктована не только необходимостью расширять оперный репертуар театров, но и стремлением восстанавливать утраченные и незаслуженно забытые произведения, реабилитировать интересные творческие эксперименты композиторов, опередивших свое время. Незавершенность оперных партитур ставит перед режиссером трудную задачу — создать театральную интерпретацию, в которой замысел композитора стал бы полноценным художественным высказыванием.

Незаконченные оперные произведения часто фрагментарны, с отсутствующими звеньями в сюжете, что дает возможность постановщику домысливать, экспериментировать и восполнять проблемы театральными средствами. Для молодых певцов это прекрасная возможность тренировки актерских навыков и сценической свободы. Поэтому в спектаклях задействованы участники Молодежной оперной программы, студенты МГК.

«Женитьба» была задумана Мусоргским как «опыт драматической музыки в прозе» на почти неизмененный текст Гоголя с отказом от традиционных арий и ансамблей. Она написана таким образом, что в каждом такте происходит драматургическое событие. Современники из «Могучей кучки» не поняли и усомнились, что такое можно ставить на сцене. Но композиторы XX века доказали правоту Мусоргского. Его поиски речитативной мелодии стали основой языка современного музыкального театра.

Шостакович в опере «Игроки» пошел по стопам Мусоргского. Следуя литературному первоисточнику, он написал лишь завязку сюжета, бросив работу. Но в конце пьесы Гоголя ловкого шулера ждет грандиозный крах. Так и в моем режиссерском финале Ихарев полностью проигрывается, оказываясь на краю гибели. В бесконечной игре интриг и обмана нельзя выиграть.

Среди незавершенных опер Д. Шостаковича выделяется «Большая молния», найденная музыковедами лишь через 50 лет. Из сохранивших-

ся 9 музыкальных номеров я выстроил свою режиссерскую концепцию, в основе которой не только контраст двух социально-политических систем Советского Союза и западного капиталистического мира, но, прежде всего, психологические портреты людей, их убеждения, мысли, чувства и моральные принципы.

В отличие от грандиозных классических опер неоконченные произведения имеют небольшое количество персонажей и не требуют огромных финансовых ресурсов, что делает возможным их постановку в студенческих оперных театрах.

Ключевые слова: неоконченная опера, М. П. Мусоргский, «Женитьба», Д. Д. Шостакович, «Игроки», «Большая молния», оперная режиссура, студенческий оперный театр

Staging the Unfinished Operas of M. Mussorgsky and D. Shostakovich. Unfinished Scores as an Occasion for a Contemporary Dialogue

The relevance of staging the unfinished operas of M. Mussorgsky and D. Shostakovich is dictated not only by the need to expand the operatic repertoire of theatres, but also by the desire to restore lost and undeservedly forgotten works and to rehabilitate interesting creative experiments of composers who were ahead of their time. The incompleteness of the operatic scores sets the director a difficult task: to create a theatrical interpretation in which the composer's conception would become a fully-fledged artistic statement.

Unfinished operatic works are often fragmentary, with missing links in the plot, which allows the director to imagine, to experiment and to fill the gaps by theatrical means. For young singers this is an excellent opportunity to train their acting skills and stage freedom. For this reason the productions involve participants of the Young Artists Opera Program and students of the Moscow Conservatory.

Mussorgsky conceived *The Marriage* as 'an experiment in dramatic music in prose' to Gogol's almost unaltered text, abandoning traditional arias and ensembles. It is written in such a way that a dramatic event takes place in every bar. His contemporaries from the Mighty Handful did not understand it and doubted that such a work could be staged. But twentieth-century composers proved Mussorgsky right: his search for a recitative melody became the basis of the language of contemporary musical theatre.

In his opera *The Gamblers*, Shostakovich followed in Mussorgsky's footsteps. Keeping to the literary source, he wrote only the exposition of the plot and then abandoned the work. Yet at the end of Gogol's play the clever cardsharp faces a spectacular downfall. So too in my directorial finale Ikharev loses everything and finds himself on the brink of ruin. In an endless game of intrigue and deceit, no one can win.

Among Shostakovich's unfinished operas, *The Great Lightning* stands out: it was discovered by musicologists only fifty years later. From the nine

surviving musical numbers I built my directorial concept, based not only on the contrast between the two socio-political systems of the Soviet Union and the Western capitalist world, but above all on the psychological portraits of the characters — their convictions, thoughts, feelings and moral principles.

Unlike grand classical operas, unfinished works have a small number of characters and do not require large financial resources, which makes it possible to stage them in student opera theatres.

Keywords: unfinished opera, M. Mussorgsky, *The Marriage*, D. Shostakovich, *The Gamblers*, *The Great Lightning*, opera directing, student opera theatre

Иркина Елизавета Андреевна
студент V курса специальности «Музыковедение», кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Elizaveta0002@gmail.com

Elizaveta A. Irkina
5th Year Student, Musicology Faculty, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Нагина Дана Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



d.nagina@gnesin-academy.ru

Dana A. Nagina,
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

«Я увидеть еще раз солнечный восход хочу»: смыслы драмы Г. Ибсена в интерпретации Э. Грига

Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» ор. 23, написанная Григом в 1874–1875 годах, сыграла решающую роль в сценической судьбе пьесы и во многом поспособствовала ее широкой известности. Однако и эта популярность выросла фактически из нескольких номеров, включенных композитором в две сюиты ор. 46 и ор. 55 — именно они чаще всего фигурируют в концертных программах и включены во все учебники по истории музыки. Между тем полный музыкальный текст представляет собой масштабный опус из 23 номеров, далеко не ограничивающихся иллюстративной ролью. В докладе рассматривается драматургия партитуры Грига, компоненты которой — музыкальные воплощения персонажей и жанровых сцен, тембровые, тематические и тональные связи — отражают интерпретацию композитором сюжетных мотивов и смыслов пьесы. Делается акцент на одном из ключевых качеств произведения

Грига — многосторонних музыкальных взаимосвязях номеров, служащих характеристиками героинь (прежде всего Осе, Анитры, Ингрид и Сольвейг) и позволяющих говорить об их некоем духовном единстве, о претворении различных граней одного нераздельного женского «Я». Центром этого женского начала оказывается Сольвейг, с образом которой связаны узловые моменты партитуры: песня *Kanske vil der gå* («Зима пройдет»), ставшая лейттемой, интонационно родственное ей «Утро», которое, в свою очередь, предвосхищает финальную «Колыбельную Сольвейг». Все три номера в сюжетно-сценическом плане последовательно отражают важнейшую философскую идею драмы — утра и рассвета как смерти ради искупления, нового рождения, новой жизни. Таким образом, в интерпретации Грига именно Сольвейг становится тем утренним светом, к которому изначально и неосознанно направлен путь Пера, и, пожалуй, единственной настоящей главной героиней всей истории.

Ключевые слова: Эдвард Григ, Генрик Ибсен, «Пер Гюнт», музыка к драме, музыкальная драматургия, лейттема, интонационное родство, образ Сольвейг

“I Will Look Once More on the Rising Sun”: Henrik Ibsen’s *Peer Gynt* as Interpreted by Edvard Grieg

Edvard Grieg’s incidental music for Henrik Ibsen’s drama *Peer Gynt*, Op. 23, composed in 1874–1875, played a decisive role in the play’s stage history and significantly contributed to its widespread renown. However, this popularity largely stemmed from only a few numbers included by the composer in the two orchestral suites, Op. 46 and Op. 55, which are frequently performed in concert and included in textbooks on the music history. By contrast, the complete score is a large-scale work comprising 23 movements, whose function extends well beyond mere illustration.

This article examines the dramaturgy of Grieg’s score, whose components—musical embodiments of characters and genre scenes, alongside timbral, thematic, and tonal relationships — reflect the composer’s interpretation of the plot motifs and meanings of Ibsen’s play. Particular attention is given to one of the defining features of Grieg’s work: the multifaceted musical interrelationships among the movements, through which the female characters—primarily Åse, Anitra, Ingrid, and Solveig—are characterized and a certain spiritual unity among them is established, suggesting the embodiment of different facets of a single, indivisible feminine ‘self.’

Solveig emerges as the focal point of this feminine principle, her image anchoring the pivotal moments of the score: the song *Kanske vil der gå* (*Solveig’s Song*), which assumes the function of a leitmotif; the intonationally related *Morning*, which, in turn, foreshadows the final *Solveig’s Lullaby*; and the concluding lullaby itself. From both narrative and staging perspectives, all three movements consistently embody the drama’s central philosophical idea: morning and dawn as death for the sake of redemption, rebirth, and new life.

Thus, in Grieg's interpretation, Solveig becomes the morning light toward which Per's path is initially and unconsciously directed and, perhaps, the only true heroine of the entire story.

Keywords: Edvard Grieg, Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, incidental music, musical dramaturgy, leitmotif, intonation relationship, image of Solveig

Карманов Алексей Вячеславович
преподаватель, кафедра истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, Российский институт театрального искусства — ГИТИС; преподаватель ДМШ имени Е. П. Дербенко Павлово - Посадского городского округа, Москва, Россия



aleksey.carmanov@yandex.ru

Alexey V. Karmanov
Lecturer, Department of History and Theory of Music and Musical and Performing Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS); Teacher at the E. P. Derbenko Children's Music School, Pavlovsky Posad Urban District, Moscow, Russia

Оперы Генделя «Орландо», «Ариодант», «Альцина»: сценические концепции XX–XXI веков как пространство диалога культур

В XX–XXI веках оперное творчество Генделя стало пространством активного взаимодействия барочной оперной традиции и современных сценических концепций. За это время сформировались основные принципы интерпретации барочных опер, в основе которых лежит синтез аутентичного подхода к исполнению и комплексного использования потенциала современного театра.

Для театра XX–XXI веков барочная опера открыла новые возможности: режиссерские решения этого периода позволили переосмыслить традиционные компоненты не только барочного, но и других направлений театрального искусства, создавать принципиально новые сценические версии, актуальные для публики.

Современное прочтение барочной оперы решает актуальность общей смысловой концепции и востребованность барочного спектакля в контексте сегодняшнего дня, что позволяет рассматривать это театральное направление как одно из самых перспективных.

Актуальность проблематики барочных опер будет рассматриваться на примере опер Генделя на сюжеты поэмы «Неистовый Роланд» Людовико Ариосто, написанных в поздний период творчества композитора. Эти оперы в XXI в. часто ставятся не только в зарубежных театрах, но и в России — «Орландо» (1733 г.), «Ариодант» (1735 г.) и «Альцина» (1734 г., пост. 1735 г.).

В этих операх ярко выражена символика, понятная не только современникам Генделя, но и современному зрителю: сумасшествие Орландо не как вымысел или случайность, а как реальное явление, требующее глубокого исследования; зависть, ложь и предательство как глав-

ная причина трагедии Ариоданта и Гиневры в современном обществе; откуда берется и как исчезает волшебная власть Альцины перед верностью и преданностью настоящей любви — в драматургии этих опер современные постановки находят большой потенциал для выстраивания новых концепций, формирования современных моделей взаимодействия барочной эстетики и музыкального театра XXI века.

Ключевые слова: оперы Г.Ф. Генделя «Орландо», «Ариодант», «Альцина», диалог культур

Handel's Operas *Orlando*, *Ariodante*, and *Alcina*: Stage Concepts of the 20th and 21st Centuries as a Space for Cultural Dialogue

In the 20th and 21st centuries, Handel's operatic works have become a space for active interaction between the Baroque opera tradition and modern stage concepts. Over this period, fundamental principles for interpreting Baroque operas have taken shape, grounded in a synthesis of an authentic performance practice and the full use of contemporary theatre's expressive potential.

For the theatre of the 20th and 21st centuries, Baroque opera has opened up new possibilities: the directorial approaches of this era have made it possible to rethink traditional components not only of Baroque but also of other theatrical movements, giving rise to fundamentally new stage versions that speak to today's audiences.

The modern interpretation of Baroque opera addresses the enduring relevance of its underlying conceptual meaning and the demand for Baroque productions in the present day, making this theatrical direction one of the most promising.

The topicality of the issues embedded in Baroque operas will be examined through the example of Handel's works based on the plots of Ludovico Ariosto's poem *Orlando Furioso*, written during the composer's late period. These operas are frequently staged in the 21st century not only in foreign theatres but also in Russia — *Orlando* (1733), *Ariodante* (1735), and *Alcina* (composed 1734, premiered 1735).

These operas feature a symbolism that is clearly expressed and comprehensible not only to Handel's contemporaries but also to modern audiences: Orlando's madness as not fiction or chance, but a real phenomenon requiring deep investigation; envy, deceit, and betrayal as the primary cause of the tragedy of Ariodante and Ginevra in modern society; the origin of magical power and its dissipation before the fidelity and devotion of true love. In the dramaturgy of these operas, modern productions find significant potential for developing new concepts and shaping contemporary models of interaction between Baroque aesthetics and 21st-century musical theatre.

Keywords: Handel's operas *Orlando*, *Ariodante*, *Alcina*, dialogue of cultures

Карпун Надежда Аркадьевна
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и кафедры истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



nadya.karpun@bk.ru

Nadezhda A. Karpun
Cand. Sci. (Arts), Lecturer, Music Theory Department and Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

Агиографический сюжет в опере Р. К. Щедрина «Левша»

«Левша» Р. К. Щедрина (2013) — одна из трех опер композитора, в которой воспроизводятся важнейшие стилевые, драматургические и композиционные особенности житийного канона. Во многом опираясь на заложенные в сказе Н. С. Лескова параллели с житиями юродивых и мучеников, Щедрин, вместе с тем, по-новому воплощает различные грани агиографического сюжета. Так, характерное для житийной литературы тяготение к символизации здесь осуществлено с помощью «наплывов» — специальных номеров, которые как бы останавливают течение времени в «реальном» пространстве и переносят действие в сферу возвышенного, — а также с помощью числовой символики, музыкальных цитат, интонационных связей, отсылающих к одному и тому же источнику (мелодике церковных песнопений), наличия монограммы, выполняющей в сочинении роль тайнозамкненной формулы.

Усиливая комическую и фольклорную стороны образа Левши, Щедрин развивает и мученический аспект его характеристики, особенно к концу оперы. В частности, типичный для жанра жития мотив *imitatio Christi* представлен не только сохраненной цитатой из сказа Лескова об «овечкиной шубе», но и включением в финальные сцены аллюзии на последние слова Христа («Сыне Божий, помилуй нас, то не ведаем, что творим»), проведением цитаты последнего хора Страстей по Матфею И. С. Баха. В подобном ключе, помимо Левши, в значительной мере изменяются и другие действующие лица. Один из самых неоднозначных в этом плане героев — атаман Платов, вплоть до финала первой части являющийся главным антагонистом оперы, однако с № 19 выполняющий новую функцию духовного защитника, заступника Левши. Идея трансформации героев, их нравственного возвышения отвечает одному из ключевых элементов агиографического сюжета — тропу Пути, который проходит не только главный герой, но и (иногда) другие персонажи, а также читатели жития.

Ключевые слова: опера-житие, агиографический сюжет, Р. К. Щедрин, Н. С. Лесков, «Левша»

The Hagiographic Theme in Rodion Shchedrin's Opera *Levsha*

Levsha (*The Left-Hander*) by R. Shchedrin (2013) — one of the composer's three operas that contains the most significant stylistic, dramaturgical and compositional features of the hagiographical canon. Shchedrin relies on the parallels in N. Leskov's epic tale with the hagiography of holy fools and martyrs and simultaneously he offers a new interpretation of various facets of the hagiographical narrative. For example, the tendency toward symbolism characteristic of hagiographic literature is realized here through 'dissolves' (special scenes that seem to halt the flow of the 'real' time and transport the action into the sacred space) as well as through symbolism of numbers, musical quotations, intonational connections, which all have a common genesis — the melodics of church hymns, the monogram that serves as a cryptic formula within the composition.

While developing the comedic and folk aspects of Levsha's character, Shchedrin also develops the martyr-like aspect, especially toward the end of the opera. The composer uses the motif of *imitatio Christi*, typical of the hagiographic genre, not only by the quotation from Leskov's epic tale about the 'sheepskin coat', but also by the inclusion in the final scenes of an allusion to Christ's last words ('Son of God, have mercy on us: for we don't know what we do') and by the use of the quotation from the chorus of J. S. Bach's *Matthäus-passion*. In a similar vein, in addition to Levsha, the other characters also undergo significant changes. One of the most ambiguous characters in this regard is Ataman Platov, who serves as the opera's main antagonist until the finale of the first part but from № 19 takes on a new role as Levsha's spiritual protector. The idea of the characters' transformation and moral elevation corresponds to one of the key elements of the hagiographic plot — the trope of the Way, which is prepared not only for the main character but also (sometimes) for others, as well as for readers of the hagiography.

Keywords: hagiographic opera, hagiographic theme, R. Shchedrin, N. Leskov, *Levsha*

Кириллина Лариса Валентиновна
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



larissa_kir@mail.ru

Larissa W. Kirillina
Dr. Sci. (Arts), Professor, Western Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Неудобный шедевр: история «Фиделио» Бетховена на русской сцене

История постановок оперы Бетховена «Фиделио» в России началась очень рано, в 1818 году. Однако в течение почти ста лет это произведение так и не вошло в репертуар ведущих оперных театров Российской империи и не сделалось популярным у широких кругов публики. Между тем сценическая судьба «Фиделио» в других странах оказалась гораздо более благополучной. В XIX веке оперу успешно ставили не только в Австрии и Германии, но и в Англии и Франции, а в XX веке она стала неотъемлемой частью мирового оперного репертуара.

Почему в России как до 1917 года, так и в советское и постсоветское время признанный шедевр Бетховена оказался вне рамок привычного репертуара?

Расхожее мнение — «невокальность» письма Бетховена, трудность сольных и хоровых партий — отчасти справедливо, однако существующая мировая практика показывает, что все препятствия преодолимы.

История «Фиделио» на русской сцене показывает, что в XIX веке инициаторами постановок чаще всего были певцы, причем обычно певицы, желавшие выступить в партии Леоноры.

Другое утверждение — слабость либретто и вялость сценического действия — также опровергается большим количеством современных удачных постановок.

Гораздо более веской причиной непопулярности оперы представляется несоответствие «Фиделио» сложившейся в XIX веке русской оперной традиции и общеевропейскому «мейнстриму», занимавшему ведущие позиции в репертуаре (французская большая опера, итальянская опера буффа и романтическая мелодрама, вагнеровская музыкальная драма, русская историческая опера).

Другая причина — трактовка сюжета оперы, который разворачивается на фоне государственной тюрьмы и вращается вокруг судьбы политического заключенного. Эта тематика почти всегда оказывалась неудобной, и ее постоянно пытались смягчить, сделав акцент на теме любви Леоноры и Флорестана или на теме личной мстительности Пи-

царро. Исторический антураж (условная Испания XVII века) придавал сюжету достаточную степень отстраненности, чтобы цензура не придиралась к тексту либретто.

Новая волна интереса к «Фиделио» была инициирована в 1880-х годах братьями Рубинштейн, которые организовали несколько постановок оперы силами студентов Московской и Петербургской консерваторий. Спектакли давались на русском языке, однако носили разовый характер и вызывали неоднозначные отзывы в прессе. Критики соглашались в том, что музыка Бетховена слишком трудна для юных неопытных исполнителей.

В 1905–1909 годах «Фиделио» наконец-то включили в репертуар главного театра Российской империи — Мариинского. Однако после первого успешного сезона популярность и посещаемость спектакля резко пошли вниз, и в 1909 году состоялся всего один показ.

В советскую эпоху после революционного спектакля Ф. Ф. Комиссаржевского (1918) на сцене Театра Совета Рабочих Депутатов, в здании бывшей Оперы Зимина, шедшего под названием «Освобождение», оперу Бетховена давали в Москве и Ленинграде только в единичных концертных исполнениях.

Лишь после смены эпох «Фиделио» поставили в филиале Большого театра (спектакль шел в 1954–1959 годах), а затем в МАЛЕГОТ (1958–1961). Это были очень разные спектакли, с разными либретто и разными режиссерскими концепциями. Московский вариант «Фиделио» выглядел гораздо более антитиранническим, чем ленинградский, более напоминавший традиционную историческую оперу.

Длительный перерыв в сценической судьбе «Фиделио» в советской и постсоветской России может свидетельствовать о том, что это произведение, требовавшее неординарных сценических решений, продолжало восприниматься как неудобное для ведущих театров, политика которых оставалась во всех отношениях консервативной.

В 2010 году начался процесс новой рецепции бетховенского шедевра — однако не на главных сценах России, да и процесс этот продолжался недолго. Самой значительной удачей оказалась постановка первой версии оперы («Леонора» 1805 года) в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского (2014–2017). Однако очередная смена политических и культурных приоритетов вновь вывела оперу Бетховена за рамки российского репертуарного театра.

Ключевые слова: Бетховен, «Фиделио», оперный театр, рецепция, спектакль

An Inconvenient Masterpiece: Beethoven's *Fidelio* on the Russian Stage

The history of productions of Beethoven's opera *Fidelio* in Russia began quite early, in 1818. However, for nearly a hundred years, the work never truly entered the repertoire of the Russian Empire's leading opera houses, nor did

it gain popularity among the general public. Meanwhile, the stage history of *Fidelio* in other countries proved to be far more successful. In the 19th century, the opera was widely performed not only in Austria and Germany but also in England and France, and in the 20th century, it has become an integral part of the global operatic repertoire.

Why did Beethoven's acknowledged masterpiece remain outside the standard repertoire in Russia, both before 1917 and throughout the Soviet and post-Soviet eras?

The common opinion—that Beethoven's writing is 'unvocal' and that the solo and choral parts are overly difficult—is only partially true; however, global practice shows that these obstacles are surmountable. The history of *Fidelio* on the Russian stage shows that in the 19th century, productions were most often initiated by singers, usually female vocalists who wished to perform the role of Leonore.

Another claim—the weakness of the libretto and the sluggishness of the stage action—is also refuted by the large number of successful modern productions.

A much more compelling reason for the opera's unpopularity seems to be its incompatibility with the Russian operatic tradition that took shape in the 19th century, as well as with the pan-European 'mainstream' that dominated the repertoire (French grand opera, Italian opera buffa and romantic melodrama, Wagnerian music drama, and Russian historical opera).

Another reason lies in the interpretation of the opera's plot, which unfolds against the backdrop of a state prison and revolves around the fate of a political prisoner. This theme almost always proved inconvenient, and there were constant attempts to soften it by shifting the focus to the love story of Leonore and Florestan or to Pizarro's personal vendetta. The historical setting (a conventional 17th-century Spain) provided enough detachment to prevent the censors from taking issue with the libretto.

A new wave of interest in *Fidelio* was initiated in the 1880s by the Rubinstein brothers, who organized several productions of the opera performed by students of the Moscow and St. Petersburg Conservatories. These performances were given in Russian, but they were one-off events and received mixed reviews in the press. Critics agreed that Beethoven's music was too difficult for young, inexperienced performers.

Between 1905 and 1909, *Fidelio* was finally included in the repertoire of the Mariinsky Theatre, the main theater of the Russian Empire. However, after a successful first season, the opera's popularity and attendance plummeted, and in 1909, only one performance took place.

In the Soviet era, following F. F. Komissarzhevsky's revolutionary 1918 production at the Theatre of the Council of Workers' Deputies (housed in the former Zimin Opera), which ran under the title *Liberation*, Beethoven's opera was performed in Moscow and Leningrad only in isolated concert versions.

It was not until the turn of an era that *Fidelio* was staged at the Bolshoi Theatre's affiliate stage (running from 1954 to 1959), and later at the MALE-

GOT (1958–1961). These were very different productions, featuring different librettos and directorial concepts. The Moscow version of *Fidelio* appeared far more anti-tyrannical than the Leningrad one, which was more reminiscent of a traditional historical opera.

The long hiatus in the stage history of *Fidelio* in Soviet and post-Soviet Russia may suggest that the work, which required extraordinary staging solutions, continued to be perceived as 'inconvenient' for leading theaters, whose policies remained conservative in every respect.

In 2010, a process of re-evaluating Beethoven's masterpiece began, though not on Russia's main stages, and this process was short-lived. The most significant success was the production of the opera's first version (*Leonore*, 1805) at the B. A. Pokrovsky Chamber Musical Theatre (2014–2017). However, another shift in political and cultural priorities once again pushed Beethoven's opera to the margins of the Russian repertoire theater.

Keywords: Beethoven, *Fidelio*, opera house, reception, production

Ковалевский Георгий Викторович
кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств; преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ), Санкт-Петербург, Россия



geokov@gmail.com

Georgy V. Kovalevsky
Cand. Sci. (Arts), Researcher, Music Department, Russian Institute of Arts History; Lecturer, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Швейцарские горы и голландские верфи… К круглым датам забытого ровесника Бетховена

В 2026 году исполнилось 260 лет со дня рождения и 180 лет со дня кончины Йозефа Вейгля, австрийского композитора, дирижера, антрепренера, крестника Йозефа Гайдна, ученика и ассистента Антонио Сальери. Успешный и плодовитый композитор, написавший больше 30 опер, Вейгль (или Вайгль, как сейчас принято писать фамилию композитора) был прочно забыт практически сразу после своей кончины, хотя в первой половине его зингшпиль «Швейцарское семейство» по своей популярности состязался с «Волшебной флейтой» Моцарта и «Вольным стрелком» Вебера. В Кабинете рукописей Российского института истории искусств хранится полная партитура зингшпиля Вейгля «Юность Петра Великого», показанная в дни Венского конгресса на сцене придворного Кернтнертортеатра 10 декабря 1814 года. Манускрипт был преподнесен как дар императрице Елизавете Алексеевне, прибывавшей тогда в Вене с Александром I, и вошел в ее нотную библиотеку, попавшую в 1930-е годы на Исаакиевскую площадь. В основе сюжета оперы известная в Европе история о пребывании Петра I на голландских судоверфях во время Великого посольства, его романтическая история

любви с Мартой Скавронской, будущей императрицей Екатериной I. До Вейгля в 1790 году этот сюжет уже использовал Андре Гретри в своей опере «Петр Великий» на текст Жана-Николя Буйи, однако Йозеф Вейгль и венский либреттист Георг Фридрих Трейчке представили свою версию этой истории, создав замечательный панегирик русскому самодержцу, светлую пастораль, идеальный мир, где практически нет конфликтов, а торжествует созидательный труд, разум и любовь. Несмотря на то, что произведение Вейгля не может быть отнесено к безусловным шедеврам своей музыки, в нем есть яркие моменты и несомненные достоинства, делающие эту вещь интересной не только специалистам, но и большому кругу знатоков и любителей оперы.

Ключевые слова: Йозеф Вейгль (Вайгль), зингшпиль, «Швейцарское семейство», «Юность Петра Великого», либретто, Георг Фридрих Трейчке

Swiss Mountains and Dutch Shipyards… Marking the Anniversaries of a Forgotten Beethoven's Contemporary

The year 2026 marked the 260th anniversary of the birth and the 180th anniversary of the death of Joseph Weigl — an Austrian composer, conductor, and impresario who was the godson of Joseph Haydn and an assistant of Antonio Salieri. A successful and prolific composer who wrote over 30 operas, Weigl fell into near-total oblivion almost immediately after his death; yet, in the first half of the 19th century, his Singspiel *Die Schweizerfamilie* rivaled Mozart's *Die Zauberflöte* and Weber's *Der Freischütz* in popularity. The Manuscripts Department of the Russian Institute of Arts History holds the complete score of Weigl's Singspiel *Die Jugend Peter des Großen* (*The Youth of Peter the Great*). This Singspiel was staged during the Congress of Vienna on the stage of the court Kärntnertortheater Theatre on December 10, 1814. The manuscript was presented as a gift to Empress Elizabeth, who was then in Vienna with Alexander I, and it became part of her music library, which ended up on St. Isaac's Square in the 1930s. The opera is based on the well-known European story about Peter I's stay at the Dutch shipyards during the Grand Embassy, as well as his romantic love story with Marta Skavronskaya, the future Empress Catherine I. Before to Weigl, in 1790, André Grétry had already used this plot in his opera *Pierre le Grand*, with a libretto by Jean-Nicolas Bouilly. However, Joseph Weigl and the Viennese librettist Georg Friedrich Treitschke presented their own version of the story, creating a remarkable panegyric to the Russian autocrat — a bright pastoral, an ideal world where there are virtually no conflicts and where creative labour, reason, and love triumph. Although Weigl's work cannot be considered an unequivocal masterpiece of its era, it does contain striking moments and undeniable merits that make it interesting not only to specialists but also to a wide circle of opera connoisseurs and lovers.

Keywords: Joseph Weigl, Singspiel, *Die Schweizerfamilie*, *Die Jugend Peter des Großen*, libretto, Georg Friedrich Treitschke

Коломоец Анна Андреевна
заместитель директора по внешним связям, Московская средняя специальная музыкальная школа имени Гнесиных,
Москва, Россия



Anna A. Kolomoets
Deputy Director for External Relations,
Gnesin Moscow Special School of Music,
Moscow, Russia

kulomoets@mail.ru

Понятие *opera regia* в музыкальном театре середины XVII века

Понятие *opera regia* занимает важное место в истории музыкального театра XVII века. В нем отразилась смена эстетических ориентиров и драматургических принципов на переходе от придворного спектакля к коммерческой опере. Согласно определению Э. Розанд, *opere regie* — это «пьесы, действие которых происходит в экзотических странах, с главными героями из царских или княжеских семей и насыщенными событиями сюжетами со счастливым концом». Однако сам термин пришел в музыкальный театр из разговорного, где он обозначал не только «царственный» сюжет, но и высший, наиболее зрелищный тип представления — с машинерией, сложными декорациями и массовыми сценами.

Как и пасторальная трагикомедия, *opera regia* — это жанр, находящийся «между» трагедией и комедией, со счастливой развязкой. Однако сходство здесь поверхностно: в отличие от пасторальной трагикомедии, ориентированной на аристотелевскую драму (пять актов, хор, правило трех единств, морализирующий конец), венецианская *opera regia* использует трехактную структуру и жертвует тремя единствами в пользу развлекательности.

В венецианской оперной практике 1640–1650-х годов *opera regia* наполняется новым содержанием. На материале двух подходов — Биссари (ориентация на внешнюю сценическую эффектность) и Бузенелло (акцент на любовной интриге и психологии персонажей) — демонстрируется, как этот жанр постепенно утрачивает связь с пасторальной традицией и утверждается как самостоятельная драматургическая модель. Задача доклада — уточнить определение Розанд, показав, что *opera regia* не сводится к одной формуле. Обращение к либретто венецианских авторов позволяет выделить два сосуществующих толкования: содержательное (царские герои, экзотика) и постановочное (роскошь, зрелищность). Однако знание предыстории термина в контексте разговорного театра дает возможность настаивать на ключевой роли именно высоких персонажей, а не только сценического великолепия. В этом состоит главное уточнение: *opera regia* — это гибридная модель, в которой пересекаются разные театральные традиции.

Анализ конкретных образцов показывает, что *opera regia* не была неизменной формулой: она трансформировалась, заимствуя приемы из

комедии дель арте, ученой трагикомедии и испанской комедии «золотого века». Эта жанровая гибкость, подкрепленная коммерческой направленностью, обеспечила *opera regia* жизнеспособность и позволила ей стать одной из ключевых моделей европейского музыкального театра.

Ключевые слова: opera regia, венецианская опера, музыкальный театр XVII века, пасторальная трагикомедия, жанровая трансформация, Энрико Биссари, Джованни Франческо Бузенелло

The Concept of *opera regia* in Mid-Seventeenth-Century Musical Theatre

The concept of *opera regia* occupies a significant place in the history of seventeenth-century musical theatre. It reflects a shift in aesthetic values and dramaturgical principles in the transition from court spectacle to commercial opera. According to Ellen Rosand's definition, *opere regie* are 'plays set in exotic countries, with protagonists from royal or princely families, and eventful plots ending happily.' However, the term itself came into musical theatre from spoken drama, where it denoted not only a 'royal' subject but also the highest, most spectacular type of performance — with machinery, elaborate scenery, and mass scenes.

Like pastoral tragicomedy, *opera regia* is a genre situated 'between' tragedy and comedy, with a happy ending. Yet the similarity is superficial: unlike pastoral tragicomedy, which was shaped by Aristotelian drama (five acts, chorus, the three unities, a moralising conclusion), Venetian *opera regia* employs a three-act structure and sacrifices the unities for the sake of entertainment.

In Venetian operatic practice of the 1640s–1650s, *opera regia* acquired new meaning. Drawing on two contrasting approaches — Bissari, focused on external scenic spectacularity, and Busenello, centred on intricate love intrigue and psychological character development—the paper demonstrates how the genre gradually broke with the pastoral tradition and established itself as an independent dramaturgical model. The aim of this paper is to refine Rosand's definition by showing that *opera regia* cannot be reduced to a single formula. Examination of Venetian librettos reveals two coexisting interpretations: one content-based (royal heroes, exotic settings) and one production-based (luxury, spectacle). However, knowledge of the term's prehistory in spoken theatre allows us to insist on the key role of high-ranking characters, not merely scenic magnificence. This is the main refinement: *opera regia* is a hybrid model in which different theatrical traditions intersect.

Analysis of specific examples shows that *opera regia* was not an invariable formula: it evolved, borrowing techniques from commedia dell'arte, learned pastoral tragicomedy, and Spanish Golden Age comedy. This generic flexibility, reinforced by its commercial orientation, ensured *opera regia*'s viability and enabled it to become one of the key models of European musical theatre.

Keywords: opera regia, Venetian opera, seventeenth-century musical theatre, pastoral tragicomedy, genre transformation, Enrico Bissarri, Giovanni Francesco Busenello

Корндорф Анна Сергеевна
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва; старший научный сотрудник по гранту, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Россия



korndorf@mail.ru

Anna S. Korndorf
Dr. Sci. (Arts), Leading Researcher, New and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow; Senior Grant Researcher, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Кто автор эстетических трактатов Пьетро Гонзаги?

В наследии прославленного театрального декоратора Пьетро Гонзаги особое место традиционно занимают его теоретические трактаты. Считается, что они все были написаны в период работы Гонзаги при русском дворе и опубликованы в 1800–1817 годах в Петербурге — отчасти анонимно, а отчасти под собственным именем художника.

Корпус этих текстов отчетливо делится на две группы. Одна из них связана с непосредственными профессиональными интересами Гонзаги как театрального декоратора и архитектора. Вторая же посвящена обсуждению актуальных вопросов и категорий эстетики и философии культуры рубежа XVIII–XIX веков.

К числу последних принадлежат наиболее значимые сочинения, связываемые с именем итальянского мастера — «Музыка для глаз, Или театральная оптика» (1800, 1807) и «О чувствах, вкусе и прекрасном» (1811). Их авторство впервые атрибутировали Гонзаге уже в начале XX века, а потом неоднократно подтверждали исследователи и переводчики его трудов в России и Италии.

Однако сравнительный анализ двух вышеназванных групп сочинений и их внимательное изучение позволяют сделать другие выводы. Рассмотрение приписываемых Гонзаге трактатов в контексте современной им эстетической и моральной теории, идей философии здравого смысла и концепции синестезии приводит к утверждению, что оба эссе философского характера не принадлежат перу петербургского художника. Они были созданы в британской интеллектуальной среде. По всей вероятности, это фрагменты одного сочинения, написанного неустановленным английским автором 1790-х годов.

Надеюсь, дальнейшая реконструкция нескольких глав исходного трактата на основании петербургских публикаций позволит идентифи-

цировать оригинал, а также проследить историю его попадания в русскую столицу.

Ключевые слова: Пьетро Гонзаги, театральные декорации, эстетика, философия культуры, трактаты «Музыка для глаз, Или театральная оптика», «О чувствах, вкусе и прекрасном»

Who wrote the Aesthetic Treatises Assigned to Pietro Gonzaga?

Theoretical treatises occupy a unique position in the legacy of the famous theatrical set designer Pietro Gonzaga. The common belief is that all of them were composed while Gonzaga served at the Russian court and were published in St. Petersburg between 1800 and 1817, with some released anonymously and others under the artist's name.

This collection of texts clearly splits into two separate categories. The first relates to Gonzaga's direct professional interests as a theatrical set designer and architect. The second part focuses on examining key topics and categories related to aesthetics and cultural philosophy at the dawn of the 19th century.

The second group includes the most significant works associated with the Italian master: *La musique des yeux et l'optique théâtrale* (1800, 1807) and *Du sentiment, du goût et du beau* (1811). These works were assigned to Gonzaga from the early 20th century, a conclusion that was subsequently supported by researchers and translators in both Russia and Italy.

Nevertheless, a comparative analysis and in-depth examination of these two categories of writings indicate a different outcome. When the treatises credited to Gonzaga are analysed in the context of aesthetic and moral theories of his time, alongside with concepts of Scottish philosophy of common sense and synesthesia, it becomes clear that the two philosophical essays were not composed by the St. Petersburg-based artist. Moreover, they emerged from the British intellectual context. Most likely, these fragments belong to a single work written by an unidentified English author in the 1790s.

I hope that reconstructing several chapters of the original treatise based on the St. Petersburg publications will make it possible to identify the original text and trace the history of how it found its way to the Russian capital.

Keywords: Pietro Gonzaga, theatrical scenery, aesthetics, philosophy of culture, treatises *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, *Du sentiment, du goût et du beau*

Коровина Анастасия Федоровна
кандидат искусствоведения, старший методист, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Академия джаза, Москва, Россия



Anastasiya F. Korovina
Cand. Sci. (Arts), Senior Methodist, Theory Teacher, Moscow State Jazz Academy, Moscow, Russia

inaferando@mail.ru

Опера «Сомнамбула» В. Беллини на русской сцене в XIX–XXI вв.

Доклад посвящен истории бытования и рецепции оперы «Сомнамбула» Винченцо Беллини на русской сцене за почти двухсотлетний период. В 2026 году отмечается 225-летие со дня рождения композитора, а также 195 лет со дня первой постановки оперы, поэтому обращение к данной теме представляется особенно значимым.

«Сомнамбула» написана в жанре оперы *semiseria* и сегодня признается эталонным образцом жанра. Опера создана Беллини в сотрудничестве с Феличе Романи. Премьера с участием Дж. Пасты и Дж. Рубини состоялась 6 марта 1831 года в Миланском театре Каркано и прошла с невероятным успехом, далее последовал ее триумф на европейской сцене: в Париже и Лондоне (1831), в Будапеште (1832), в Мадриде и Вене (1834), в Нью-Йорке (1835), в Берлине (1836).

Премьера на русской сцене состоялась 28 мая 1837 года в Петербургском Большом театре и 1 декабря того же года в Большом Петровском театре. Опера шла на русском языке под названием «Невеста-лунатик» (автор перевода — Р. М. Зотов), все партии исполнялись русскими певцами, например, Эльвино пел «русский Рубини» А. О. Бантышев. В критических отзывах отмечалось, что опера больших сборов не дала, виной этому — неподготовленность певцов.

С большим успехом опера шла в 1843–1845 годах, когда в ее постановках участвовали певцы итальянской труппы: Дж. Рубини, П. Виардо-Гарсиа, А. Тамбурини, Л. Ассандри, Л. Сальви и др. В 1850-е годы, кроме восторженных отзывов в прессе, появляются первые аналитические этюды, посвященные опере. Так, А. Н. Серов в журнале «Пантеон» в 1854 году представил перевод немецкой статьи о Беллини, в которой на примере «Сомнамбулы» выявляются принципы построения формы в итальянской опере, осмысляется феномен «прекрасного пения».

Последние постановки на главных российских сценах состоялись в 1890-х годах. Впоследствии опера была поставлена в частном оперном театре С. И. Зимина в 1910-х годах, после чего исчезла из репертуара почти на столетие. В наши дни постановки оперы снова возродились: в

1998 году состоялось возобновление «Сомнамбулы» в Мариинском театре, в 2013 году — в Большом театре.

В качестве материала привлекаются критические отзывы в газетах и журналах, воспоминания музыкантов и театральных деятелей, документальные свидетельства о постановках оперы в русских театрах (афиши, эскизы декораций, фотографии). В докладе утверждается, что восприятие оперы Беллини русской публикой менялось в разные исторические периоды в зависимости от социокультурной ситуации в стране.

Ключевые слова: В. Беллини, «Сомнамбула», итальянская опера, Большой театр, Дж. Рубини

La Sonnambula by Vincenzo Bellini on the Russian Stage in the 19th–21st Centuries

This paper examines the two hundred years reception history of Vincenzo Bellini's opera *La Sonnambula* on the Russian stage. 2026 celebrates both the 225th anniversary of the composer's birth and the 195th anniversary of the opera's premiere, making this study particularly timely.

La Sonnambula was composed in the genre of opera *semiseria* and is today recognized as a canonical example of the form. Bellini wrote the opera in collaboration with the librettist Felice Romani. The premiere, featuring Giuditta Pasta and Giovanni Battista Rubini, took place on March 6, 1831, at the Teatro Carcano in Milan and had an outstanding success. The opera subsequently triumphed on European stages: in Paris and London (1831), Budapest (1832), Madrid and Vienna (1834), New York (1835), and Berlin (1836).

The Russian premiere took place on May 28, 1837, at the Bolshoi Theatre in St. Petersburg, followed by a Moscow production at the Bolshoi Petrovsky Theatre on December 1 of the same year. The opera was performed in Russian under the title *The Sleepwalker Bride* (translated by R. M. Zotov). All roles were sung by Russian singers; for example, A. O. Bantyshev performed the role of Elvino and was dubbed by audiences the 'Russian Rubini'. Contemporary critics noted that the production failed to generate substantial box-office receipts, mostly attributed to the inadequate performance of the Russian singers.

The opera had great success in 1843–1845 with leading singers of the Italian troupe participated in its productions, including Giovanni Battista Rubini, Pauline Viardot, Antonio Tamburini, Luigia Assandri, and Lorenzo Salvi. In the 1850s, in addition to highly favorable press reviews, the first analytical studies of the opera appeared. For example, Alexander Serov published a translation of a German article on Bellini in the journal Pantheon (1854), where *La Sonnambula* used as a case study to analyze the principles of formal construction in Italian opera and the phenomenon of *bel canto*.

The last productions of *La Sonnambula* on the principal Russian stages took place in the 1890s. The opera was subsequently staged at S. I. Zimin's private opera house in the 1910s, after which it disappeared from the Russian stage for nearly a century. In recent decades, interest in the opera has been

revived: in 1998, *La Sonnambula* was restaged at the Mariinsky Theatre, and in 2013 at the Bolshoi Theatre. The study draws on critical reviews in newspapers and journals, memoirs of musicians and theatre practitioners, and documentary records of the opera's productions in Russian theatres, including posters, set designs, and photographs. The author concludes that the reception of Bellini's opera by Russian audiences varied across historical periods, reflecting the changing sociocultural context of the country.

Keywords: Vincenzo Bellini, *La Sonnambula*, italian opera, the Bolshoi Theatre, Giovanni Battista Rubini

Кром Анна Евгеньевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия



Anna E. Krom
Dr. Sci. (Arts), Professor, Music History Department, Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia

yannakrom@yandex.ru

Опера Лоры Швендингер «Артемизия»: в диалоге с эпохой барокко

«Артемизия» (2017) — первая опера современного американского композитора Лоры Швендингер (Laura Schwendinger, 1962). Она посвящена итальянской барочной художнице Артемизии Джентилески (Artemisia Gentileschi, 1593–1656), уже при жизни завоевавшей известность и признание. Судьба Артемизии изобиловала драматическими поворотами: в возрасте 17 лет она подверглась насилию со стороны своего наставника, пережила жестокий судебный процесс, пытки инквизиции, искалечившие ее пальцы; всю жизнь ей приходилось доказывать свой профессионализм, не уступавший мастерству выдающихся художников-мужчин, а в последние годы Джентилески страдала от серьезной болезни глаз, постепенно ведущей ее к слепоте.

Швендингер показывает разные грани личности Артемизии, сопоставляя два взаимосвязанных драматургических плана: реальный, связанный с обстоятельствами жизни художницы, и метафорический, обусловленный образами библейских полотен Артемизии разных лет. Если визуальный ряд оперы Швендингер связывает с картинами Джентилески, то музыкальный материал произрастает из интонаций арии еще одной выдающейся женщины барокко, младшей современницы Джентилески, итальянской певицы, поэтессы и композитора Барбары Строцци (1619–1677). Швендингер цитирует начало первой строфы ее арии-пассакалии «Che si può fare?», повествующей о бессилии героя перед ударами судьбы. Швендингер обращается к музыкально-риторическим фигурам, типичным для арий lamento (croce, interrogatio, exclamatio, passus duriusculus, suspiratio), тонко моделирует барочный

колорит при помощи «омузыкаливания» приемов, заимствованных из старинной живописи — сфумато и кьяроскуро.

Ключевые слова: американский музыкальный театр XXI века, современная опера, женщины эпохи барокко, Лора Швендингер, Артемизия Джентилески, Барбара Строцци, живописные техники в музыке

Laura Schwendinger's Opera *Artemisia*: In Dialogue with the Baroque

Artemisia (2017) is the first opera by contemporary American composer Laura Schwendinger (1962). It is dedicated to the Italian Baroque artist Artemisia Gentileschi (1593-1656), who achieved fame and recognition even in her lifetime. Artemisia's life was replete with dramatic twists: at the age of 17, she was abused by her mentor, endured a brutal trial, and endured torture by the Inquisition, which left her fingers mutilated. Throughout her life, she struggled to prove her professionalism, equal to that of outstanding male artists. In her final years, Gentileschi suffered from a serious eye disease that gradually led to blindness.

Schwendinger reveals the various facets of Artemisia's personality, juxtaposing two interconnected dramaturgic planes: the real, connected to the circumstances of the artist's life, and the metaphorical, shaped by the images of Artemisia's biblical paintings from various years. While Schwendinger connects the opera's visuals to Gentileschi's paintings, the musical material stems from the intonations of an aria by another prominent Baroque woman, Gentileschi's younger contemporary, the Italian singer, poet, and composer Barbara Strozzi (1619-1677). Schwendinger cites the opening stanza of her passacaglia aria *Che si può fare?*, which narrates the hero's powerlessness in the face of fate's blows. Schwendinger turns to musical and rhetorical figures typical of lamento arias (croce, interrogatio, exclamatio, passus duriusculus, susperatio), and subtly models the baroque coloring with the help of 'musicalization' of techniques borrowed from painting – sfumato and chiaroscuro.

Keywords: American musical theatre of the 21st century, contemporary opera, women of the Baroque era, Laura Schwendinger, Artemisia Gentileschi, Barbara Strozzi, painting techniques in music

Круглова Елена Валентиновна
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры академического пения, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия



elenakruglowa@mail.ru

Elena V. Kruglova
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vocal Art Department, Ippolitov-Ivanov Music and Pedagogical State Institute, Moscow, Russia

Феномен Виттории Аркилеи: формирование традиции оперного пения

Статья посвящена феномену Виттории Аркилеи — первой примадонны итальянской оперы, чьи исполнительские принципы легли в основу последующей оперной традиции. Опираясь на исторические документы и музыковедческие труды, автор выделяет три основополагающих аспекта творческой личности певицы.

Первый — вокально-интерпретационный: уникальный синтез технического совершенства, исполнительской свободы и эстетической безупречности. Второй, историко-стилевой, связан с тем, что Аркилеи вошла в историю музыки как ключевая фигура, ознаменовавшая изменение социального статуса женщины-музыканта. Эстетика раннебарочной монодии требовала от певицы не просто красивого голоса, но осмысленной, аффективной вокализации, уподобляющей исполнителя античному оратору. За изысканную манеру пения Якопо Пери удостоил Витторию титула Эвтерпы своего века. Наконец, третий — социокультурный — раскрывает искусство Аркилеи в контексте придворной среды Медичи. Покровительство Фердинандо де' Медичи, поддержка Эмилио де' Кавальери и плодотворное сотрудничество с Якопо Пери и Джулио Каччини позволили певице достичь творческого расцвета и ознаменовали переход женского пения из разряда любительского в профессиональное. Ромен Роллан в XIX веке назвал примадонну «первой певицей эпохи».

Анализируя наследие Аркилеи в его целостности, автор прослеживает, как индивидуальный стиль примадонны кристаллизовался в устойчивую оперную традицию, сохраняющую актуальность и по сей день. В заключение автор обоснованно подчеркивает, что Виттория Аркилеи вошла в историю музыки и вокального исполнительства не просто как первая примадонна итальянского барокко, но как личность, задавшая образ певца-интерпретатора — соавтора композитора и профессиональной актрисы на сцене, — образ, востребованный вплоть до настоящего времени.

Ключевые слова: Виттория Аркилеи, примадонна, флорентийская камерата, итальянская опера раннего барокко, виртуозное пение,

вокальное исполнительство, социальный статус певицы, двор Медичи, оперная традиция, певец-интерпретатор

The Phenomenon of Vittoria Archilei in the Tradition of Operatic Singing

This article explores the phenomenon of Vittoria Archilei, the first prima donna of Italian opera, whose performance principles formed the foundation of subsequent operatic tradition. Drawing on historical documents and musicological works, the author identifies three fundamental aspects of the singer's creative personality.

The first is vocal and interpretive: a unique synthesis of technical perfection, performance freedom, and aesthetic impeccability. The second, historical and stylistic, is connected to the fact that Archilei entered the history of music as a key figure, marking a change in the social status of female musicians. The aesthetics of early Baroque monody demanded from the singer not simply a beautiful voice, but a meaningful, affective vocalization, likening the performer to an ancient orator. For her exquisite singing style, Jacopo Peri awarded Vittoria the title of the Euterpe of her century. Finally, the third—sociocultural—discusses Archilei's art within the context of the Medici court. The patronage of Ferdinando de' Medici, the support of Emilio de' Cavalieri, and fruitful collaborations with Jacopo Peri and Giulio Caccini enabled the singer to achieve her creative peak and marked the transition of female singing from amateur to professional. In the 19th century, Romain Rolland called the prima donna 'the first singer of the era'.

Analyzing Archilei's legacy in its entirety, the author traces how the prima donna's individual style crystallized into a stable operatic tradition that remains relevant to this day. In conclusion, the author rightly emphasizes that Vittoria Arquilea entered the history of music and vocal performance not simply as the first prima donna of the Italian Baroque, but as a figure who defined the image of the singer-interpreter—a co-author of the composer and a professional actress on stage—an image that remains in demand to this day.

Keywords: Vittoria Archilei, prima donna, Florentine Camerata, early Baroque Italian opera, virtuoso singing, vocal performance, social status of the singer, Medici court, opera tradition, singer-interpreter

Кубасова Ольга Андреевна
преподаватель, Свердловское музыкальное училище имени П.И. Чайковского (колледж); аспирант 2 года обучения, кафедра истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия



olga.kubasowa2001@yandex.ru

Olga A. Kubasova
Lecturer, Tchaikovsky Sverdlovsk Music College; Second-year Postgraduate Student, Music History Department, Ural State Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Панкина Елена Валериевна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории музыки и этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия



2mikep@mail.ru

Elena V. Pankina
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of Music History and Ethnomusicology Department, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

Авторская интерпретация античного текста в оперной тетралогии Августа Бунгерта «Одиссея»

Оперная тетралогия немецкого композитора Фридриха Августа Бунгерта (1845–1915) «Гомеровский мир» («Homerische Welt») представляет собой результат переосмысления античного мифа в контексте культуры и философии позднего романтизма.

Первоначальный замысел композитора заключался в создании гексалогии, раскрывающей события «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, однако завершенным остался лишь одиссеевский цикл. Идея воплощения настолько масштабного замысла была связана, в том числе, с успехом «Кольца нибелунгов» Рихарда Вагнера.

Каждая часть тетралогии состоит из автономной в содержательном и композиционном отношениях прелюдии и оперы: часть 1 — «Цирцея» с прелюдией «Полифем» (1898); часть 2 — «Навсикая» с прелюдией «Сирены и странствие Одиссея» (1901); часть 3 — «Возвращение Одиссея на родину» с прелюдией «Выход Телемаха» (1896); часть 4 — «Смерть Одиссея» с прелюдией «Прощание Телегона» (1903).

Либретто всех частей тетралогии составлено композитором, сосредоточившимся на поэмах Гомера как на идеальном источнике для монументальных по объему и содержанию опер. Бунгерт не только адаптировал гомеровский эпос для оперной сцены — он создал оригинальное литературное и музыкальное произведение, воплощающее идею Gesamtkunstwerk, основанное как на текстах Гомера, так и на древнегреческой истории и мифологии, благодаря чему композитор значительно отклонился от первоисточника.

Сюжетные линии существенно трансформируются: последовательность событий изменяется, вводятся новые персонажи, а традиционные образы получают несвойственные их мифологическим прототипам функции. Одиссей в интерпретации Бунгерта не является исключительно героическим персонажем, а предстает фигурой сложной, внутренне противоречивой, подверженной резким сменам эмоциональных состояний. Эта нетипичная трактовка последовательно реализуется в первую очередь именно в либретто: реплики и монологи Одиссея насыщены рефлексией, сомнениями, страхом, нерешительностью, что резко

контрастирует с эпическим идеалом мужественного и хитроумного странника. Героическое начало оказывается лишь одной из граней образа, наряду с драматическими и пасторальными чертами, что находит прямое соответствие в системе музыкальных лейтмотивов: из девяти лейтмотивов персонажа лишь четыре могут быть отнесены к героической сфере, тогда как остальные окрашены в драматические или идиллические тона. Всё это отражает позднеромантический и отчасти ницшеанский героический концепт, актуальный для художественных и духовных поисков Бунгерта.

Ключевые слова: Август Бунгерт, Гомер, Одиссей, оперный цикл, либретто

The Author's Interpretation of the Ancient Text in August Bungert's Operatic Tetralogy *Die Odyssee*

The operatic tetralogy *Homerische Welt* by the German composer Friedrich August Bungert (1845–1915) is an example of a reinterpretation of the ancient myth within the cultural and philosophical context of late Romanticism.

The composer's original conception was to create a hexalogy that would encompass the events of Homer's *Iliad* and *Odyssey*, but only the cycle based on the Odyssey was completed. The idea of implementing such an ambitious project was linked, among other things, to the success of Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen*.

Each part of the tetralogy consists of a prelude and an opera, both autonomous in terms of content and composition: Part 1 — *Circe* with the prelude *Polyphemus* (1898); Part 2 — *Nausicaa* with the prelude *The Sirens and Odysseus's Journey* (1901); Part 3 — *Odysseus's Return to His Homeland* with the prelude *Telemachus's Departure* (1896); Part 4 — *The Death of Odysseus* with the prelude *Farewell of Telegonus* (1903).

The libretto for all parts of the tetralogy was written by the composer himself, who focused on Homer's poems as the ideal source for operas that were monumental in both scope and content. Bungert did not merely adapt the Homeric epic for the operatic stage — he created an original literary and musical work embodying the idea of Gesamtkunstwerk, drawing not only on Homer's texts but also on ancient Greek history and mythology; as a result, the composer significantly departed from the original source.

The plotlines are substantially transformed: the sequence of events is altered, new characters are introduced, and traditional figures are given functions that are atypical for their mythological prototypes. In Bungert's interpretation Odysseus is not solely a heroic figure; instead, he emerges as a complex, internally conflicted character prone to abrupt shifts in emotional states. This unconventional treatment is most consistently realised in the libretto: Odysseus's lines and monologues are imbued with reflection, doubt, fear, and indecision, which starkly contrasts with the epic ideal of the courageous and cunning wanderer. The heroic element becomes just one facet of

the character, alongside dramatic and pastoral traits. This is directly reflected in the system of musical leitmotifs: out of the nine leitmotifs associated with the character, only four can be classified as heroic, while the rest are imbued with dramatic or idyllic tones. All of this reflects the late-Romantic and partly Nietzschean heroic concept that was relevant to Bungert's artistic and spiritual quest.

Keywords: August Bungert, Homer, Odysseus, operatic cycle, libretto

Кузнецов Николай Иванович
доктор искусствоведения, профессор Межрегионального Шаляпинского центра, Москва, Россия



vosenzuk@yandex.ru

Nikolai I. Kuznetsov
Dr. Sci. (Arts), Professor, Interregional Chaliapin Centre, Moscow, Russia

Актуализация теоретического наследия Ф. И. Шаляпина в XXI веке

Всем известно, что Федор Иванович Шаляпин — великий оперный артист, о котором издано множество книг, воспоминаний, рецензий. Однако о Шаляпине как о *теоретике*, затрагивающем технологию создания оперно-сценического образа, до сих пор почти ничего не известно.

В XXI веке у оперных актеров в России наблюдается острая проблема падения уровня планки актерского мастерства. Вокальное искусство в настоящее время заметно набирает силы, а вот с актерским мастерством у исполнителей оперных ролей дела обстоят гораздо хуже. Оперно-сценическое искусство в настоящее время крайне нуждается в изучении опыта репетиционного процесса русского оперного гения Ф. И. Шаляпина и его способа создания оперно-сценической роли. Однако парадоксально, что теоретическое наследие Шаляпина пролежало уже более ста лет без употребления.

В 1994 г. мой Учитель, выдающийся оперный режиссер и педагог Б. А. Покровский, доверил мне собрать разбросанные в книгах Шаляпина придуманные им сценические рабочие термины, которые он использовал в работе над ролью, выделить из них имеющие для певцов ключевые значения, объяснить и определить, какой смысл вкладывал Шаляпин в содержание своих терминов и сопоставить сценические рабочие термины Шаляпина с элементами «системы Станиславского». Покровский аргументировал это тем, что Станиславский, посещая спектакли с участием Федора Ивановича и, восхищаясь его игрой, утверждал, что «...певец Шаляпин достиг в опере того, чего он искал в драме». Парадоксально, но выдающийся теоретик драматического театра Стани-

славский заявил тогда, что он «... учился у оперного артиста и списал свою систему с Шаляпина»[1].

Выполнить задание Покровского стоило большого труда. Для того чтобы помочь студентам-вокалистам и начинающим оперным актерам в овладении фундаментальными основами учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского, я составил «*Таблицу "инструментов" актера оперного театра в терминах Шаляпина и определениях Станиславского*». Во время репетиции каждого конкретного эпизода оперы эта таблица становится для них ориентиром при поиске необходимых «инструментов» для раскрытия сценического образа и критерием, помогающим им оценить, все ли необходимые инструменты они использовали для воплощения на сцене своей роли.

В докладе будет продемонстрирована и прокомментирована *Таблица инструментов актера оперного театра*... Выражаю надежду на то, что она послужит ориентиром для новой, необходимой консерваториям нашей страны учебной дисциплине «*Теория сценического мастерства оперного актера*», а мой специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. *Двадцать шагов к оперному театру*» поможет студентам-вокалистам и начинающим оперным актерам изучить и освоить фундаментальные основы *учений* этих гениальных мастеров оперно-сценического искусства.

Ключевые слова: оперный актер, теория мастерства оперного актера, Ф. И. Шаляпин, К. С. Станиславский

Revisiting the Theoretical Legacy of Feodor Chaliapin in the 21st Century

Everyone knows that Feodor Ivanovich Chaliapin was a great opera artist, the subject of numerous books, memoirs and reviews. Yet almost nothing is known to this day about Chaliapin as a *theorist* who addressed the technique of creating an operatic stage image.

In the 21st century, opera singers in Russia face an acute problem: a *decline* in the standard of *acting skill*. *Vocal art* is now noticeably gaining strength, whereas the *acting skill* of performers of operatic roles is in a much worse state. Operatic stage art today is in great need of studying the rehearsal experience of the Russian operatic genius F. I. Chaliapin and his method of creating an operatic stage role. Paradoxically, however, Chaliapin's *theoretical legacy* has lain unused for more than a hundred years.

In 1994 my Teacher, the outstanding opera director and pedagogue B. A. Pokrovsky, entrusted me with collecting the *stage working terms* that F. I. Chaliapin had coined and used in his work on a role, scattered throughout his books; with selecting those of *key* importance for *singers*; with explaining and defining the *meaning* Chaliapin put into his terms; and with comparing Chaliapin's *stage working terms* with the *elements* of the

1 *Кристи Г. В.* Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952. С. 59.

'Stanislavsky system'. Pokrovsky argued that Stanislavsky, who attended performances with Feodor Ivanovich and admired his acting, asserted that '...the singer Chaliapin achieved in opera what he himself had been seeking in drama'. Paradoxically, Stanislavsky, the outstanding *theorist of the dramatic theatre*, declared at the time that he '...learned from an opera artist and copied his system from Chaliapin'[1].

Carrying out B. A. Pokrovsky's assignment cost me a great deal of effort. To help student singers and young opera actors master the fundamentals of the *teachings* of F. I. Chaliapin and K. S. Stanislavsky, I compiled a special '*Table of the Opera Actor's Instruments in Chaliapin's Terms and Stanislavsky's Definitions*'. During the rehearsal of each particular episode of an opera, this *table* becomes for them a guide in the search for the '*instruments*' needed to reveal the stage image, and a *criterion* that helps them assess whether they have used all the *instruments* necessary to embody their role on stage.

The report will demonstrate and comment on the *Opera Actor's Tool Chart*... I hope it will serve as a reference for the new, essential academic discipline of 'The Theory of Opera Actor's Stagecraft,' and that my specialized textbook, *Opera Actor's Stagecraft Based on the Teachings of F. I. Chaliapin and K. S. Stanislavsky. Twenty Steps to Opera Theater*, will help vocal students and aspiring opera actors study and master the fundamental principles of these brilliant masters of operatic stagecraft.

Keywords: opera actor, theory of the opera actor's craft, F. I. Chaliapin, K. S. Stanislavsky

Купец Любовь Абрамовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



Lyubov A. Kupets
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

lkupets@yandex.ru

Дансантность в русской опере XIX века (к проблеме национального)

Традиционно понимание национального в русской опере XIX века рассматривается преимущественно сквозь призму вокального начала, будь это фольклорный/стилизованный/аллюзивный материал в русском «оперном каноне» Николая Римского-Корсакова, или же проевропейски-романсовая/белькантовская мелодика в версии Петра Чайковского. Также существует устойчивое разделение жанров — оперы и балета — в это время в России вплоть до указания на специфику балет-

1 *Kristi G. V.* Rabota Stanislavskogo v opernom teatre [Stanislavsky's Work in the Opera Theatre]. Moscow, 1952. P. 59.

ного композитора. Балет рассматривался современниками (например, таким авторитетным критиком и композитором, как Николай Соловьёв) в рамках симфонической (инструментальной) музыки. Тем не менее, во всех оперных сочинениях русских музыкантов чрезвычайно велика роль танцевальных эпизодов (к ним относятся и различного рода фольклорно-обрядовые сцены), с одной стороны, а с другой — явная дансантность (по В. Ванслову) самой вокальной партии, мелодики, которую используют композиторы от Михаила Глинки и Алексея Верстовского — до Цезаря Кюи, Чайковского, Римского-Корсакова и др. Под дансантностью (танцевальностью) вслед за В. Вансловым подразумевается соединение таких качеств музыки, которые делают ее удобной для танца и выражающей танец (ясность метроритмической организации, четкость использования музыкальных формул, соответствие темпа и ритма движениям, квадратность и симметрия структуры и др.).

Таким образом, заполняя оперный текст, дансантность ощущается как неотъемлемая часть русской оперы, как часть национального канона. Вероятно, одной из причин является огромное значение бала как ключевого элемента светской культуры русского дворянства XIX века. Юрий Лотман в книге «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)» рассматривал бал не просто как развлечение, а как сложное культурное явление, выполнявшее важные социальные, символические и коммуникативные функции, среди которых называл танцы как организующий стержень (они задавали ритм и стиль беседы). Бал с его танцевальным ядром можно с полным правом считать национальным культурным феноменом, который прямо или косвенно влиял на стиль русских композиторов, находя выражение в дансантности их оперного мышления.

Ключевые слова: дансантность, русская опера, национальный канон, бал

Danceability in 19th-Century Russian Opera: On the Problem of National Identity

Traditionally, the understanding of the ‘national’ in 19th-century Russian opera is viewed primarily through the prism of the vocal element, whether it be the folkloric, stylized, or allusive material found in the Russian ‘operatic canon’ of Nikolai Rimsky-Korsakov, or the pro-European, romance-oriented, and *bel canto* melodic style in the works of Pyotr Tchaikovsky. Furthermore, there exists a persistent distinction between the genres of opera and ballet in Russia during this period, extending even to the identification of specific ‘ballet composers.’ Ballet was viewed by contemporaries (such as the authoritative critic and composer Nikolai Solovyov) within the framework of symphonic (instrumental) music. Nevertheless, in all operatic works by Russian composers, the role of dance episodes — including various folkloric and ritual scenes — is exceptionally significant. On the other hand, there is a clear ‘danceability’ (*dansantnost’*, following V. Vanslov) inherent in the vocal parts

and melodies employed by composers ranging from Mikhail Glinka and Alexey Verstovsky to César Cui, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, and others. Following V. Vanslov, 'danceability' is understood as a combination of musical qualities that make music suitable for dance and expressive of dance (such as clarity of metrorhythmic organization, precision in the use of musical formulas, correspondence of tempo and rhythm to movement, and structural squareness and symmetry).

Thus, by permeating the operatic text, 'dansantness' is perceived as an integral part of Russian opera and a component of its national canon. This is likely due to the immense significance of the ball as a key element of the secular culture of the 19th-century Russian nobility. In his book *Conversations on Russian Culture: Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – Early 19th Century)*, Yuri Lotman examined the ball not merely as a form of entertainment, but as a complex cultural phenomenon that performed vital social, symbolic, and communicative functions, identifying dance as its organizing core (which dictated the rhythm and style of conversation). The ball, with its dance-centered nucleus, can rightfully be considered a national cultural phenomenon that directly or indirectly influenced the style of Russian composers, finding expression in the 'dansant' quality of their operatic thinking.

Keywords: dance-like quality, Russian opera, national canon, ball

Кхуат Нгок Ми
преподаватель вокала,
аспирант,
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Москва, Россия



Khuat Ngoc My
Vocal Instructor;
Postgraduate student,
Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
Moscow, Russia

myngockhuat1403@gmail.com

научный руководитель / scientific supervisor

Батагова Татьяна Эльбрусовна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения,
Институт «Академия имени Маймонида»,
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина,
Москва, Россия



Tatiana E. Batagova
Dr. Sci. (Arts), Professor,
Musicology Department,
Maimonides Academy Institute,
Kosygin Russian State University,
Moscow, Russia

batagte@yandex.ru

От «Евгения Онегина» к «Девушке Шао»: советско-вьетнамское сотрудничество в формировании вокально-исполнительской традиции вьетнамской оперы

В докладе исследуется роль советско-вьетнамского культурно-образовательного сотрудничества в становлении первой национальной опе-

ры Вьетнама. Наличие оперных театров, построенных во французский колониальный период преимущественно для европейской администрации и публики, само по себе не означало формирования национальной исполнительской традиции. Исследовательский вопрос заключается в том, каким образом после 1954 года опера перешла из пространства колониальной репрезентации в систему профессиональной подготовки и творчества вьетнамских музыкантов. Цель работы — проследить этот переход от вьетнамской постановки «Евгения Онегина» П. И. Чайковского в 1961 году к премьере первой вьетнамской оперы «Девушка Шао» До Нюана в 1965 году.

Существующие исследования рассматривают колониальную историю оперы в Ханое, культурную политику Демократической Республики Вьетнам и национальные особенности отдельных произведений. Однако связь между советской профессиональной подготовкой первого поколения вьетнамских музыкантов, практикой освоения русского оперного репертуара и созданием национальной оперы нуждается в специальном рассмотрении.

Методология объединяет историко-культурный и сравнительный подходы, анализ научной литературы, биографических материалов и элементов вокально-сценической драматургии двух постановок. При этом учитывается участие других социалистических стран, но советская линия выделяется благодаря сочетанию профессионального обучения, экспертной поддержки и освоения русского репертуара. Результаты показывают, что «Евгений Онегин», подготовленный при участии советских специалистов и исполненный на вьетнамском языке, стал практической школой академического пения, актерского взаимодействия и оперного производства. Исполнители спектакля были связаны с первыми профессиональными музыкальными учреждениями страны. Дирижер премьеры «Девушки Шао» Чан Куи получил образование в Ленинграде, а До Нюан в 1960–1962 годах обучался композиции в Московской консерватории и начал там работу над оперой. Усвоенная модель не была воспроизведена буквально: западноевропейский состав солистов, смешанного хора и оркестра был соединен с вьетнамским языком, национальным сюжетом, фольклорными интонациями и традиционными инструментами.

Делается вывод, что советско-вьетнамское сотрудничество стало одним из ключевых механизмов формирования кадрового и практического фундамента национальной оперы. Переход от «Евгения Онегина» к «Девушке Шао» демонстрирует не заимствование готового образца, а последовательное освоение и преобразование оперной формы первым поколением вьетнамских композиторов и исполнителей.

Ключевые слова: вьетнамская национальная опера, советско-вьетнамское сотрудничество, «Девушка Шао»

From *Eugene Onegin* to *Cô Sao*: Soviet-Vietnamese Cooperation in the Formation of the Vocal Performance Tradition of Vietnamese Opera

This paper examines the role of Soviet-Vietnamese cultural and educational cooperation in the emergence of Vietnam's first national opera. The existence of opera houses built during the French colonial period primarily for European administrators and audiences did not in itself create a national performance tradition. The central research question is how, after 1954, opera moved from the sphere of colonial representation into a system of professional training and creative work for Vietnamese musicians. The study traces this transition from the Vietnamese-language production of Pyotr Tchaikovsky's *Eugene Onegin* in 1961 to the premiere of Đỗ Nhuận's *Cô Sao*, the first Vietnamese opera, in 1965.

Existing studies address the colonial history of opera in Hanoi, the cultural policy of the Democratic Republic of Vietnam, and the national characteristics of individual works. However, the connection between the Soviet professional training of the first generation of Vietnamese musicians, their practical engagement with Russian operatic repertoire, and the creation of a national opera requires focused examination.

The methodology combines historical-cultural and comparative approaches with an analysis of scholarly literature, biographical materials, and elements of vocal and stage dramaturgy in the two productions. While acknowledging the participation of other socialist countries, the study foregrounds the Soviet dimension because it brought together professional education, expert assistance, and sustained work with Russian operatic repertoire. The findings indicate that *Eugene Onegin*, prepared with the participation of Soviet specialists and performed in Vietnamese, served as a practical school in academic singing, stage interaction, and opera production. Its performers were connected with the country's first professional music institutions. Trần Quý, who conducted the premiere of *Cô Sao*, was educated in Leningrad, while Đỗ Nhuận studied composition at the Moscow Conservatory from 1960 to 1962 and began work on the opera there. The adopted model was not reproduced literally: the Western European structure of soloists, mixed chorus, and orchestra was combined with the Vietnamese language, a national plot, folk intonations, and traditional instruments.

The paper concludes that Soviet-Vietnamese cooperation became one of the key mechanisms in establishing the professional and practical foundations of Vietnamese national opera. The transition from *Eugene Onegin* to *Cô Sao* represents not the borrowing of a ready-made model, but its gradual assimilation and transformation by the first generation of Vietnamese composers and performers.

Keywords: Vietnamese National Opera, Soviet-Vietnamese cooperation, *Cô Sao*

Лапкова Евгения Александровна
студент V курса специальности «Музыковедение», Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



elapkova@bk.ru

Evgeniya A. Lapkova
5th Year Student, Musicology Faculty, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Чернобривец Петр Анатольевич,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



PATchernobrivets@rambler.ru

Petr A. Chernobrivets,
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music Theory Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

Трилогия «Орестея» Д. Мийо как воплощение единого музыкального замысла

Музыкально-театральная трилогия «Орестея» Д. Мийо — одно из самых значительных произведений данного автора, которое создавалось в общей сложности на протяжении десяти лет. При наличии сюжетного единства всех трех частей, на основе одноименных трагедий Эсхила, их масштаб, принципы музыкальной драматургии и композиционные особенности разительно отличаются. Д. Мийо начал работу над трилогией в 1913 году, после знакомства с французским переводом «Орестеи» П. Клоделя. Первая часть («Агамемнон») представляет собой лишь музыкальную «интерлюдию» для сопрано, мужского хора и оркестра, интегрируемую в драму. Вторая часть («Хоэфоры»), написанная несколько лет спустя, уже существенно больше по объему, здесь требуются исполнительские ресурсы иного уровня. Однако и в «Агамемноне», и в «Плакальщицах» музыка скорее дополняет, иллюстрирует действие в кульминационных, эмоционально напряженных эпизодах. Третья же часть («Эвмениды»), завершенная в 1923 году, является полноценным оперным спектаклем; само время звучания музыки почти в два раза большее, чем в первых двух частях трилогии вместе взятых, и оркестровое письмо богаче, разнообразнее.

Работа Мийо над «Орестеей» осуществлялась в период активной стилевой трансформации, увлечения джазом, бразильской музыкой, настойчивого и последовательного использования принципа полипластовости. Все это не могло не отразиться на музыкальном языке трилогии. При этом создается ощущение, что композитор сознательно стремился к некоей «разобщенности»; он ориентировался на разные (подчас контрастные) жанровые модели; наряду с традиционными, ис-

пользовал оригинальные приемы вокализации, в частности, «ритмизованную речь», экспериментировал в тембровой сфере. Особый интерес представляет трактовка хора, который играет роль и комментатора действия, и его активного участника.

Однако, несмотря на все различия и концептуальные сложности, несомненно, можно говорить о воплощении единого музыкального замысла, о цельном художественном произведении, что подтверждает анализ тематизма, интонационных связей, особенностей звуковысотной организации (принципов строения музыкальной ткани и ладогармонической системы), в условиях реализации несхожих «драматургических идей». И это позволяет рассматривать «Орестею» как уникальный образец музыкально-театрального синтеза.

Ключевые слова: Дариус Мийо, «Орестея», музыкальный театр, трилогия, опера, драматургия, композиция

Darius Milhaud's *Oresteia* Trilogy as the Embodiment of an Unified Musical Concept

Darius Milhaud's musical-theatrical trilogy *Oresteia* is one of the composer's most significant works, created over a period of ten years. Despite the narrative unity of all three parts, based on Aeschylus's eponymous tragedies, their scale, principles of musical dramaturgy and compositional features differ radically. Milhaud began work on the trilogy in 1913, after encountering Paul Claudel's French translation of the *Oresteia*. The first part (*Agamemnon*) was conceived as a musical interlude for soprano, male choir and orchestra, designed to be integrated into a dramatic performance. The second part (*Choephoroi*), written several years later, is considerably larger in scope and demands performing forces of a different order. However, both in *Agamemnon* and in *The Libation Bearers*, conceived the music primarily complements and illustrates the stage action in climactic, emotionally charged episodes. The third part (*Eumenides*), completed in 1923, is a full-scale opera; its performance duration is almost twice as long as that of the first two parts combined, and the orchestral writing is richer and more varied.

Milhaud's work on *Oresteia* coincided with a period of intense stylistic transformation, his engagement with jazz and Brazilian music, and a persistent, consistent use of polyplane principles — all of which inevitably left a mark on the musical language of the trilogy. At the same time, one has the impression that the composer deliberately strove for a certain 'disunity'; he drew on various, often contrasting, genre models; alongside traditional vocal techniques, he employed original methods of vocalisation, in particular 'rhythmic speech', and experimented with timbre. Of particular interest is his treatment of the chorus, which functions both as a commentator on the action and as an active participant in it.

However, despite all the differences and conceptual complexities, one can undoubtedly speak of the realisation of a single musical design, of a coherent artistic whole — as confirmed by the analysis of thematic material, in-

tonational connections, and features of pitch organisation (principles of musical texture and modal-harmonic system) within the context of distinct dramaturgical conceptions. This allows *Oresteia* to be regarded as a unique example of musical-theatrical synthesis.

Keywords: Darius Milhaud, *Oresteia*, musical theatre, trilogy, opera, dramaturgy, compositional technique

Левашев Иван Евгеньевич
аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных;
научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



ivann.levashev@mail.ru

Ivan E. Levashev
Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music;
Researcher, Academic Music Publishing Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music;
Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Оркестровое письмо М.П. Мусоргского в опере «Борис Годунов»

Когда заходит речь об оркестровом письме «Бориса Годунова», самое сложное для музыковеда — отрешиться от мнений последней четверти XIX века и перестать слушать однотипные и повторяющиеся суждения XX столетия. Оркестровую стилистику Мусоргского сложно назвать языком оперного оркестра, также сложно ее назвать и языком оркестра симфонического. Если следовать за оркестровым изложением, то, думается, можно не знать все детали сценарного плана, не видеть тонкостей авторских режиссерских решений — оркестр расскажет внимательному слушателю о хитросплетениях и коллизиях сложного историко-психологического сюжета. Оркестр во многом берет на себя роль проводника для действующих лиц (персонажей) и для слушателей (зрителей). Он является своеобразным зеркалом героев и событий, таким зеркалом, которого сами герои не видят, но которое отражает их истин-

ную натуру. Оркестровое письмо в «Борисе Годунове» — явление более сценографическое, даже сценостроительное, нежели чисто акустическое и музыкальное.

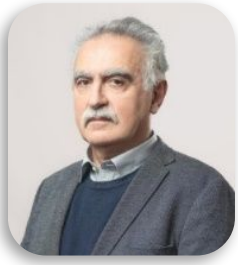
Ключевые слова: М.П. Мусоргский, «Борис Годунов», оркестровка, оркестровый стиль

Modest Mussorgsky's Orchestral Writing in the Opera *Boris Godunov*

When it comes to the orchestral writing of *Boris Godunov*, the most difficult thing for a musicologist is to detach oneself from the opinions of the last quarter of the 19th century and to stop listening to the uniform and repetitive judgements of the 20th century. Mussorgsky's orchestral style can hardly be called the language of an opera orchestra, nor can it be called the language of a symphony orchestra. If one follows the orchestral texture, it seems that one need not know all the details of the scenario or see the subtleties of the author's staging decisions: the orchestra will tell the attentive listener about the intricacies and collisions of a complex historical and psychological plot. The orchestra largely assumes the role of a guide both for the characters and for the listeners (the audience). It is a peculiar mirror of the heroes and events — a mirror that the heroes themselves do not see, but which reflects their true nature. The orchestral writing in *Boris Godunov* is a phenomenon that is more scenographic, even stage-constructive, than purely acoustic and musical.

Keywords: Modest Mussorgsky, *Boris Godunov*, orchestration, orchestral style

Луцкер Павел Валерьевич
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных;
ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



p.lucker@gnesin-academy.ru

Pavel V. Lutsker
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Тенденции комической либреттистики после К. Гольдони

Комическая опера в Италии в XVIII веке эволюционировала и видоизменялась в течение всего столетия. Вместе с ней как ее необходимая основа развивалась и комическая либреттистика, пережив несколько этапов. Самый драматичный из них пришелся на начало 1760-х гг., когда К. Гольдони, до этого в течение десятилетия определявший ее основное направление, навсегда покинул Венецию и переселился в Па-

риж. Среди его современников в этот момент не было никого, кто бы обладал сравнимым талантом и известностью и мог бы в глазах публики принять эстафету. Тем не менее комическая опера продолжала двигаться вперед, а композиторы и либреттисты создали целый ряд произведений, годами приковывавших ее внимание. Имена музыкантов, оставивших яркий след в опере в 1760–1780-е годы, хорошо известны. Имена либреттистов до сих пор остаются в тени, и перед нами только сегодня вырисовывается до некоторой степени отчетливая топология этой стороны в истории жанра. Благодаря интенсивной источниковедческой работе итальянских музыковедов и сведению информации в доступные базы данных сегодня можно более основательно взвесить и оценить тот вклад, который внесли либреттисты в бурное течение и стремительный расцвет оперы *buffa* к концу XVIII века.

Ключевые слова: итальянская опера, комическая опера второй половины 18 века, либреттистика

Trends in Comic Libretto Writing after C. Goldoni

Comic opera in Italy evolved and transformed throughout the eighteenth century. Alongside it, as its essential foundation, comic libretto writing also developed, passing through several stages. The most dramatic of these came at the beginning of the 1760s, when C. Goldoni, who for the preceding decade had determined its main direction, left Venice for good and moved to Paris. Among his contemporaries at that moment there was no one who possessed comparable talent and fame and could, in the eyes of the public, take up the baton. Nevertheless, comic opera continued to move forward, and composers and librettists created a whole series of works that held the public's attention for years. The names of the musicians who left a vivid mark on opera in the 1760s–1780s are well known. The names of the librettists still remain in the shadows, and only today is a reasonably clear topology of this side of the genre's history beginning to emerge. Thanks to the intensive source-study work of Italian musicologists and the gathering of information into accessible databases, it is now possible to weigh and assess more thoroughly the contribution that librettists made to the turbulent course and rapid flowering of opera *buffa* by the end of the eighteenth century.

Keywords: Italian opera, comic opera of the second half of the 18th century, libretto writing

Любимов Дмитрий Вадимович
кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия



lyubimoffdmitry@yandex.ru

Dmitry V. Lyubimov
Cand. Sci. (Arts), Senior Lecturer, Music History Department, Ural State Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

Адель, или Безумная от любви в опере Э. Ф. Направника «Гарольд»

Доклад посвящен изучению темы воплощения женского сумасшествия в музыкальном театре XIX века на примере малоизвестной оперы Э. Ф. Направника «Гарольд». Осенью 2026 года исполняется 140 лет со дня премьеры спектакля (Петербург, Мариинский театр, 11 ноября 1886). В докладе будут рассмотрены история создания и сценическая судьба произведения, приведены отзывы музыкальных критиков. Главный женский персонаж оперы — принцесса Адель, дочь нормандского герцога Вильгельма Завоевателя, которая сходит с ума вследствие разлуки с возлюбленным Гарольдом. Сцена безумия Адели (первая картина пятого действия) состоит из контрастных, свободно чередующихся эпизодов, передающих частую смену эмоционального состояния девушки. Реминисценция лирической темы из любовного дуэта Адели и Гарольда (вторая картина третьего действия) вызывает аналогии со сценами безумия Лючии, Жизели, Офелии и Марфы, героинь произведений Г. Доницетти, А. Адана, А. Тома и Н. А. Римского-Корсакова. Адель, как и Лючия, предчувствует трагический исход событий, однако это предчувствие принимает у нее форму пророческой зрительной галлюцинации: она видит не только мертвые тела на поле брани, но и убитого Гарольда, и виновника его гибели — своего отца Вильгельма. Использование композитором жанра колыбельной свидетельствует о стремлении Направника завершить сцену сумасшествия героини на просветленной ноте. Девушка поет колыбельную песню погибшему мальчику Вульфноту, младшему брату Гарольда, принимая его за спящего возлюбленного. Ранее аналогичный прием — пение колыбельной умершему человеку — использовал П. И. Чайковский в сцене безумия Марии из оперы «Мазепа» (1884). Направник, дирижер петербургской премьеры «Мазепы», при создании сцены помешательства Адели вполне мог ориентироваться на сценическое решение Чайковского. Автор приходит к выводу, что музыкальное воплощение сцены безумия Адели вписывается в традицию изображения безумных героинь в романтическом театре XIX века.

Ключевые слова: Э. Ф. Направник, опера «Гарольд», безумие в опере, сюжетный мотив женского сумасшествия, сцена безумия Адели

Adele, or Mad with Love in Eduard Napravnik's Opera *Harold*

This paper explores the theme of female madness in 19th-century musical theater, using E. F. Napravnik's little-known opera *Harold* as an example. The fall of 2026 marks the 140th anniversary of the opera's premiere (St. Petersburg, Mariinsky Theatre, November 11, 1886). The paper will examine the work's creation and stage history, and review reviews from music critics. The opera's main female character is Princess Adele, daughter of the Norman Duke William the Conqueror, who goes mad after being separated from her lover, Harold. Adele's madness (Act 5, Scene 1) consists of contrasting, freely alternating episodes, conveying the young woman's frequently changing emotional state. The reminiscence of the lyrical theme from the love duet between Adele and Harold (Act 3, Scene 2) evokes analogies with the madness scenes of Lucia, Giselle, Ophelia, and Marfa, heroines of works by Donizetti, Adam, Thomas, and Rimsky-Korsakov. Adele, like Lucia, senses the tragic outcome of events, but this premonition takes the form of a prophetic visual hallucination: she sees not only dead bodies on the battlefield, but also the murdered Harold and the culprit of his death — her father, Wilhelm. The composer's use of the lullaby genre testifies to Napravnik's desire to conclude the scene of the heroine's madness on a luminous note. The girl sings a lullaby to the dead boy Wulfnoth, Harold's younger brother, mistaking him for her sleeping lover. Pyotr Tchaikovsky had previously used a similar technique — singing a lullaby to a dead person — in the scene of Maria's madness from the opera *Mazeppa* (1884). Napravnik, the conductor of the St. Petersburg premiere of *Mazeppa*, may well have been inspired by Tchaikovsky's stage design when creating the scene of Adele's madness. The author concludes that the musical embodiment of Adele's madness fits into the tradition of depicting mad heroines in 19th-century Romantic theater.

Keywords: E. F. Napravnik, opera *Harold*, madness in opera, the motif of female madness, Adele's madness scene

Мавренкова Анна Ивановна
аспирант, кафедра аналитического музыкознания,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия



mavrenkova_ai@gnesin-academy.ru

Anna I. Mavrenkova
Postgraduate student, Analytical Musicology Department,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Пилипенко Нина Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



n.pilipenko@gnesin-academy.ru

Nina V. Pilipenko
Dr. Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department, Researcher, Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Опера М. Кастельнуово-Тедеско «Как важно быть серьезным»: в поисках жанра

Опера «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*) Марио Кастельнуово-Тедеско (1895–1968), в основу которой положена одноименная пьеса Оскара Уайльда, создана в 1962 году как чистый акт творчества, без внешних стимулов в виде заказа со стороны театра. Эта опера была поставлена уже после смерти композитора (1975), но в постоянный репертуар так и не вошла. Вместе с тем в последние годы она вызывает устойчивый интерес исполнителей и слушателей. Причина не только в искрометном юморе уайльдовского текста, который Кастельнуово-Тедеско сам трансформировал в либретто, но и в нетривиальности музыкального материала. Его основа — многочисленные цитаты из самых известных сочинений (секвенция *Dies irae*, Симфония № 5 «Из нового света» А. Дворжака, «Полет шмеля» Н. А. Римского-Корсакова, «Полет валькирий» Р. Вагнера, «Форель» Ф. Шуберта, Траурный марш Ф. Шопена и многие другие). Такое обилие чужого музыкального текста заставляет задаться вопросом о жанровой принадлежности оперы. И если ее либретто прямо отсылает нас к комедии и сатире, то музыка вызывает ассоциации и с другими жанрами — прежде всего с опирающимися на использование заимствованного материала (пастиччо, пародия, кводлибет); а сам способ компиляции тем и игра с семантикой сочинений перекликается с эстетикой капустника. Способы и цель чужого материала в опере полностью соответствуют времени ее создания — периоду постмодернизма, одним из ключевых явлений которого становится пастиш (производный от пастиччо, но не тождественный ему). В докладе предпринята попытка, с одной стороны, выявить в опусе Кастельнуово-Тедеско традиционные черты, свойственные жанру комической оперы, с другой — соотнести его с перечисленными выше музыкальными жанрами в контексте эстетики постмодернизма, воплощенной в интертекстуальности и «двойном кодировании».

Ключевые слова: М. Кастельнуово-Тедеско, «Как важно быть серьезным», О. Уайльд, комическая опера, пастиччо, кводлибет, капустник, постмодернизм, интертекстуальность

Mario Castelnuovo-Tedesco's Opera *The Importance of Being Earnest*: In Search of a Genre

Mario Castelnuovo-Tedesco's (1895–1968) opera *The Importance of Being Earnest*—based on Oscar Wilde's play of the same name—was composed in 1962 as a purely creative endeavor, without any external commission from a theater. Although the opera was staged after the composer's death (in 1975), it never became part of the standard repertoire. Nevertheless, in recent years, it has attracted sustained interest from both performers and audiences. This appeal stems not only from the sparkling humor of Wilde's text—which Castelnuovo-Tedesco adapted into the libretto himself—but also from the distinctive nature of the musical material. The score is built upon numerous quotations from famous works (such as the *Dies irae* sequence, Dvořák's Symphony No. 5 *From the New World*, Rimsky-Korsakov's *Flight of the Bumblebee*, Wagner's *Walkürenritt*, Schubert's *Die Forelle*, Chopin's Funeral March, and many others). Such an abundance of borrowed musical material raises questions regarding the opera's genre classification. While the libretto clearly points toward comedy and satire, the music evokes other genres—specifically those relying on the use of borrowed material (such as *pasticcio*, *parody*, or *quodlibet*); furthermore, the method of compiling themes and playing with the original meanings of the quoted works echoes the aesthetic of the *kapustnik* (a lighthearted, improvisational theatrical revue). The methods and purpose of incorporating borrowed material into the opera are entirely consistent with the era of its creation — the postmodern period, a key phenomenon of which is *pastiche* (derived from *pasticcio* but not identical to it). This paper attempts, on the one hand, to identify traditional features characteristic of the comic opera genre within Castelnuovo-Tedesco's work and, on the other, to relate the piece to the aforementioned musical genres within the context of postmodern aesthetics, as embodied in intertextuality and 'double coding.'

Keywords: Mario Castelnuovo-Tedesco, *The Importance of Being Earnest*, Oscar Wilde, comic opera, pasticcio, quadlibet, postmodernism, skit (*kapustnik*), intertextuality

Максимова Антонина Сергеевна
кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Москва, Россия



Antonia S. Maksimova
Cand. Sci. (Arts), Independent Researcher, Moscow, Russia

x-tonik@mail.ru

Интертекстуальность в опере «Барышня-крестьянка» Владимира Дукельского

Единственная опера Владимира Дукельского «Барышня-крестьянка», впервые поставленная в Калифорнийском университете в Санта-Барбаре, получила после премьеры всего два отклика — полную разочарования рецензию Роналда Скофилда и положительный отзыв Сергея Бертенсона. Единодушия критики достигли лишь в части высокой оценки мастерства исполнителей-вокалистов, в остальном их мнения оказались диаметрально противоположными. Данное обстоятельство становится отправной точкой в докладе. В поиске возможных причин столь различных мнений критиков анализируется либретто и музыкальный текст оперы, которая изначально была задумана композитором как стилизация и диалог с публикой. В либретто, кроме прямых заимствований из повести Пушкина, имеются отсылки к произведениям Карамзина, Грибоедова, используются цитаты и стилизации фольклорных текстов. В отношении драматургии композитор опирался на традиции итальянской комической оперы, а также на русскую оперу глинкинской и предшествовавшей ей эпох. Музыка, большая часть которой была написана на рубеже 1920–1930-х годов, ожидаемо обращается к стилистике неоклассицизма — в ней стилевые, композиционные и драматургические модели XVIII–XIX веков соединяются с гармоническими приемами XX века, в том числе характерными для джазовой музыки.

В Санта-Барбаре 1958 года, воплощенное силами университетской оперной студии, это произведение оказалось неуместным и несвоевременным. Именно это обстоятельство отражено в рецензии Скофилда. Бертенсон же рассматривал оперу как вписанную в историю русской музыки, хотя и созданную за рубежом, оценив в ней оригинальность и считываемые даже в представлении на английском языке диалоги с литературной и оперной традицией России XVIII–XIX веков. Определенную роль могла сыграть и дружба автора с Дукельским, и их единодушие по многим эстетическим вопросам.

Ключевые слова: оперная критика, интертекстуальность в опере, неоклассицизм, «Барышня-крестьянка», Владимир Дукельский, музыка русского зарубежья

Intertextuality in Vladimir Dukelsky's Opera *Mistress into Maid*

Premiere of the only opera by Vladimir Dukelsky *Mistress into Maid* at the University of California, Santa Barbara received two reviews — disappointing review by Ronald Scoefield and a positive one by Sergei Bertenson. The critics were unanimous only in their praise for the vocalists; otherwise, their opinions were diametrically opposed. Attempting to explore the possible reasons for such divergent opinions, the libretto and musical text of the opera, which the composer originally conceived as a stylization and dialogue with the audience, are analyzed in the paper. The libretto, in addition to direct quotations from Pushkin's novel, contains references to the texts of Karamzin and Griboyedov, and uses quotations and stylizations of Russian folklore as well. Dramaturgically Dukelsky drew on the traditions of Italian comic opera as well as on Russian opera of Glinka and the preceding era. The music, most of which was written in the late 1920s and early 1930s, predictably appeals to musical neoclassicism — it combines stylistic, compositional, and dramatic models of the 18th and 29th centuries with the 20th-century harmonic techniques, including those of jazz music.

In the 1958 Santa Barbara production, performed by the university opera studio, this work proved to appear on inappropriate place at inappropriate time. This very condition of the premiere is reflected in Scofield's review. Bertenson, for his part, viewed the opera in a context of the history of Russian music, albeit created outside of Russia, praising its originality and the intertextual dialog with the Russian literature and opera of 18th and 19th centuries, even in its English-language performance. Bertenson's assessment may also partly been caused by his friendship with Dukelsky, as well as by their agreement in many aesthetic respects.

Keywords: opera criticism, intertextuality in opera, neoclassicism, *Mistress into Maid*, Vladimir Dukelsky, Russian emigre music

Машаргина Анастасия Григорьевна
аспирант 1 года обучения, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Anastasia G. Mashargina
First-year Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

frnzl@yandex.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



d.nagina@gnesin-academy.ru

Dana A. Nagina
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

«Мы, немцы, все еще настолько несчастливы, что не имеем зингшпилей или опер на нашем родном языке»: музыкальный театр в критических трудах И. А. Хиллера, И. Н. Форкеля и И. Ф. Райхардта

Музыкально-критическая литература второй половины XVIII века представляет собой важный источник для изучения эстетики немецкой культуры эпохи Просвещения. В изданиях того времени размышления об опере и других формах музыкально-сценических произведений выходят за пределы критической оценки отдельных сочинений и затрагивают более широкий круг вопросов, связанных с поиском художественных принципов немецкого театра.

В центре нашего внимания — осмысление проблем музыкального театра в трактатах и периодических изданиях И. А. Хиллера *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (1766), *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774), *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780); И. Ф. Райхардта — *Über die deutsche comische Oper* (1774), *Musikalisches Kunstmagazin* (1782; 1791) и И. Н. Форкеля *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1778–1779). В докладе рассмотрены в том числе рецензии авторов на *Walder* и *Ariadne auf Naxos* Г. Бенды, *Thirza und ihre Söhne* И. Г. Ролле, *Chœurs d'Athalie* А. П. Шульца и *Lisuart und Dariolette* И. А. Хиллера. В текстах издателей отражен круг важнейших вопросов музыкального театра этого времени — таких, как художественное целое, правдивость музыкального выражения, соответствие музыки слову и драматическому действию, правильный выбор стилевых средств, понимание музыки как активного элемента сценической драматургии.

Ключевые слова: И. Ф. Райхардт, И. Н. Форкель, И. А. Хиллер, музыкальная критика, немецкий музыкальный театр, классический период, зингшпиль, Singeschauspiel

‘We Germans are Still so Unfortunate Enough to have no Singspiels or Operas in our Own Native Language’: Music Theatre in the Critical Writings of J. A. Hiller, J. N. Forkel and J. F. Reichardt

The music-critical literature of the second half of the eighteenth century is an important source for the study of the aesthetics of German Enlightenment culture. In the publications of that time, reflections on opera and other forms of musical stage works go beyond the critical evaluation of individual compositions and address a wider range of issues connected with the search for the artistic principles of German theatre.

The paper focuses on the treatment of the problems of musical theatre in the treatises and periodicals of J. A. Hiller — *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (1766), *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774), *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780); of J. F. Reichardt — *Über die deutsche comische Oper* (1774), *Musikalisches Kunstmagazin* (1782; 1791); and of J. N. Forkel — *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1778–1779). Among other things, the paper examines the authors’ reviews of G. Benda’s *Walder* and *Ariadne auf Naxos*, J. G. Rolle’s *Thirza und ihre Söhne*, J. A. P. Schulz’s *Chœurs d’Athalie* and J. A. Hiller’s *Lisuart und Dariolette*. The editors’ texts reflect the range of the most important issues of musical theatre of that time, such as the artistic whole, the truthfulness of musical expression, the correspondence of music to the word and to dramatic action, the correct choice of stylistic means, and the understanding of music as an active element of stage dramaturgy.

Keywords: J. F. Reichardt, J. N. Forkel, J. A. Hiller, music criticism, German musical theatre, Classical period, Singspiel, Singeschauspiel

Медведева Елена Владимировна
редактор редакционного издательского отдела службы внешних коммуникаций, Новая Опера им. Е. В. Колобова; аспирант, кафедра истории зарубежного театра, преподаватель театроведческого факультета, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



medvedeva.e.v@bk.ru

Elena V. Medvedeva
Editor, Editorial and Publishing Department, External Communications Service, Novaya Opera Theatre named after E. V. Kolobov; Postgraduate Student, History of Foreign Theatre Department, Lecturer, Faculty of Theatre Studies, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Хайченко Елена Григорьевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



Elena G. Khaichenko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Department of Foreign Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

ekhaychenko@gmail.com

«Ундина» Адольфа Аппиа. Опера в поисках композитора

Доклад посвящен пьесе швейцарского художника Адольфа Аппиа «Ундина» (1895), которой суждено было трансформироваться в либретто для оперы. Текст рассматривается не столько как пьеса, сколько как спектакль, разыгранный в воображении Аппиа, — готовый проект театральной постановки, своего рода опера «в поисках композитора».

Цель исследования заключается в том, чтобы проанализировать текст «Ундины» с точки зрения новаций в области постановки оперного спектакля и реконструировать музыкальное решение задуманной, но не реализованной на сцене оперы. Исследование основано на междисциплинарном подходе и учитывает воплощения новеллы Фридриха де ла Мотт Фуке в музыке XIX века, прежде всего в сочинениях Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга и К. Райнеке.

В театральной концепции Аппиа музыка абсолютно всевластна. Попадая в сценическое пространство, она обретает материальную форму в процессе постановки драмы, а пространство само по себе становится музыкальным. В ремарках Аппиа подробно прописывает декорационное оформление каждой картины, определяет световую и цветовую партитуры сценического действия, дает указания актерам и будущему композитору. Он направляет музыку, уточняя ее тембр, звуковысотность и длительность пассажей. Музыканты и вокалисты должны быть равномерно размещены на сцене и в зале, благодаря чему звучание охватывает все театральное пространство. Обращаясь к сквозной драматургии, Аппиа использует систему лейтмотивов: отдельные пассажи и музыкальные фразы перетекают из картины в картину, трансформируясь и связываясь со словами, действиями и чувствами героев.

Особое значение приобретает хоровое пение. Каждая стихия имеет «свой хор»: хор леса, хор озера, голоса воды. С помощью музыки обнаруживается природная среда, преображенная силой русалки, и раскрывается вечная связь Ундины с природой. А архитектурные декорации становятся музыкой тончайших световых переходов и горизонтальных плоскостей.

В отличие от вагнеровского «гезамткунстверк», утверждавшего равноправие всех элементов постановки, Аппиа рассматривает музыку

как главную составную часть спектакля. Именно из нее должно было родиться «живое искусство». «Ундина» представляет собой целостный замысел оперы, в котором музыка определяет драматургию, сценическое пространство, свет, движение и способы воплощения архетипического сюжета о любви, предательстве, обретении души и искуплении.

Ключевые слова: А. Аппиа, сценография, «Ундина», романтизм, Ф. де Ла Мотт Фуке, Э.Т.А. Гофман

Undine by Adolphe Appia. Opera in search of a composer

The report focuses on *Undine* (1895), a play by the Swiss artist Adolphe Appia that was intended to be transformed into an opera libretto. The text is regarded not so much as a play but as a performance enacted in Appia's imagination – a fully developed theatrical project, a kind of opera 'in search of a composer'.

The aim of the study is to analyse *Undine* in terms of innovations in operatic staging and to reconstruct the musical conception of the opera that was planned but never realised on stage. The research is based on an interdisciplinary approach and takes into account nineteenth-century musical adaptations of Friedrich de la Motte Fouqué's novella, primarily the works of E. T. A. Hoffmann, A. Lortzing, and C. Reinecke.

In Appia's theatrical conception, music is absolutely sovereign. Upon entering the theatrical space, it acquires material form in the process of staging the drama, while the space itself becomes musical. In his stage directions, Appia provides detailed descriptions of the scenic design for each tableau, defines the lighting and colour scores of the stage action, and gives instructions to the actors and the future composer. He guides the music by specifying its timbre, pitch, and the duration of individual passages. Musicians and singers are to be evenly distributed between the stage and the auditorium, allowing the sound to encompass the entire theatrical space. Employing continuous dramatic development, Appia uses a system of leitmotifs: individual passages and musical phrases flow from one tableau to another, undergoing transformation and becoming associated with the characters' words, actions, and emotions.

Choral singing acquires particular significance. Each element has 'its own chorus': the chorus of the forest, the chorus of the lake, and the voices of the water. Through music, the natural environment transformed by the mermaid's power is revealed, as is Undine's eternal bond with nature. The architectural sets, in turn, become music composed of the subtlest transitions of light and horizontal planes.

Unlike Wagner's Gesamtkunstwerk, which asserted the equality of all the elements of a production, Appia regards music as the principal component of the performance. It is from music that 'living art' was to be born. *Undine* constitutes a coherent operatic conception in which music determines the dramaturgy, theatrical space, lighting, movement, and the means of em-

bodying the archetypal narrative of love, betrayal, the acquisition of a soul, and redemption.

Keywords: A. Appia, scenography, German opera, R. Wagner, *Undine* romanticism, F. de la Motte Fouqué, E.T.A. Hoffmann

Медведева Юлия Петровна
кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия



jul-medvedeva@yandex.ru

Yulia P. Medvedeva
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

Восток в опере XX — начала XXI веков: от ориентализма к неоориентализму

Опера XX — начала XXI вв. прошла сложный путь от ориентализма — через отказ от него и взаимную интеграцию двух полюсов — к неоориентализму, основанному на новом ощущении взаимных отличий.

В конце XIX — начале XX вв. был провозглашен кризис европейской цивилизации. Для представителей музыкального модерна Восток одновременно ассоциировался и с изысканной притягательностью, и с жестокой силой. Общественно-политические события этого времени и миф о «желтой опасности» обозначили для оперного ориентализма новое географическое направление: Дальний Восток. Музыкальный язык «восточных» опер на этом этапе еще хранит на себе отпечаток романтического ориентализма и опирается на универсальные «обобщенно-восточные» клише.

В 1920–1930-е годы на политической арене рождается новое соотношение сил: противостояние Востока и Запада, а с ними и ориенталистский дискурс уходят в прошлое. В операх предвоенной Германии Восток выступает как элемент «эзопова языка», позволяющий иносказательно говорить об актуальном. Оперы советских республик Востока в 1920–1950-х гг. в сюжетном отношении следуют канонам соцреализма, развивая в музыке романтические традиции. Новым явлением в операх первой половины XX века становится стремление к достоверности и использование национального музыкального материала.

После Второй мировой войны новое соотношение мировых сил приводит к дальнейшему сокращению дистанции между Востоком и Западом. Восточные традиции теперь воплощаются в опере не на уровне заимствованного материала, а на уровне базовых моделей японского и китайского театра (но, сицюй).

На рубеже XX–XXI вв. обозначилась новая фаза культурного диалога, которая развивается по сей день. Выдвинулась целая когорта композиторов азиатского происхождения, десятилетиями живущих на

Западе и пишущих для западной публики. Их музыка зачастую стремится ответить на популярный в современном западном мире запрос на «экзотическое» и «ориентальное». Так, в операх китайско-американского композитора Брайта Шенга (Шэна Цзунляна) выделяются три основные особенности репрезентации культуры Востока: 1) размывание национальных ориентиров и объединение музыкальных традиций Китая и других восточных стран, 2) акцентирование тех особенностей китайской культуры, которые наиболее знакомы, понятны и близки западной публике, 3) встраивание ориентального в типично западный идеологический, жанровый и стилевой контекст.

Ключевые слова: опера XX – начала XXI веков, культура Востока, ориентализм, неоориентализм

The East in Opera of the 20th — Early 21st Centuries: From Orientalism to Neo-Orientalism

Opera of the 20th and early 21st centuries travelled a complex path from orientalism — through its rejection and the mutual integration of the two poles — to neo-orientalism, based on a new sense of mutual differences.

At the turn of the 20th century the crisis of European civilization was proclaimed. For representatives of musical modernism the East was associated at once with exquisite allure and with cruel force. The socio-political events of the time and the myth of the 'Yellow Peril' set a new geographical direction for operatic orientalism: the Far East. At this stage the musical language of 'oriental' operas still bears the imprint of Romantic orientalism and relies on universal 'generalized oriental' clichés.

In the 1920s–1930s a new balance of power emerged on the political scene: the opposition of East and West, and with it the orientalist discourse, became a thing of the past. In the operas of pre-war Germany the East serves as an element of 'Aesopian language', allowing topical matters to be addressed allegorically. In the 1920s–1950s the operas of the Soviet republics of the East followed the canons of socialist realism in their plots while developing Romantic traditions in their music. A new phenomenon in the operas of the first half of the 20th century was the striving for authenticity and the use of national musical material.

After the Second World War the new balance of world forces led to a further reduction of the distance between East and West. Eastern traditions were now embodied in opera not at the level of borrowed material but at the level of the basic models of Japanese and Chinese theatre (Noh, xiqu).

At the turn of the 21st century a new phase of cultural dialogue emerged, which continues to this day. A whole cohort of composers of Asian origin has come to the fore — composers who have lived in the West for decades and write for Western audiences. Their music often seeks to respond to the demand, popular in the contemporary Western world, for the 'exotic' and the 'oriental'. Thus, the operas of the Chinese-American composer Bright Sheng (Sheng Zongliang) display three main features of the representation of East-

ern culture: 1) the blurring of national reference points and the merging of the musical traditions of China and other Eastern countries; 2) an emphasis on those features of Chinese culture that are most familiar, understandable and close to Western audiences; 3) the embedding of the oriental within a typically Western ideological, genre and stylistic context.

Keywords: opera of the 20th and early 21st centuries, Oriental culture, orientalism, neo-orientalism

Мелик-Пашаева Карина Левоновна
кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки и музыкально-исполнительских искусств, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



klmp46@yandex.ru

Karina L. Melik-Pashaeva
Cand. Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of History and Theory of Music and Musical Performing Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

Драма, поэзия, литература в оперном искусстве

В докладе рассматриваются исторические процессы, связанные с изменением феномена слова в музыкально-драматических сочинениях. Основной задачей является исследование процесса изменения отношения композитора к избираемым текстам, что было определено эстетикой и художественными запросами соответствующего времени и его социальными условиями.

На широком фактическом материале проведено исследование работы композиторов с текстами современных им драматургов, не предназначенных изначально для музыкально-сценического воплощения, а также совместной работы композитора с драматургами-современниками. Цель исследования — в определении основных принципов отношения композиторов к слову в поэзии, драме, литературном повествовании, сформировавшихся в течение более четырех столетий.

Ключевые слова: опера и литература, оперное искусство, феномен слова в музыкальных сочинениях

Drama, Poetry and Literature in Opera

The paper examines the historical processes connected with the changing phenomenon of the word in musical-dramatic works. Its main task is to investigate how composers' attitudes towards the texts they chose changed, as determined by the aesthetics and artistic demands of the respective period and by its social conditions.

On the basis of extensive factual material, the study examines composers' work with texts by contemporary playwrights that were not originally intended for musical-stage realization, as well as composers' collaboration with contemporary playwrights. The aim of the study is to identify the basic

principles of composers' attitudes towards the word in poetry, drama and literary narrative that have taken shape over more than four centuries.

Keywords: opera and literature, opera art, the phenomenon of written word in works of music

Минаева Вера Евгеньевна
кандидат искусствоведения, редактор редакционно-издательского отдела Издательства, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Vera E. Minaeva
Cand. Sci. (Arts), Editor, Editorial and Publishing Department, Publishing House of the Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Sarancha_vera@mail.ru

Топос бури в сюжетах и музыке опер А.Н. Верстовского

В оперном творчестве А.Н. Верстовского топос бури (*tempesta*) занимает важнейшее место. Этот сценический и музыкальный феномен, зародившийся во французской опере конца XVII столетия и получивший широкое распространение в европейском музыкальном театре XVIII — начала XIX века, встречается практически во всех шести оперных сочинениях Верстовского — от «Пана Твардовского» (1828) до «Громобоя» (1854), причем нередко по нескольку раз в пределах одной оперы. На основе партитур и либретто систематически рассматриваются сюжетные функции и музыкальное воплощение эпизодов бури в операх Верстовского в контексте западноевропейской традиции.

Анализ показывает, что буря в операх Верстовского связана с широким спектром сценических ситуаций: это могут быть завязка действия (например, ночная гроза в лесу в I акте «Пана Твардовского»), кульминационные финалы актов (гибель Неизвестного в волнах Днепра в финале «Аскольдовой могилы», разрушение замка в финале «Громобоя»), а также эпизоды наводнения («Сон наяву», III акт) и явления демонических сил. При этом стихия выступает не только как внешний эффектный антураж, но и как метафора душевного смятения героев — Красицкого в «Пане Твардовском», Громобоя в одноименной опере, что сближает Верстовского с романтической эстетикой, характерной для современной ему итальянской и французской оперы (сцены урагана в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти, «Вольном стрелке» Вебера, «Роберте-дьяволе» Мейербера).

В музыкальном отношении Верстовский последовательно опирается на устойчивый набор выразительных средств, сложившийся в европейской музыке еще в XVIII веке: минорные тональности (прежде всего c-moll и d-moll), тремоло струнных и литавр, хроматические ходы, диссонантные гармонии, динамические нарастания от *piano* к *fortissimo*, использование флейты-пикколо для имитации свиста ветра и вспышек молний. На основе нотного материала обнаруживается типологическое

сходство сцен бури Верстовского с аналогичными эпизодами у Доницетти, Мейербера, Вебера и даже Генделя. Показательно, что «Аскольдова могила» была поставлена практически одновременно с «Лючией ди Ламмермур» (сентябрь 1835 года), что исключает прямое заимствование и свидетельствует о высокой степени типизации музыкальных решений в рамках общеевропейского оперного языка. В последней опере «Громобой» тема бури вовсе приобретает значение лейтмотива, проходя через увертюру и ключевые драматические эпизоды, что сближает ее с французской большой оперой, в частности с «Робертом-дьяволом» Мейербера. Отдельное внимание уделяется сценам наводнения — редкому для русской оперы того времени явлению, которое Верстовский трактует через тот же топос, что перекликается с оперой Доницетти «Всемирный потоп» (1834).

Таким образом, можно сделать вывод, что Верстовский был не пассивным подражателем европейских образцов, но активным и творческим участником общеевропейского оперного процесса, который освоил и развил один из самых эффектных и семантически насыщенных топосов романтической музыки, органично вписав его в контекст своих сочинений. Обращение к топосу бури стало для композитора важным средством драматургии, психологической характеристики персонажей и создания зрелищных сценических эффектов, что в полной мере отвечало вкусам московской публики 1820–1850-х годов и одновременно подтверждало профессионализм Верстовского.

Ключевые слова: tempesta, западноевропейская традиция, Верстовский, оперное творчество

The Tempest Topos in the plots and Music of Alexey Verstovsky's Operas

In the operatic oeuvre of A.N. Verstovsky, the *tempesta* topos occupies a position of paramount importance. This stage and musical phenomenon — which originated in French opera of the late seventeenth century and enjoyed widespread currency in European musical theatre throughout the eighteenth and early nineteenth centuries — appears in virtually all six of Verstovsky's operatic works, from *Pan Tvardovsky* (1828) to *Gromoboy* (1854), frequently recurring multiple times within a single opera. Drawing upon both scores and libretti, this study systematically examines the dramaturgical functions and musical realisation of storm episodes in Verstovsky's operas against the backdrop of the Western European tradition.

Analysis reveals that the storm in Verstovsky's operas is attendant upon a broad spectrum of stage situations: it may serve as the exposition of the action (for instance, the nocturnal thunderstorm in the forest during Act I of *Pan Tvardovsky*), as the climactic finale of an act (the drowning of the Unknown in the Dnieper's waves at the close of *Askold's Grave*, the destruction of the castle in the finale of *Gromoboy*), as well as in episodes of flooding (*A Daydream*, Act III) and manifestations of demonic forces. In these contexts,

the elemental force functions not merely as an external spectacle, but as a metaphor for the spiritual turmoil of the protagonists — Krasitsky in *Pan Tvardovsky*, Gromoboy in the eponymous opera — a feature that aligns Verstovsky with the Romantic aesthetic characteristic of the Italian and French operatic traditions contemporary with him (the hurricane scenes in Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Weber's *Der Freischütz*, and Meyerbeer's *Robert le Diable*).

In musical terms, Verstovsky consistently draws upon a stable inventory of expressive devices that had crystallised in European music as early as the eighteenth century: minor keys (above all C minor and D minor), string tremolos and timpani rolls, chromatic progressions, dissonant harmonies, dynamic crescendi from *piano* to *fortissimo*, and the use of the piccolo flute to simulate the whistling of wind and flashes of lightning. Examination of the notated material reveals a typological affinity between Verstovsky's storm scenes and analogous episodes in the works of Donizetti, Meyerbeer, Weber, and even Handel. It is noteworthy that *Askold's Grave* was staged almost contemporaneously with *Lucia di Lammermoor* (September 1835), which precludes any question of direct borrowing and testifies rather to a high degree of conventionalisation in musical solutions within the pan-European operatic idiom. In his final opera, *Gromoboy*, the storm theme acquires the status of a leitmotif, pervading the overture and the principal dramatic episodes alike—a procedure that draws it close to French grand opera, particularly Meyerbeer's *Robert le Diable*. Separate consideration is devoted to the flood scenes — a phenomenon rare in Russian opera of the period — which Verstovsky treats through the selfsame topos, a treatment that finds a parallel in Donizetti's *Il diluvio universale* (1834).

In sum, one may conclude that Verstovsky was not a passive imitator of European models, but rather an active and creative participant in the pan-European operatic enterprise, who assimilated and developed one of the most spectacular and semantically charged topoi of Romantic music, integrating it organically into the fabric of his own works. His recourse to the storm topos became for the composer a vital means of dramaturgical articulation, of psychological characterisation, and of generating spectacular stage effects — an approach that fully answered the tastes of the Moscow public in the 1820s–1850s, while simultaneously attesting to Verstovsky's artistic mastery.

Keywords: tempesta, Western European tradition, Verstovsky, operatic oeuvre

Михальчич Милица
студент I курса магистратуры (музыкознание и музыкально-прикладное искусство), Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



mihaljcicdmilica@gmail.com

Milica Mikhalchich
first-year Master's student majoring in Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



istogniy@mail.ru

Irina S. Stogni
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Editor-in-chief of the Scientific Journal 'Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music', Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Ранние оперы П. Хиндемита в свете аналитической психологии К. Г. Юнга

Триптих одноактных опер Пауля Хиндемита — «Убийца, надежда женщин», «Нуш-Нуши» и «Святая Сусанна», — созданный между 1919 и 1921 годами, объединен сквозной системой композиционных приемов и выразительных средств, указывающих на его внутреннее смысловое единство.

Оперы рассматриваются на основе аналитической психологии К. Г. Юнга, позволяющей трактовать оперных персонажей в качестве универсальных символов. Ключевыми архетипами исследования, согласно классификации, принятой на основе различных источников, являются *персона, тень, анима, анимус, отец, мать, мудрец* и *трикстер*. (К. Г. Юнг, «Архетипы и коллективное бессознательное», 1959; К. Г. Юнг, «Айон: Исследования феноменологии самости», 1959; К. Г. Юнг и др., «Человек и его символы», 1964).

В «Убийце, надежде женщин» взаимодействие анимы, анимуса, великого отца, персоны и тени определяет развитие драматургии. Женщина воплощает аниму, находящуюся под влиянием анимуса и великого отца, воплощенных в образе мужчины, девушки — коллективную персону, а воины — коллективную тень. Их взаимодействие позволяет раскрыть глубинные отношения между мужчиной и женщиной, женщиной и девушками, мужчиной и воинами, а также лежащие в их основе психические структуры. Драматургия развивается как первичный конфликт между мужчиной и женщиной, завершающийся последовательным

установлением сначала женского, а затем мужского господства. Музыкально это проявляется в экспрессионистском накале звуковой энергии и яркой контрастности партий.

Гротескно-пародийный характер «Нуш-Нуши» формируется благодаря взаимодействию архетипических моделей, прежде всего трикстера, с драматургическим развитием оперы. Он представлен несколькими персонажами, которые нарушают установленный порядок и дестабилизируют существующую иерархию. В отличие от воинов в «Убийце, надежде женщин», воплощающих коллективную тень как единый деструктивный импульс, здесь деструктивная функция распределяется между несколькими персонажами, образующими коллективный образ трикстера и своим поведением подрывающими авторитет и целостность империи. На музыкальном уровне эта дестабилизация проявляется в пародийном использовании цитат и топосов марша и фанфар, которые утрачивают свое первоначальное значение.

В «Святой Сусанне» развитие драматургии определяется противостоянием архетипов персоны и тени. Сусанна воплощает персону, связанную с ее сознательной религиозной идентичностью, тогда как тень выражает подавленные желания; монахини представляют коллективную персону, поддерживающую религиозные нормы. Драматургическое развитие связано с постепенным прорывом подавленного содержания бессознательного, достигающим кульминации в отказе героини от исповеди и троекратном возгласе монахинь «Сатана!». Музыкально этот прорыв выражается в изменении уровня музыкального дискурса, жесте полноты и первобытном крике, подчеркивающем трагичность происходящего.

Таким образом, три оперы образуют единую архетипическую траекторию: от первичного конфликта между мужчиной и женщиной, выраженного в их противостоянии на протяжении «Убийцы, надежды женщин», и установления мужской доминации в финале этой оперы через дестабилизацию установленного порядка в «Нуш-Нуши» к прорыву подавленного бессознательного в «Святой Сусанне».

Ключевые слова: П. Хиндемит, К. Г. Юнг, аналитическая психология, архетипы, коллективное бессознательное, музыкальная драматургия, экспрессионизм

Early Operas by Paul Hindemith from the perspective of Carl Gustav Jung's Analytical Psychology

Paul Hindemith's triptych of one-act operas – *Murderer, Hope of Women*, *Nusch-Nuschi*, and *Sancta Susanna*, composed between 1919 and 1921, is unified by a consistent system of compositional techniques and expressive means that point to its underlying semantic unity.

The operas are examined through the framework of C. G. Jung's analytical psychology, which makes it possible to approach operatic characters as universal symbols. The key archetypes of the study, according to a classifica-

tion adopted from various sources, are the *persona, shadow, anima, animus, father, mother, wise man*, and *trickster* (C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 1959; C. G. Jung, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, 1959; C. G. Jung et al., *Man and His Symbols*, 1964).

In *Murderer, Hope of Women*, the interaction of the anima, animus, Great Father, persona, and shadow determines the development of the dramaturgy. The Woman embodies the anima, which is under the influence of the animus and Great Father, embodied in the figure of the Man; the Girls embody the collective persona; and the Warriors embody the collective shadow. Their interaction makes it possible to reveal the underlying relationships between man and woman, woman and girls, and man and warriors, as well as the psychic structures underlying these relationships. The dramaturgy develops as a primary conflict between man and woman, culminating in the successive establishment of female and then male dominance. Musically, this is manifested in the expressionist intensity of sonic energy and the pronounced contrast between the vocal parts.

The grotesque-parodic character of *Nusch-Nuschi* is shaped through the interaction of archetypal models, above all the trickster, with the opera's dramaturgical development. The trickster is represented by several characters who disrupt the established order and destabilize the existing hierarchy. Unlike the Warriors in *Murderer, Hope of Women*, who embody the collective shadow as a unified destructive impulse, here the destructive function is distributed among several characters, forming a collective image of the trickster and undermining the authority and integrity of the empire through their behavior. At the musical level, this destabilization is manifested in the parodic use of quotations and the topoi of the march and fanfare, which lose their original significance.

In *Sancta Susanna*, the development of the dramaturgy is determined by the opposition between the archetypes of the persona and the shadow. Susanna embodies the persona associated with her conscious religious identity, whereas the shadow expresses repressed desires; the Nuns represent the collective persona that upholds religious norms. The dramaturgical development is connected with the gradual breakthrough of repressed unconscious content, reaching its climax in the heroine's refusal to confess and the Nuns' threefold cry of 'Satan!' Musically, this breakthrough is expressed through a change in the level of musical discourse, a gesture of fullness, and a primal cry that emphasizes the tragedy of what is taking place.

Thus, the three operas form a unified archetypal trajectory: from the primary conflict between man and woman, expressed through their opposition throughout *Murderer, Hope of Women*, and the establishment of male dominance at the end of that opera, through the destabilization of the established order in *Nusch-Nuschi*, to the breakthrough of repressed unconscious content in *Sancta Susanna*.

Keywords: P. Hindemith, C. G. Jung, analytical psychology, archetypes, collective unconscious, musical dramaturgy, expressionism

Можаева Полина Максимовна
студент IV курса специальности «Музыковедение», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Polina M. Mozhaeva
fourth-year student majoring in Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

PolinaMozhaeva55@yandex.ru
в соавторстве с / in cooperation with

Сусидко Ирина Петровна,
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Irina P. Susidko,
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

«Дьявольское» и «ангельское» в опере Людвига Шпора «Фауст»

Доклад посвящен образной оппозиции «дьявольского» и «ангельского» в опере Людвига Шпора «Фауст» (1816; ред. 1852). Либретто Йозефа Карла Бернарда опирается на старинные легенды о Фаусте и, как отмечают исследователи, на фаустианские мотивы из текстов Ф. М. Клингера и Г. Клейста. Считается, что сама идея (в центре — герой, стремящийся к недостижимому, в том числе с помощью зла) и психологизм уже известной в то время трагедии И. В. Гёте не могли не быть известны Шпору и его либреттисту и также оказали влияние на оперу.

Сама оппозиция дьявольского и ангельского присутствует уже в фаустианской традиции: в легендах и «Народной книге» действуют демонические и небесные силы, у Гёте их противостояние насыщается философией и становится ядром всего произведения («Пролог на небе», пари, спор о спасении). Эта проблема, затрагиваемая в трудах Н. А. Антиповой, К. Маллана, Дж. Крегора, А. Гира, Т. Хартманн и других исследователей, нуждается, как нам кажется, в аналитической конкретизации.

Ожидаемое противопоставление музыкальных средств для отображения этой пары топосов в опере воплощено и на языковом, и на композиционном уровне. Музыкальный «облик» Мефистофеля обладает специфической характерностью (заостренная ритмика, преобладание минорных тональностей, резкие гармонические сопоставления), при

этом его сольный номер и фантастические сцены вписаны в устойчивые, замкнутые структуры: la solita forma с кабалеттой, куплетно-рефренную форму, связаны с танцевальными жанрами. Ангельский топос (песенный дуэт Рёзхен №5, две арии Кунигунды, каватина Рёзхен №13 и отчасти даже выходная ария Гуго №9) разработан менее убедительно. Его стилистика — диатоника, ясная периодичность, закрытая форма — связана не столько с женственностью, сколько с персонажами, не отмеченными раздвоенностью. Ангельское не получает драматургического веса: оно не участвует в разрешении конфликта.

Фауст предстает двойственным героем: в его образе соединяются лирическое и демоническое начала. Особое положение центрального персонажа реализуется на уровне композиционной идеи: завершенные оперные формы в его партии лишь частично организованы с опорой на типичные решения, они «распадаются», превращаясь в подобие свободного высказывания. Интонационные связи с образной сферой зла позволяют предположить, что этот «распад» — следствие ее воздействия. Идейная асимметрия оперы Шпора выражена в том, что ангельское не получило средств, способных повлиять на исход драмы: у Шпора действие начинается после заключения договора Фауста с Мефистофелем, так что в сюжете и в его музыкально-драматической реализации отсутствует целый структурный уровень — институт небесного присутствия, которому в опере не находится места.

Ключевые слова: Людвиг Шпор, опера «Фауст», немецкая романтическая опера, дьявольское и ангельское, музыкальная форма, la solita forma, романтический демонизм

The Diabolical and the Angelic in Louis Spohr's Opera *Faust*

This paper is devoted to the opposition of the diabolical and the angelic as images in Louis Spohr's opera *Faust* (1816; rev. 1852). The libretto by Joseph Karl Bernard is based on old Faust legends and, as scholars note, on Faustian motifs from the texts of F. M. Klinger and H. von Kleist. It is generally held that the very idea (at the centre is a hero striving for the unattainable, including by means of evil) and the psychological depth of Goethe's tragedy, already well known at the time, could hardly have been unknown to Spohr and his librettist, and must also have influenced the opera.

The opposition of the diabolical and the angelic is already present in the Faustian tradition: demonic and heavenly forces act in the legends and the *Volksbuch*, while in Goethe their confrontation is saturated with philosophy and becomes the core of the entire work ('Prologue in Heaven', the wager, the dispute over salvation). This problem, addressed in the works of N. A. Antipova, C. Mullan, J. Kregor, A. Gier, T. Hartmann, and other scholars, seems to us to require analytical concretisation.

The expected contrast of musical means for depicting this pair of topoi in the opera is realised both at the level of musical language and at the level of composition. Mephistopheles's musical 'image' possesses a specific character

(sharpened rhythms, a predominance of minor keys, striking harmonic juxtapositions), yet his solo number and the fantastic scenes are set within stable, closed structures—*la solita forma* with a cabaletta, strophic-refrain form—and are linked to dance genres. The angelic topos (Röschen's song-like duet No. 5, Kunigunde's two arias, Röschen's cavatina No. 13, and, in part, even Hugo's entrance aria No. 9) is developed less convincingly. Its style—diatonicism, clear periodicity, closed form—is associated not so much with femininity as with characters not marked by inner division. The angelic receives no dramaturgical weight: it does not participate in the resolution of the conflict and even seems to remain merely auxiliary.

Faust appears as a dual hero: his character combines lyrical and demonic elements. The special position of the central character is realised at the level of the compositional idea: the closed operatic forms in his part are only partially organised on the basis of conventional solutions; they 'disintegrate', turning into a kind of free utterance. Intonational links with the imagery of evil suggest that this 'disintegration' is a consequence of its influence. The conceptual asymmetry of Spohr's opera is expressed in the fact that the angelic has not received the means capable of influencing the outcome of the drama; in Spohr's opera the action begins after the conclusion of the pact between Faust and Mephistopheles, so that both in the plot and in its musical-dramatic realisation an entire structural level is absent—an institution of heavenly presence—for which there is no place in the opera.

Keywords: Louis Spohr, opera *Faust*, German Romantic opera, the diabolical and the angelic, musical form, *la solita forma*, Romantic demonism

Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



dnagina@mail.ru

Dana A. Nagina
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Грани комического в инструментальном театре «Сарказмов» С. С. Прокофьева

Фортепианный цикл «Сарказмы» ор. 17, состоящий из пяти пьес, был написан Прокофьевым в 1912–1914 годах. Сочинение во многом экспериментальное для своего времени, уже при жизни композитора оно вызывало немало противоречивых откликов. Своими переживаниями о неспособности слушателей оценить музыку «Сарказмов» по достоинству композитор делился в «Дневнике»: «Всюду разыгрывали мой новый опус: "Сарказмы", производивший всегда ошеломляющее впечат-

ление, для большинства внешней стороной. Очень немногие оценили внутреннее содержание»[1].

О сути этого внутреннего содержания Прокофьев высказался в довольно развернутом комментарии, который, правда, касается только пятой, последней пьесы цикла: «Иногда мы зло, грубо и беспечно смеемся над чем-нибудь, но всмотревшись пристальней, видим, что осмеянное нами настолько жалко, настолько несчастно и даже трогательно в своем ничтожестве, что нам становится страшно своего смеха, он восстает в наших ушах, и тогда мы слышим свой собственный смех, на этот раз смеющийся над нами»[2].

В этом высказывании композитора обращает на себя внимание прежде всего эмоциональное и психологически тонкое осмысление самого явления сарказма. Кроме того, в нем намекается и на некий сюжет, в котором есть и «персонаж», или даже их пара (смеющийся и то / тот, над чем / кем он смеется), и целая цепочка событий (осмеяние, последующая рефлексия по этому поводу, и, наконец, ощущение последствий — страх, вызванный собственным смехом). Зримая, почти театральная авторская трактовка содержания пьесы призывает всмотреться, вслушаться в музыку Прокофьева, отыскать в ней описанные им самим образы, а также попытаться понять, насколько это пояснение соотносится с остальными пьесами цикла, кто его «герои» и объекты саркастической насмешки, и какие средства использует композитор для их отображения.

Ключевые слова: Прокофьев, «Сарказмы», смех, инструментальный театр

The Facets of the Comic in Sergei Prokofiev's Instrumental Theatre of *Sarcasms*

The piano cycle *Sarcasms*, Op. 17, consisting of five pieces, was written by Prokofiev in 1912–1914. A largely experimental work for its time, it provoked many contradictory responses already during the composer's lifetime. The composer shared his feelings about the listeners' inability to appreciate the music of *Sarcasms* in his *Diary*: 'Everywhere they played my new opus, *Sarcasms*, which always produced a stunning impression, for the majority by its outward side. Very few appreciated its inner content'[3].

Prokofiev spoke about the essence of this inner content in a rather detailed commentary, which, however, concerns only the fifth and last piece of the cycle: 'Sometimes we laugh maliciously, crudely and carelessly at something, but looking more closely, we see that what we have ridiculed is so pitiful, so unhappy and even touching in its insignificance that we become fright-

1 Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 1. 1907–1915. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. С. 563.
2 Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 2. 1916–1925. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. С. 58.
3 Prokofiev S. S. Dnevnik. 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. In 3 vols. Vol. 1. 1907–1915. Moscow: Klassika-XXI, 2017. P. 563.

ened of our own laughter; it rises up in our ears, and then we hear our own laughter, this time laughing at us'[1].

What first draws attention in this statement is the emotional and psychologically subtle understanding of the very phenomenon of sarcasm. Moreover, it hints at a kind of plot, with a 'character' or even a pair of them (the one who laughs and that / the one at which / whom he laughs), and a whole chain of events (ridicule, subsequent reflection on it, and finally the sense of the consequences — the fear caused by one's own laughter). The vivid, almost theatrical interpretation of the piece's content offered by the composer invites us to look and listen closely to Prokofiev's music, to find in it the images he himself described, and also to try to understand how this explanation relates to the other pieces of the cycle, who its 'heroes' and the objects of sarcastic mockery are, and what means the composer uses to portray them.

Keywords: Prokofiev, *Sarcasms*, laughter, instrumental theatre

Насонов Роман Александрович
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



rnassonov@yandex.ru

Roman A. Nasonov
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Department of General Music History, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Танцующие и говорящие: статуи на сцене музыкального театра XVII и XVIII веков

В истории старинного музыкального театра есть перспективная, лишь фрагментарно изученная на данный момент область междисциплинарных исследований. В то время как многих оперных режиссеров коробит присутствие на сцене Каменного гостя (радикальным решением порадовал в свое время публику Д. Ф. Черняков: от греха подальше можно объявить, что явление умершего Командора — это лишь нелепый и злой розыгрыш), историк культуры знает, что театральные сцены некогда были «заставлены» статуями, которые то и дело «оживали», приходили в движение.

К настоящему времени достаточно полно восстановлен интеллектуальный контекст этого явления — от XV века (Марсилио Фичино) к началу XIX (научно-философские представления о человеке эпохи Просвещения). Ренессансные маги с энтузиазмом подражали ритуальной практике, описанной в трактатах герметического корпуса (прежде всего в «Асклепии»). На смену подобным манипуляциям с «демонами» статуй и их оракулами пришла magia naturalis: Джамбаттиста делла Порта (1558) и вслед за ним Афанасий Кирхер (1650) объясняли звуковые чуде-

1 Prokofiev S. S. Dnevnik. 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. In 3 vols. Vol. 2. 1916–1925. Moscow: Klassika-XXI, 2017. P. 58.

са на акустической основе. Фигура Кирхера важна еще и потому, что вслед за Мареном Мерсенном римский иезуит проектировал и изготавливал музыкальные автоматы и акустические диковины; в числе последних приобрела широкую известность «говорящая статуя», описанная в трактате «Новая фонургия» (1673). Конструирование музыкальных автоматов продолжилось и в следующем столетии — большое впечатление на современников произвел механический «Флейтист» Жака де Вокансона (1736). А Этьен Бонно де Кондильяк в «Трактате об ощущениях» (1754) предлагает произвести мысленный эксперимент: проследить превращение одухотворенной мраморной скульптуры в человека; благодаря последовательному «пробуждению» органов чувств бывшая статуя познает окружающую действительность, и в этом процессе рождается ее сложный внутренний мир.

Информация о собственно театральной практике охвачена гораздо хуже и почти не систематизирована. К тому же исследователей ограничивает скудость ремарок в старопечатных партитурах и либретто. Ближайшая задача, которую необходимо решить, — найти оптимальные подходы к систематизации сцен с живыми статуями в разнообразных музыкальных спектаклях XVII и XVIII веков (как известно, границы между оперой и балетом в этот период были зыбкими, особенно во Франции).

Напрашивающаяся и естественная идея — попробовать сравнить характер подобных сцен в итальянской и французской традициях — не так проста в реализации вследствие их постоянных пересечений и взаимовлияний. Наиболее продуктивным в данный момент представляется рассматривать отдельные сюжетные линии и выявлять идеологические моменты в интерпретации образов танцующих и «говорящих» изваяний.

Так, оживление статуи можно трактовать как свидетельство силы и сверхъестественной власти того, кто ею манипулирует. Именно этот мотив определяет замысел «Комедийного балета Королевы» (1581), а также ряда музыкальных постановок эпохи абсолютизма. Одну из них, а именно Пролог к первой комедии-балету «Докучные» (1661), Д. М. П. Бёрк позиционирует в своей диссертации даже как начало истории «оживающих» статуй во французском театре при ancien régime.

Центральное место во французской традиции занимает сюжет о Пигмалионе и Галатее — единственный пример оживления камня из «Метаморфоз» Овидия на фоне многочисленных противоположных случаев. Классическим шедевром здесь стал балетный акт Жана Филиппа Рамо «Пигмалион» (1748), и этому он во многом обязан изобретательным инструментальным эпизодам начиная с увертюры. При этом и либретто произведения, и отчасти его музыка являются пародией пятого антре «оперы-балета» Мишеля де ля Барра «Триумф искусств» (1700). Решающим нововведением Рамо стала танцевальная сюита, иллюстрирующая «очеловечивание» Галатеи; очевидно, что ее идею навеял одно-

именный балет-пантомима, с успехом исполнявшийся Мари Салле в Лондоне (1734). В результате образовалась гармоничная связка мотива оживающей статуи и жанровой модели спектакля-сюиты, восходящей к «Характерам танца» Жана Фери Ребеля (1715). Явление вышло за пределы французской традиции, о чем свидетельствует, к примеру, «пантомимический танец» Винченцо Ригини «Минерва оживляет статуи Дедала», исполненный в 1802 году в Берлине.

В известном смысле параллель истории Пигмалиона образует миф о сотворении человечества Прометеем, зафиксированный в различных версиях многими античными авторами. В данном случае примечательна эволюция его трактовок в музыкальном театре. Так, в Прологе к «Балету разлада страстей, интереса, любви и славы» Франсуа де Шанси (1648) одушевление Прометеем людей при помощи божественного огня становится причиной последующих нестроений и рождает человеческие пороки; обуздать подобный разгул страстей под силу лишь Королю. Но спустя столетие в Прологе к героической пасторали Жана Жозефа де Мондонвиля «Титон и Аврора», созданной в разгар газетной полемики о буффонах (1753), сюжет интерпретируется в совершенно ином духе. Прометей вступает здесь в союз с Амуром, обещающим научить людей искренней любви и чувственным наслаждениям; как и у Рамо, момент одушевления получает при этом новаторское музыкальное решение. Кульминация традиции, героический балет Бетховена и Вигано «Творения Прометея» (1801), сближает создателя Галатеи с благодетелем человечества: глиняные фигурки, которые перфекционист-Прометей (альтер эго Бетховена) поначалу желает разбить на части, проходят курс обучения танцу у Муз, а под конец благодаря разыгранной пантомиме обретают способность к эмпатии.

Изнанкой подобных позитивных интерпретаций мотива являются сцены демонического характера, как в венецианской опере Франческо Кавалли «Муций Сцевола» (1665). В конце ее первого акта по приказу ожившей статуи Януса восемь окружающих постамент этого римского бога каменных изваяний пускаются в пляс, изрыгая изо рта пламя. Вне всяких сомнений, в подобных сценах можно усмотреть атавизм демонической магии Возрождения.

С демонической линией в интерпретации мотива оживающей статуи соприкасается сюжет о наказании Дон Жуана, имевший широкое хождение не только в музыкальном, но и драматическом театре. И хотя знаменитый либертин (вольнодумец и развратник в той или иной пропорции, в зависимости от замысла авторов) карается Небесами (в некоторых комедиях дель арте «безбожника» поражает молния), муки ждут его в преисподней, которая в барочном театре часто изображалась на манер Аида. Центральное место в этом особом ответвлении мифа о статуе следует отдать венскому балету Глюка (1761), оказавшему большое влияние на последующую оперную традицию. В частности, это заметно в опере «Каменный гость, или Распутник» упомянутого Ригини

(Прага, 1776), в которой использованы многие приемы предшественника, в том числе нагнетание атмосферы ужаса в заключительной сцене.

Моцартовский шедевр (Прага, 1787) также полезно рассмотреть в свете глюковской традиции, имея в виду не только пляску фурий, но и сцены оракулов в реформаторских операх. В отличие, скажем, от «Дон Жуана, или Каменного гостя» Джузеппе Гаццаниги (1787), который признан моделью как для Моцарта, так и для Лоренцо да Понте, ожившего Командора ни на секунду нельзя принять за обычного сотрапезника. Второй акт своей оперы Моцарт завершает как своеобразный ритуал инициации, противоположный духовному преображению нового члена масонской ложи, — «черное посвящение» профана. Оккультный оттенок можно усмотреть и в сцене на кладбище: Дон Жуан сначала вызывает демона, заключенного в конной скульптуре, а затем освобождает его. Но разумеется, свое колоссальное историческое значение «первый финал» приобретает не только благодаря подобным ассоциациям. Явление Командора прочно вписано в дискурс отмщения, центральную смысловую конструкцию оперы. Если цивилизованному члену общества лучше отказаться от естественной жажды мести, то за мертвым, исключенным из жизни человеком всё же можно сохранить право на справедливое воздаяние.

Ключевые слова: старинный музыкальный театр, оживающие статуи, демоническая и естественная магия, Пигмалион, Прометей, Дон Жуан

Dancing and Speaking: Living Statues on the Stage of 17th- and 18th-Century Music Theatre

The history of early music theatre contains a promising field of interdisciplinary research that has so far received only fragmentary scholarly attention. While the presence of the Stone Guest on the operatic stage may still make some directors uneasy (Dmitri Chernyakov once delighted his audience with a radical solution: to avoid the problem altogether, one might simply declare the dead Commander's appearance to be nothing more than a ridiculous and malicious prank), the cultural historian is well aware that theatrical stages were once populated by statues that would periodically 'come to life' and begin to move.

The intellectual context of this phenomenon has by now been reconstructed with considerable completeness, from the fifteenth century, beginning with Marsilio Ficino, to the early nineteenth century and the Enlightenment's scientific and philosophical conceptions of the human being. Renaissance magicians enthusiastically sought to reproduce the ritual practices described in the treatises of the Hermetic corpus, above all the *Asclepius*. The manipulation of the 'demons' inhabiting statues and the use of their oracles were subsequently replaced by *magia naturalis*: Giambattista della Porta (1558) and, following him, Athanasius Kircher (1650) offered acoustic explanations for such marvels. Kircher is particularly significant in this context be-

cause, following Marin Mersenne, the Roman Jesuit designed and constructed musical automata as well as various acoustic curiosities. Among the latter, his 'speaking statue,' described in *Phonurgia nova* (1673), became particularly well known.

The construction of musical automata continued into the following century. Jacques de Vaucanson's mechanical 'Flute Player' (1736), for example, made a profound impression on his contemporaries. In his *Treatise on Sensations* (*Traité des sensations*, 1754), meanwhile, Étienne Bonnot de Condillac proposed a thought experiment tracing the transformation of an animated marble statue into a human being. Through the successive 'awakening' of its sense organs, the former statue gradually comes to apprehend the surrounding world, and in the course of this process acquires a complex inner life.

The theatrical dimension of the phenomenon, by contrast, remains much less thoroughly documented and has scarcely been systematized. Researchers are further constrained by the paucity of stage directions in early printed scores and librettos. A primary task, therefore, is to develop effective methods for systematizing scenes involving living statues in the diverse musical spectacles of the seventeenth and eighteenth centuries. The task is complicated by the fact that the boundaries between opera and ballet were highly fluid during this period, particularly in France.

The most obvious approach would be to compare the treatment of such scenes in the Italian and French traditions. Yet this proves less straightforward than it might seem, given the constant exchange and mutual influence between the two. At the present stage of research, it seems more productive to trace individual lines of development and identify the ideological implications underlying particular representations of dancing and 'speaking' statues.

One such line concerns the animation of a statue as an indication of the power and supernatural authority of the figure who brings it to life. This motif is central to the conception of *The Queen's Comedy Ballet* (*Ballet comique de la Royne*, 1581), as well as to a number of musical spectacles produced under absolutism. One of them—the Prologue to the first *comédie-ballet*, *The Bores* (*Les Fâcheux*, 1661)—has even been identified by D. M. P. Burke in his dissertation as the point of departure for the history of 'living statues' in French theatre under the *ancien régime*.

The central place in the French tradition belongs to the story of Pygmalion and Galatea, the only instance in Ovid's *Metamorphoses* in which stone is transformed into a living being, against the background of numerous examples of the reverse process. The canonical masterpiece of this tradition is Jean-Philippe Rameau's *acte de ballet Pygmalion* (1748), whose success owes much to its inventive instrumental episodes, beginning with the overture. Both the libretto and, to some extent, the music can be understood as a parody of the fifth *entrée* of Michel de La Barre's *opéra-ballet The Triumph of the Arts* (*Le Triomphe des Arts*, 1700). Rameau's crucial innovation was a dance suite representing Galatea's gradual 'humanization.' The idea was apparently inspired by the ballet-pantomime *Pygmalion*, successfully per-

formed by Marie Sallé in London in 1734. Thus, the motif of the living statue became organically integrated with the genre model of the suite-like spectacle, whose genealogy can be traced back to Jean-Féry Rebel's *The Characters of Dance* (*Les Caractères de la danse*, 1715). The motif subsequently extended beyond the French tradition, as demonstrated, for instance, by Vincenzo Righini's *pantomimischer Tanz Minerva Brings Daedalus's Statues to Life* (*Minerva belebet die Statuen des Dedalus*), performed in Berlin in 1802.

In a certain sense, the myth of Prometheus's creation of humankind may be regarded as a parallel to the Pygmalion story. The myth survives in numerous versions recorded by ancient authors, and its changing interpretations in music theatre are particularly revealing. Thus, in the Prologue to François de Chancy's *Ballet of the Disorder of the Passions, Interest, Love, and Glory* (*Ballet des dérèglements des passions, de l'intérêt, de l'amour et de la gloire*, 1648), Prometheus's animation of human beings through divine fire becomes the source of subsequent disorder and gives rise to human vices; only the King possesses the power to restrain such an unbridled eruption of passions.

A century later, however, the Prologue to Jean-Joseph de Mondonville's *pastorale héroïque Titon et Aurore* (1753), composed at the height of the press controversy known as the *Querelle des Bouffons*, presents the story in an entirely different light. Here Prometheus allies himself with Cupid, who promises to teach humankind sincere love and sensual pleasure. As in Rameau, the moment of animation is given an innovative musical treatment. The tradition reaches its culmination in Beethoven and Vigano's heroic ballet *The Creatures of Prometheus* (*Die Geschöpfe des Prometheus*, 1801), which brings the creator of Galatea into close proximity with the benefactor of humankind. The clay figures whom the perfectionist Prometheus—Beethoven's alter ego—initially wishes to smash to pieces undergo a course of dance instruction from the Muses and ultimately acquire the capacity for empathy through a staged pantomime.

The reverse side of these positive interpretations of the motif is represented by scenes of a distinctly demonic character, such as those found in Francesco Cavalli's Venetian opera *Muzio Scevola* (1665). At the end of the first act, an animated statue of Janus commands eight stone figures surrounding the pedestal of this Roman god to break into a dance, flames issuing from their mouths. Such scenes can hardly be regarded without recalling the demonic magic of the Renaissance; they may be understood, at least in part, as an atavistic survival of that tradition.

The demonic interpretation of the living statue intersects with another important narrative: the punishment of Don Juan, a story that circulated widely not only in music theatre but also on the spoken stage. Although the famous libertine—part free-thinker, part seducer, in varying proportions according to the author's conception—is punished by Heaven (in some *commedia dell'arte* scenarios, the *Ateista* is struck by lightning), his ultimate punishment takes place in the underworld, which Baroque theatre often represented

in the guise of Hades. A central position within this particular branch of the statue motif should be assigned to Gluck's Viennese ballet of 1761, which exerted a considerable influence on the subsequent operatic tradition. Its impact is particularly apparent in Vincenzo Righini's opera *The Stone Guest, or The Libertine* (*Il convitato di pietra, ossia Il dissoluto*, Prague, 1776), which adopts a number of devices found in its predecessor, including the progressive intensification of terror in the final scene.

Mozart's masterpiece (Prague, 1787) can likewise profitably be considered against the background of the Gluckian tradition, with attention directed not only to the dance of the Furies but also to the scenes involving oracles characteristic of reform opera. Unlike, for instance, Giuseppe Gazzaniga's *Don Juan, or The Stone Guest* (*Don Giovanni, ossia Il convitato di pietra*, 1787), which is generally regarded as a model for both Mozart and Lorenzo Da Ponte, the animated Commendatore in Mozart's opera cannot for a moment be mistaken for an ordinary dinner guest. Mozart brings the second act to a close as a kind of initiation ritual, one that stands in stark opposition to the spiritual transformation undergone by the new member of a Masonic lodge: it is, rather, a 'black initiation' of the profane.

An occult dimension may likewise be discerned in the cemetery scene. Don Giovanni first summons the demon imprisoned within the equestrian statue and then releases it. Yet the enormous historical significance of the opera's 'first finale' cannot, of course, be reduced to such associations. The appearance of the Commendatore is firmly embedded in the discourse of vengeance, which constitutes one of the opera's central semantic structures. If a civilized member of society is expected to renounce the natural desire for revenge, the dead man, excluded from the world of the living, may nevertheless retain the right to just retribution.

Keywords: early musical theater, living statues, demonic and natural magic, Pygmalion, Prometheus, Don Juan

Никишова Екатерина Сергеевна
студент IV курса специальности «Музыковедение», Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия



nikishova.ecaterina@yandex.ru

Ekaterina S. Nikishova
fourth-year student majoring in Musicology, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Панкина Елена Валериевна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории музыки и этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия



2mikep@mail.ru

Elena V. Pankina
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Department of Music History and Ethnomusicology, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

Итальянская кантата как «театр без сцены»: «Баязет» Луиджи Росси

Итальянская кантата XVII века занимает двойственное положение между камерным музицированием и сценической выразительностью. С этой точки зрения кантата Луиджи Росси *Rugge quasi Leon*, также известная как *Lamento di Mustafà e Bajazet* («Плач Мустафы и Баязета»), является ярким образцом проникновения театрального начала в несценический жанр.

Созданное в Риме предположительно в период с 1635 по 1653 год сочинение опирается на реальную трагедию, разыгравшуюся при османском дворе, когда по приказу султана Мурада IV (в либретто кантаты фигурирует как Амурат) были казнены два его брата — шехзаде Баязет и шехзаде Сулейман. Либретто кантаты не содержит прямого изображения событий: битвы, предательство и заточение упоминаются лишь в прошедшем времени, а сама казнь остается за рамками произведения. Драматическое действие, таким образом, полностью переносится во внутренний план переживаний, превращая кантату в целостное *lamento* с тонкой градацией эмоциональных оттенков.

В композиционном отношении кантата представляет собой тип *arie di più parti*, так как состоит из нескольких номеров. Высказывания главных персонажей решены как речитативы-монологи с фрагментарными ариозными включениями. Хоры-ансамбли выполняют двоякую роль: в структурном плане они разграничивают сольные номера, в содержательном же становятся нонперсонифицированным эмоциональным комментарием, усиливая театральный эффект присутствия.

Театральное начало раскрывается и через скрытую многоперсонажность кантаты. В интонационном строе партий Рассказчика, Мустафы и Баязета обнаруживаются косвенные портреты персонажей, лишенных собственного голоса: Тирана-братоубийцы, супруги Баязета Дараиды и скорбящей Матери Мустафы. В результате закономерен вывод о том, что театральное начало в кантате «Баязет» реализуется не через внешние сценические атрибуты, а через интонационную драматургию.

Ключевые слова: итальянское барокко, музыкальный театр, римская кантата, Луиджи Росси, *arie di più parti*

The Italian cantata as ‘theatre without a stage’: *Bajazet* by Luigi Rossi

The 17th-century Italian cantata occupies a dual position between chamber music and stage expression. From this perspective, Luigi Rossi’s cantata *Rugge quasi Leon*, also known as *Lamento di Mustafà e Bajazet* (*The Lament of Mustafa and Bajazet*), is a striking example of the theatrical infusion into a non-stage genre.

Created in Rome, presumably between 1635 and 1653, this work is based on a real tragedy that took place at the Ottoman court, when by order of Sultan Murad IV (referred to as Amurat in the cantata’s libretto) two of his brothers — Sehzade Bajazet and Sehzade Suleyman — were executed. The libretto of the cantata does not contain a direct depiction of the events: the battle, betrayal, and imprisonment are mentioned only in the past tense, and the execution itself remains outside the scope of the work. The dramatic action is thus entirely shifted to the inner plane of emotional experience, transforming the cantata into a unified lamento with a subtle gradation of emotional nuances.

In terms of its composition, the cantata belongs to the type of *arie di più parti*, as it consists of several movements. The utterances of the main characters are rendered as recitative-monologues with fragmentary arioso insertions. The choral ensembles perform a dual function: on the structural level, they demarcate the solo numbers; on the content level, they become an impersonal emotional commentary, enhancing the theatrical effect of presence.

The theatrical dimension is also revealed through the cantata’s hidden multi-character structure. In the intonational fabric of the parts of the Narrator, Mustafa, and Bayezid, one can detect indirect portraits of characters who lack their own vocal parts: the Tyrant-fratricide, Bajazet’s wife Daraida, and Mustafa’s grieving Mother. Consequently, it is reasonable to conclude that the theatrical element in the cantata *Bajazet* is realised not through external stage attributes, but through intonational dramaturgy.

Keywords: Italian Baroque, musical theatre, Roman cantata, Luigi Rossi, *arie di più parti*

Окунева Екатерина Гурьевна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

Оперные версии фильмов как новый культурный тренд: стратегии адаптации

Лекция посвящена проблематике адаптации кинопроизведений в оперном жанре. Тенденция, зародившаяся в 1980–1990-е годы (оперы Рене Кёринга, Джорджо Баттистели, Филипа Гласса, Бенедикта Мейсона), получает системное развитие в XXI веке, преимущественно в США и странах Северной Европы. В лекции выявляется комплекс факторов, обусловливающих интерес к «оперификации» кино. Среди них: 1) ревизия эстетической иерархии кино и оперы; 2) ориентация композиторов на расширение жанровых границ музыкального театра; 3) поиски национальной оперной идентичности (США); 4) коммерческая мотивация театральных институций.

В лекции предпринимается обзор современного оперного репертуара и его киноисточников (материалом служит более трех десятков сочинений, вдохновленных фильмами). Устанавливается преобладание драматического жанра и повышенный интерес композиторов к творчеству Ларса фон Триера и Ингмара Бергмана. Тематический спектр кинематографических источников и их оперных адаптаций отличается широтой и многообразием, вбирая в себя как «вечные» темы (экзистенциальная проблематика, вопросы личностного самоопределения, нравственного выбора), так и актуальные в социокультурном пространстве Запада (сексуальные домогательства, однополая любовь, насилие в семье, психические расстройства).

Отдельное внимание уделяется теоретической рефлексии рассматриваемой тенденции в зарубежном музыковедении, ее сосредоточению на проблемах терминологии и адаптационных стратегий. Подробно исследуется классификация Жоао Педро Качопо, выделившего две модели адаптации — «аналоговую» и «метаморфическую».

В лекции аргументируется необходимость дальнейшей теоретической разработки типологии нового оперного репертуара с учетом специфики литературной основы киноисточника. Предлагается различать оперы, созданные на основе фильмов с оригинальным сценарием («Меланхолия» Микаэля Карлссона, «Осенняя соната» Себастьяна Фагерлунда и др.), и оперы, вдохновленные экранизациями. В последнем случае дополнительно дифференцируются оперы, дистанцирующиеся от

киноверсии, но учитывающие ее художественный опыт («Горбатая гора» Чарльза Вуоринена, «Марни» Нико Мьюли), и оперы, ориентирующиеся на кинематографическую адаптацию как на первоисточник («Короткая встреча» Андре Превена).

Ключевые слова: музыкальный театр, музыка XXI века, оперная адаптация, «оперификация» кино, фильм как опера, «метаморфическая» адаптация, «аналоговая» адаптация

Opera Versions of Films as a New Cultural Trend: Adaptation Strategies

The lecture is devoted to the problem of adapting film works for the opera genre. This trend, which emerged in the 1980s and 1990s (operas by René Koering, Giorgio Battistelli, Philip Glass, and Benedict Mason), has been systematically developed in the 21st century, primarily in the United States and Northern European countries. The lecture identifies a complex of factors that determine the interest in the 'operafication' of cinema. These include: 1) a revision of the aesthetic hierarchy between cinema and opera; 2) composers' focus on expanding the genre boundaries of musical theatre; 3) the search for a national operatic identity (in the case of the USA); 4) the commercial motivation of theatre institutions.

This lecture surveys the contemporary operatic repertoire and its cinematic sources (consider over three dozen works inspired by films). It identifies the predominance of the dramatic genre and the pronounced interest among composers in the works of Lars von Trier and Ingmar Bergman. The thematic range of these filmic sources and their operatic adaptations is broad and diverse, encompassing both timeless themes — such as existential concerns, issues of personal identity, and moral choice — and those relevant to Western sociocultural contexts, including sexual harassment, same-sex love, domestic violence, mental disorders.

Special attention is given to the theoretical reflection of this trend in foreign musicology, which focuses on issues of terminology and adaptation strategies. João Pedro Cachopo' classification, which identified two models of adaptation — 'analogical' and 'metamorphic', — is examined in detail.

The author of this lecture argues for the need for further theoretical development of a typology of new operatic repertoire, taking into account the specific literary basis of the film source. A distinction is proposed between operas based on films with original screenplays (Mikael Karlsson's *Melancholia*, Sebastian Fagerlund's *Autumn Sonata*, etc.) and operas inspired by film adaptations. In the latter case, a further distinction is made between operas that distance themselves from the film version but incorporate its artistic influence (Charles Wuorinen's *Brokeback Mountain*, Nico Muhly's *Marnie*) and operas that focus on the film adaptation as the source material (André Previn's *Brief Encounter*).

Keywords: musical theater, music of the 21st century, opera adaptation, 'operafication' of cinema, film as opera, 'metamorphic' adaptation, 'analogical' adaptation

Оробинская Элеонора Юрьевна
аспирант,
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия



orobinskayaeleonora@yandex.ru

Eleonora Yu. Orobinskaya
Postgraduate student,
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Насонов Роман Александрович
кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории зарубежной музыки,
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия



rnassonov@yandex.ru

Roman A. Nasonov
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor,
Department of General Music History,
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia

Опера после сюжета: деконтекстуализация арии в проекте Марины Абрамович *7 Deaths of Maria Callas*

7 Deaths of Maria Callas — сценический проект Марины Абрамович, впервые представленный в Баварской государственной опере в Мюнхене в 2020 году. В его первой части солистки исполняют арии из репертуара Марии Каллас; каждая соотнесена с видеоэпизодом, в котором Абрамович разыгрывает смерть соответствующей героини. При этом сами арии принадлежат различным драматургическим ситуациям и лишь в отдельных случаях непосредственно примыкают к смерти персонажа. Расхождение между исходной функцией номера в опере и его новым местом в цикле составляет центральную проблематику проекта.

Арии извлекаются из первоначальных сюжетов и объединяются не ходом оперного действия, а последовательностью видеоэпизодов. В них Абрамович выступает как экранный двойник героинь; Уиллем Дефо в ряде сцен появляется в роли их преследователя или убийцы. Одновременно художница неподвижно присутствует на сцене, лежа на кровати, тогда как арии исполняют солистки с оркестром. Голос, экранное действие и сценическое присутствие оказываются распределены между разными носителями.

Особый статус имеет фигура Каллас. Непосредственно ее записи не звучат во время спектакля, однако видеофильмы сняты под них, и живое исполнение арий должно соотноситься с уже заданной ими временной

структурой видео. После цикла арий Абрамович обращается к последним часам Каллас в реконструированной парижской квартире певицы. Формула смерти «от разбитого сердца», присутствующая в синопсисе, рассматривается не как историческое утверждение, а как часть авторской мифологизации ее образа.

История возникновения замысла показывает, что деконтекстуализация затрагивает не только арию, но и пространство оперной смерти. В 1989 году Абрамович планировала видеоработу *How to Die*, в которой материалы, связанные с золотым рудником Serra Pelada в Бразилии, должны были сопоставляться с оперными смертями, сопровождаемыми записями Каллас. Этот неосуществленный проект позднее трансформировался: документально окрашенное пространство рудника сменилось высокостилизованными видеоэпизодами, но сохранилась установка на вынесение оперной смерти за пределы ее исходного театрального и сюжетного контекста.

В докладе проект рассматривается не как антология «смертельных арий» и не как биографический спектакль о Каллас, а как эксперимент с функцией оперного фрагмента. Сопоставление исходного места арий в соответствующих операх с их сценическим и визуальным функционированием у Абрамович позволит выявить способы деконтекстуализации оперного номера и его включения в новую интермедиальную форму.

Ключевые слова: опера; ария; оперный фрагмент; перформанс; видеоарт; интермедиальность; деконтекстуализация; музыкальная драматургия; Мария Каллас; Марина Абрамович; *7 Deaths of Maria Callas*, Уиллем Дефо

Opera after the Plot: Aria Decontextualization in Marina Abramović's *7 Deaths of Maria Callas Project*

7 Deaths of Maria Callas is a stage project by Marina Abramović first presented at the Bavarian *7 Deaths of Maria Callas* is a stage project by Marina Abramović first presented at the Bavarian State Opera in Munich in 2020. In its first part, soloists perform arias from Maria Callas's repertoire, each paired with a video episode in which Abramović enacts the death of the corresponding operatic heroine. Yet the selected arias originate in markedly different dramatic situations and only in some cases occur immediately before the character's death. The discrepancy between an aria's original function within its opera and its new place in the cycle constitutes a central problem of the project.

The arias are removed from their original plots and brought together not through the progression of operatic action but through a succession of video episodes. In these, Abramović appears as an on-screen double of the heroines, while Willem Dafoe in several scenes takes the role of their pursuer or killer. At the same time, the artist remains motionless onstage, lying on a bed, while the arias are performed by soloists with orchestra. Voice, on-screen

action, and bodily presence onstage are thus distributed among different agents.

Callas herself occupies a particular position in this arrangement. Her recordings are not heard directly during the performance; however, the video films were made based on those recordings, and the live performance of the arias must correspond to the temporal structure of the video already determined by them. After the sequence of arias, Abramović turns to Callas's final hours in a reconstructed version of the singer's Paris apartment. The phrase 'death from a broken heart,' used in the synopsis, is treated here not as a historical claim but as part of the artist's mythologization of Callas's image.

The project's genesis demonstrates that decontextualization concerns not only the aria itself but also the space of operatic death. In 1989, Abramović planned a video work entitled *How to Die*, in which material connected with the Serra Pelada gold mine in Brazil was to be juxtaposed with operatic deaths accompanied by Callas's recordings. Although this project was never realized, it was later transformed: the documentarily inflected setting of the mine gave way to highly stylized video episodes, while the underlying impulse remained—to remove operatic death from its original theatrical and narrative context.

The paper approaches *7 Deaths of Maria Callas* neither as an anthology of 'death arias' nor as a biographical performance about Callas, but as an experiment with the function of the operatic excerpt. By comparing the original position of the arias within their respective operas with their scenic and visual functioning in Abramović's project, the paper identifies modes of decontextualizing the operatic number and incorporating it into a new intermedial form.

Keywords: opera; aria; operatic excerpt; performance; video art; intermediality; decontextualization; musical dramaturgy; Maria Callas; Marina Abramović; *7 Deaths of Maria Callas*, Willem Dafoe

Остроглядова Виктория Александровна
студент IV курса специальности «Музыковедение», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Viktoria A. Ostroglyadova
fourth-year student majoring in Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

viktoriaostroglyadova@yandex.ru
в соавторстве с / in cooperation with

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

La solita forma в финалах опер Джоаккино Россини: комическое и серьезное

Доклад посвящен анализу финалов опер Джоаккино Россини. Актуальность темы обусловлена интересом современного музыкознания к структурным моделям итальянской оперы (А. А. Логунова, Г. Пауэрс, Ф. Госсетт, Дж. Бадден, Д. Кэмбпелл), а также недостаточной изученностью финала как самостоятельного драматургического и композиционного феномена в творчестве композитора. В работе прослеживается генезис оперного финала, особое внимание уделяется пятичастной структуре la solita forma: вступление, tempo d'attacco, pezzo concertato, tempo di mezzo, stretta. Композиционная функция la solita forma в опере XIX века изучена прежде всего на примере творчества Дж. Верди, отмечена ее роль и у Россини (в первую очередь в ариях). Проблема, которую хочется заострить в докладе, — соотношение финалов комических и серьезных опер. Материалом исследования стали оперы «Итальянка в Алжире» (1813), «Золушка» (1817) и «Танкред» (1813), рассматриваемые в сравнении с финалами в операх В.А. Моцарта. В комических операх Россини la solita forma используется для достижения комического эффекта, в нее включены пародийные приемы, буффонные скороговорки, «россиниевское крещендо», допускается редукция некоторых частей. В «Танкреде» la solita forma тяготеет к драматической «монолитности» разделов.

Ключевые слова: Джоаккино Россини, итальянская опера, la solita forma, финал, комическое, серьезное, буффа, опера-сериа, Дж. Верди, В. А. Моцарт

La solita forma in the Finales of Gioachino Rossini's Operas: the comic and the serious

The presentation is devoted to the analysis of the finales of Gioacchino Rossini's operas. The relevance of the topic is due to the interest of modern musicology in the structural models of Italian opera (Anastasia V. Logunova, Harold Powers, Philip Gossett, Julian Budden, Don Campbell) and the insufficient study of the finale as an independent dramaturgical and compositional

unit in the composer's work. The work traces the genesis of the operatic finale, with particular attention paid to the five-part structure of *la solita forma*: introduction, *tempo d'attacco, pezzo concertato, tempo di mezzo, stretta*. The compositional function of *la solita forma* in 19th-century opera has been studied primarily through the example of G. Verdi's work; its role in Rossini's operas (primarily in arias) has also been noted. The presentation's problem is the relationship between the finales of comic and serious operas. The study is based on the operas *L'italiana in Algeri* (1813), *Cinderella* (1817), and *Tancredi* (1813), which are examined in comparison with the finales in the Mozart's operas. In Rossini's comic operas, *la solita forma* is used to achieve a comic effect; it includes parodic techniques, buffoonish tongue-twisters, and the 'Rossinian *crescendo*' and the reduction of some parts is permitted. In *Tancredi*, *la solita forma* tends towards a dramatic 'monolithic' structure of the sections.

Keywords: Gioachino Rossini, Italian opera, la solita forma, finale, comic, serious, buffa, opera seria, G. Verdi, W. A. Mozart

Палагина Екатерина Дмитриевна
артист Московского хорового театра имени Б. С. Певзнера, «Москонцерт», Москва, Россия



Ekaterina D. Palagina
Artist, B. S. Pevzner Moscow Choral Theatre, Mosconcert, Moscow, Russia

ek.palagina@gmail.com

От партитуры к коллективному авторству: модель создания современной оперы в лаборатории «КоOPERAция»

Доклад посвящен трансформации авторской и производственной модели современной оперы на примере творческо-образовательной лаборатории «КоOPERAция», действовавшей в Москве с 2017 года. В центре исследования — переход от преимущественно последовательного создания спектакля, при котором либретто, партитура и сценическое воплощение возникают как относительно автономные этапы, к коллективной разработке произведения междисциплинарной командой. Материалом служат три этапа развития лаборатории: работа восьми пар «композитор — драматург» в 2017 году; включение режиссеров в шесть авторских групп в сезоне 2018 года; расширение состава команд в проекте «КоOPERAция ART&SCIENCE» 2020/2021, где в создании восьми камерных сайнс-опер на равных участвовали композиторы, драматурги, режиссеры, ученые и сценографы, а также художники новых медиа и технологические партнеры. Исследование опирается на анализ проектной документации, сопоставление организационных моделей разных сезонов и включенное наблюдение автора как участника художественно-производственного процесса.

Цель доклада — определить, каким образом структура авторской группы влияет на драматургию, музыкальный язык и сценическую форму нового оперного произведения, а также при каких условиях сотрудничество представителей разных профессий становится подлинным синтезом, а не механическим сложением автономных художественных слоев. Опыт «КоOPERAции» показывает, что коллективное авторство не отменяет профессиональных компетенций и персональной ответственности, но перераспределяет моменты принятия ключевых решений. Музыкальная, словесная, режиссерская и визуальная драматургия начинают формироваться одновременно: сценический опыт способен изменить композицию партитуры, свойства технологии — структуру действия, а научный материал — принципы организации звука, пространства и исполнительского поведения. В операх ART&SCIENCE данные сейсмической активности, электроэнцефалографии, электромагнитного потенциала живых организмов и алгоритмы распознавания эмоций становились не иллюстрациями готового сюжета, а действующими элементами партитуры и спектакля.

Увеличение числа соавторов создает риск фрагментарности: музыка, текст, режиссура, сценография и технология могут остаться параллельными высказываниями. Поэтому решающую роль приобретает продюсерско-кураторская архитектура процесса — общая исследовательская задача, раннее формирование команды, образовательный этап, регулярные промежуточные показы, консультации специалистов и проверка художественных решений в репетиции. В докладе лаборатория рассматривается не только как временный образовательный формат, но и как особый способ производства оперы, в котором организация коммуникации становится частью художественного метода. Делается вывод, что синтетическая природа оперы XXI века проявляется уже не только в результате, представленном зрителю, но и в распределенном процессе его создания; при этом продюсер и куратор выступают не внешними администраторами, а проектировщиками пространства коллективного авторства.

Ключевые слова: современная опера, музыкальный театр, коллективное авторство, междисциплинарная команда, оперная лаборатория, синтез искусств, ART&SCIENCE, лаборатория «КоOPERAция», театральное продюсирование

From the Score to Collective Authorship: A Model for Creating Contemporary Opera in the ‘CoOPERAtion’ Laboratory

The paper examines the transformation of authorship and production models in contemporary opera through the case of the creative and educational laboratory ‘CoOPERAtion,’ launched in Moscow in 2017. Its central subject is the shift from a predominantly sequential process in which the libretto, score, and stage production emerge as relatively autonomous stages to the collective development of a work by an interdisciplinary team. The study

focuses on three phases in the laboratory's evolution: eight composer-playwright pairs working in 2017; the inclusion of stage directors in six creative groups during the 2018 season; and the expansion of the teams in the 2020/2021 'CoOPERAtion ART&SCIENCE' project, where composers, playwrights, directors, scientists, and set designers collaborated as equal participants on eight chamber science operas, together with new-media artists and technology partners. The research draws on project documentation, a comparative analysis of the organizational models used in different seasons, and the author's participant observation within the artistic and production process.

The paper aims to determine how the structure of a creative team affects the dramaturgy, musical language, and stage form of a new opera, and under what conditions cooperation between different professions produces genuine synthesis rather than a mechanical accumulation of autonomous artistic layers. The experience of 'CoOPERAtion' demonstrates that collective authorship does not abolish professional expertise or individual responsibility; instead, it redistributes the points at which key decisions are made. Musical, verbal, directorial, and visual dramaturgy begin to develop simultaneously: stage experimentation may alter the composition of the score; the properties of a technology may reshape the structure of the action; and scientific material may determine the organization of sound, space, and performers' behavior. In the ART&SCIENCE operas, seismic data, electroencephalographic measurements, the electromagnetic activity of living organisms, and emotion-recognition algorithms functioned not as illustrations of a completed plot but as active elements of the score and performance.

At the same time, the growing number of co-authors introduces a risk of fragmentation: music, text, direction, scenography, and technology may remain parallel statements rather than forming a unified theatrical event. For this reason, the producer-curator architecture of the process becomes crucial. Its components include a shared research question, early team formation, an educational phase, regular work-in-progress presentations, expert consultations, and the testing of artistic ideas through rehearsal. The laboratory is therefore considered not merely as a temporary educational format, but as a distinct mode of opera production in which the organization of communication becomes part of the artistic method. The paper concludes that the synthetic nature of twenty-first-century opera manifests itself not only in the work presented to the audience but also in the distributed process of its creation. Within this model, producers and curators act not as external administrators but as designers of the conditions for collective authorship.

Keywords: contemporary opera, music theatre, collective authorship, interdisciplinary team, opera laboratory, synthesis of the arts, Art & Science, 'CoOPERAtion' laboratory, theatre production

Панкина Елена Валериевна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории музыки и этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия



2mikep@mail.ru

Elena V. Pankina
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Department of Music History and Ethnomusicology, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

Опера и авторское право: юридический казус Томаса Августина Арна

Томас Августин Арн (1710–1778) вошел в историю английской музыки как один из крупнейших театральных композиторов своего времени, а также как первый английский автор, заявивший о приоритете своих прав по отношению к издателям. Судебный спор «Арн против Робертса и Джонсона» произошел в 1741 году, когда композитор подал в Придворную канцелярию жалобу, основываясь на положениях Статута королевы Анны (1710) и Закона об авторском праве на гравюры (1734). Стимулом для этого шага стало шаткое финансовое положение английского театрального композитора, основным источником дохода которого были преподавание и издание сочинений. Основаниями для укрепления позиции Арна были собственная издательская деятельность в соответствии со стандартной 14-летней королевской привилегией (1741), опыт работы в юридической конторе и участия в судебных тяжбах в качестве истца и ответчика. Временной перерыв между сроками публикаций издателями Генри Робертсом и Джоном Джонсоном музыки Арна в 1739–1741 годах (восемь вокальных номеров из маски «Комус» и два из музыки к шекспировской пьесе «Как вам это понравится») создал юридическую проблему, выявившую лакуны в правовой ситуации и практике: соотношение ретроспективных и перспективных прав на издание, тиражирование и реализацию тиражей; установление оригинального или контрафактного статуса издания; действие упомянутых правовых актов в отношении нотных изданий; значимость соблюдения актуальных процедур и оценка сроков давности; соблюдение процедуры регистрации авторских прав; нормативы оформления публикаций. Наконец, этот спор высветил расхождения в самом понимании авторства художника — в силу естественного права (Арн) или на основании наличия или отсутствия его юридического закрепления, а также степени оригинальности творческой продукции (Робертс и Джонсон).

Ключевые слова: Томас Августин Арн; авторское право; издательская привилегия; Статут королевы Анны; Закон об авторском праве на гравюры

Opera and Copyright: The Legal Case of Thomas Augustine Arne

Thomas Augustine Arne (1710–1778) is remembered in the history of English music as one of the foremost theatrical composers of his era and as the first English creator to assert the primacy of his rights over those of publishers. The legal dispute 'Arne v. Roberts and Johnson' arose in 1741, when the composer filed a complaint in the Court of Chancery, invoking the provisions of the Statute of Anne (1710) and the Engraving Copyright Act (1735). This move was prompted by the precarious financial situation of the English theatrical composer, whose primary income derived from teaching and the publication of his works. Arne's position was bolstered by his own publishing activities –conducted under a standard 14-year royal privilege granted in 1741 – as well as his experience working in a law office and participating in litigation as both plaintiff and defendant. The timing of the publications issued by Henry Roberts and John Johnson between 1739 and 1741 (eight vocal numbers from the masque *Comus* and two from the music for Shakespeare's play *As You Like It*) created a legal issue that exposed gaps in the prevailing legal framework and practices. Key issues included the relationship between retrospective and prospective rights regarding publication, reproduction, and sales; the determination of whether an edition was authentic or pirated; the applicability of the aforementioned statutes to sheet music; the importance of procedural compliance and the assessment of statutes of limitations; adherence to copyright registration procedures; and the standards governing publication formatting. Finally, this dispute highlighted divergences in the very understanding of an artist's authorship – whether based on natural right (Arne) or on the presence or absence of legal formalization, as well as the degree of originality of the creative output (Robert and Johnson).

Keywords: Thomas Augustine Arne; copyright; publishing privilege; Statute of Anne; Engraving Copyright Act

Паранина Ирина Андреевна
аспирант 3 года обучения,
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке,
Москва, Россия



Irina A. Paranina
Third-year postgraduate student,
Schnittke Moscow State Institute of Music,
Moscow, Russia

ira.paranina@yandex.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Шабшаевич Елена Марковна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия



shabsh@yandex.ru

Elena M. Shabshaevich
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow, Russia

Образ Клеопатры в одноименной опере Ж. Массне

Опера «Клеопатра» Жюля Массне, созданная в 1912 году и поставленная уже после смерти автора в Опере Монте-Карло в 1914 году, относится к позднему этапу развития египетской темы в европейском музыкальном театре. Обращение композитора к образу египетской царицы представляет особый интерес в контексте многовековой традиции ее художественных интерпретаций, в том числе в оперной культуре начиная с XVIII века и до наших дней.

Написанная на либретто Луиса Пайена, опера интересно интерпретирует историю любви Антония и Клеопатры. По сравнению с известной трагедией Шекспира (в свою очередь, основанной на переводе Плутарховского жизнеописания Марка Антония), были сделаны существенные изменения, которые переключают внимание с политического аспекта (борьба Рима и Египта, Марка Антония и Октавиана Августа) на историю любви и ревности.

В опере Массне Клеопатра оказывается не столько носителем определенной политической идеи или участником масштабного исторического конфликта, сколько центром психологической и чувственной драмы. Сам композитор определяет произведение как drame passionnel — драму страстей в четырех действиях и пяти картинах, что позволяет рассматривать «Клеопатру» прежде всего как произведение о природе страсти, ее власти над человеком и разрушительных последствиях утраты внутреннего контроля. Основное внимание в докладе направлено на выявление специфики образа Клеопатры как художественного и драматургического центра оперы, определяющего развитие основных сюжетных линий и систему взаимодействий между персонажами. Анализируется соотношение исторического и художественно-мифологического начал в трактовке образа царицы, а также трансформация традиционного представления о Клеопатре как о воплощении экзотической женственности, власти и соблазна. В интерпретации Массне Клеопатра одновременно выступает субъектом страсти и ее жертвой. Отмечается также значительная эволюция образа героини на протяжении оперы.

Особое значение для драматургии произведения в целом и образа Клеопатры в частности приобретает противопоставление Египта и Рима и динамика развития каждой из этих пространственно-культурных

сфер. Каждая из них представлена по-своему причудливо. Используя диатоническую и хроматическую модальность, мажорно-минорные средства, а также тембровые краски, Массне воссоздает древний мир в его культурном многообразии. Однако египетский колорит, как и римский, рассматривается не как совокупность внешних экзотических признаков, а как элемент общей художественной системы произведения, связанный с характеристикой пространства действия и психологией персонажей.

В заключении доклада, кратко прослеживая историю интерпретаций образа Клеопатры в оперном искусстве, автор делает вывод, что опера Массне ярко представляет позднеромантический психологический театр, в то же время отражая и иные прочтения этой темы.

Ключевые слова: Жюль Массне; опера «Клеопатра»; египетская тематика; музыкальный театр; поздний романтизм; ориентализм

The Image of Cleopatra in Jules Massenet's *Cléopâtre*

Jules Massenet's opera *Cléopâtre*, composed in 1912 and staged posthumously at the Opéra de Monte-Carlo in 1914, belongs to the late stage of the development of the Egyptian theme in European musical theatre. The composer's engagement with the image of the Egyptian queen is of particular interest within the context of the centuries-old tradition of her artistic interpretations, including in operatic culture from the 18th century to the present day.

Written to a libretto by Louis Payen, the opera offers an interesting interpretation of the love story of Antony and Cleopatra. Compared to Shakespeare's well-known tragedy (itself based on Plutarch's *Life of Mark Antony*), significant changes have been made that shift the focus from the political dimension (the struggle between Rome and Egypt, Mark Antony and Octavian Augustus) to the story of love and jealousy.

In Massenet's opera, Cleopatra appears not so much as the bearer of a specific political idea or a participant in a large-scale historical conflict, but rather as the center of a psychological and sensual drama. The composer himself defined the work as a *drame passionnel* — a drama of passions in four acts and five tableaux — which allows us to view *Cléopâtre* primarily as a work about the nature of passion, its power over man, and the destructive consequences of losing inner control. The main focus of this report is to identify the specific features of Cleopatra's image as the artistic and dramaturgical center of the opera, which determines the development of the main plot lines and the system of interactions between the characters. The relationship between the historical and the artistic-mythological elements in the interpretation of the queen's image is analyzed, as well as the transformation of the traditional perception of Cleopatra as the embodiment of exotic femininity, power, and seduction. In Massenet's interpretation, Cleopatra simultaneously appears as the subject of passion and its victim. A significant evolution of the heroine's image throughout the opera is also noted.

Of particular importance for the dramaturgy of the work as a whole and for the image of Cleopatra in particular is the opposition between Egypt and Rome and the dynamic development of each of these spatial-cultural spheres. Each is represented in its own peculiar way. Using diatonic and chromatic modality, major-minor means, as well as timbral colors, Massenet recreates the ancient world in its cultural diversity. However, the Egyptian color, like the Roman, is considered not as a set of external exotic features, but as an element of the overall artistic system of the work, linked to the characterization of the dramatic space and the psychology of the characters.

In the conclusion of the report, after briefly tracing the history of interpretations of Cleopatra's image in operatic art, it is concluded that Massenet's opera vividly represents late-Romantic psychological theater, while at the same time reflecting other readings of this theme.

Keywords: Jules Massenet; opera *Cléopâtre*; egyptian theme; musical theatre; late Romanticism; orientalism

Парникова Ксения Вячеславовна
аспирант 2 года обучения, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Ksenia V. Parnikova
Second-year postgraduate student, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

ksyusha97@inbox.ru
научный руководитель / scientific supervisor

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



istogniy@mail.ru

Irina S. Stogniy
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Editor-in-chief of the Scientific Journal 'Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music', Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

«Пассажирка» М. Вайнберга: литературный источник и его интерпретация в опере

В докладе представлен анализ оперы М. Вайнберга «Пассажирка» (1968) в контексте взаимодействия музыки и литературного текста одноименной повести польской писательницы З. Посмыш (1959).

Совместно с либреттистами Ю. Лукиным и А. Медведевым композитор существенно переосмыслил оригинальный литературный материал, что выразилось в глобальном смещении смысловых акцентов через усложнение природы конфликта: простая месть, движущая сюжетом по-

вести, трансформируется в опере в экзистенциальную дилемму о моральном праве забыть и простить, что оказывается недопустимым перед лицом исторической памяти. Эта позиция становится не только идейным стержнем «Пассажирки», но и центральной философской константой всего творчества Вайнберга.

Доклад посвящен вопросам трансформации литературного текста в оперное либретто, анализу принципов отбора, редукции и переработки сюжетных линий повести-первоисточника. Рассматривается специфика временной организации повествования в обеих версиях произведения. Анализируется трансформация нелинейной, фрагментарной структуры повести З. Посмыш в более концентрированную и драматургически сфокусированную композицию оперы, логика музыкально-сценического действия подчинена технике монтажа (в частности, монтажа воспоминаний героини).

Бо́льшая часть доклада посвящена анализу системы персонажей и принципов их воплощения в литературной и оперной версиях. Рассматривается введение новых действующих лиц, отсутствующих в повести, их роль в создании многоуровневой драматургической структуры и акцентировании философской стороны конфликта.

Отдельное внимание уделяется ключевым эпизодам литературного текста и их функционированию в опере. Наиболее показательна в этом отношении кульминационная сцена — концерт для коменданта Освенцима. Это поистине драматургическая находка создателей оперы, развившаяся из периферийных эпизодов повести в смысловой и эмоциональный центр произведения. Рассматриваются также случаи композиционного перемещения сцен, а также сознательного исключения из либретто отдельных фрагментов повести.

Особый интерес представляют музыкально-драматургические средства, избранные композитором для воплощения литературного материала: использование разнообразных стилистических и жанровых моделей, включение цитат и аллюзий, выполняющих лейтмотивную и символическую функции в драматургии оперы.

Ключевые слова: Мечислав Вайнберг, Зофья Посмыш, «Пассажирка», опера XX века, либретто, драматургия, композиция, система персонажей, трансформация литературного текста, музыкальная семантика, тема холокоста в искусстве

Weinberg's *The Passenger*: The Literary Source and Its Interpretation in the Opera

The paper presents an analysis of Mieczysław Weinberg's opera *The Passenger* (1968) in the context of the interaction between the music and the literary text of the novella of the same name by the Polish writer Zofia Posmysz (1959).

Working alongside librettists Yuri Lukin and Alexander Medvedev, the composer substantially reinterpreted the original literary material, a process

manifested in a sweeping shift of semantic emphasis through the deepening of the conflict's nature: the straightforward revenge that drives the plot of the novella is transformed in the opera into an existential dilemma concerning the moral right to forget and to forgive — a right that proves inadmissible in the face of historical memory. This position becomes not only the ideological backbone of *The Passenger* but also the central philosophical constant of Weinberg's entire creative output.

The paper addresses the transformation of a literary text into an opera libretto, examining the principles of selection, reduction, and reworking of the plot lines of the source novella. The specific features of the temporal organization of the narrative in both versions of the work are discussed. The transformation of the non-linear, fragmented structure of Posmysz's novella into the more concentrated and dramaturgically focused composition of the opera is analyzed; the logic of the musical-scenic action is subordinated to a montage technique — in particular, the montage of the protagonist's memories.

The greater part of the paper is devoted to an analysis of the character system and the principles of its realization in the literary and operatic versions. The introduction of new dramatic personae absent from the novella is examined, along with their role in creating a multi-layered dramaturgical structure and in foregrounding the philosophical dimension of the conflict.

Special attention is given to key episodes of the literary text and their function within the opera. Particularly revealing in this regard is the climactic scene — the concert for the Commandant of Auschwitz. This represents a genuinely inspired dramaturgical discovery on the part of the opera's creators, one that evolved from peripheral episodes of the novella into the semantic and emotional center of the work. Cases of compositional relocation of scenes, as well as the deliberate exclusion of certain passages of the novella from the libretto, are also examined.

Of particular interest are the musical-dramaturgical means chosen by the composer to give expression to the literary material: the use of diverse stylistic and genre models, and the incorporation of quotations and allusions that perform leitmotivic and symbolic functions within the opera's dramaturgy.

Keywords: Mieczysław Weinberg, Zofia Posmysz, *The Passenger*, twentieth-century opera, libretto, dramaturgy, composition, character system, literary text transformation, musical semantics, the theme of the Holocaust in art

Петрова Галина Владимировна
кандидат искусствоведения, ученый секретарь, старший научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия



gwmalkina@yandex.ru

Galina V. Petrova
Cand. Sci. (Arts), Scientific Secretary, Senior Researcher, Music Department, Russian Institute for the History of the Arts, St. Petersburg, Russia

Россини в музыкальной периодике 1820-х годов: амбивалентность рецепции

Миф Дальхауза о «стилевом дуализме» эпохи (на примере Россини и Бетховена), как сказано в предисловии к сборнику *The Invention of Beethoven and Rossini* (ed. N. Mathew, B. Walton, Cambridge, 2013), оказался живучим. Дж. Хеповски в первом разделе этой коллективной монографии отталкивается от теоретической модели Дальхауза, критически ее переосмысливая. Вероятно, данное издание, а также опубликованная ранее критика Р. Тарускина стали толчком для науки, пересматривающей рецепцию опер Россини под теоретическим углом зрения в ключевых музыкальных столицах. В нашем случае источником послужили сообщения *Allgemeine musikalische Zeitung* (Лейпциг), публиковавшей корреспонденции из Вены, Берлина, Парижа, Лондона, Милана, Неаполя, Праги и др. Этот исторический документ дает уникальную возможность сравнительного анализа рецепции Россини в разных городах на протяжении одного хронологического отрезка. Задача сообщения видится в возвращении к началам известной дихотомии (итальянское — немецкое), которая в 1820-е гг. не сводилась к формуле «Бетховен — Россини» или «Россини — Моцарт» (Бетховен в тот момент в этой полемике не фигурировал), а имела более выраженную эстетическую окраску. Картина рецепции Россини в 1820-е годы была не просто противоречивой, а принципиально амбивалентной: оценки колебались в зависимости от театра или концерта, исполнителей, сезона, публики. Это не позволяет свести рецепцию к единому монолиту, который позднее был выстроен историографией и отчасти закреплен формулой Дальхауза. AMZ, фиксируя подобную разнородность, дает возможность увидеть, как формировались критические клише, еще не ставшие обязательными.

Ключевые слова: Россини; рецепция; Allgemeine musikalische Zeitung; Дальхауз; стилевой дуализм; 1820-е годы; музыкальная критика; амбивалентность

Rossini in the Musical Press of the 1820s: The Ambivalence of Reception

The Dahlhaus myth of the stylistic dualism of the era (exemplified by Rossini and Beethoven), as stated in the preface to *The Invention of Beethoven and Rossini* (ed. N. Mathew, B. Walton, Cambridge, 2013), has proven tenacious. In the first section of that collective monograph, J. Hepokoski takes Dahlhaus's theoretical model as his point of departure, critically rethinking it. It is likely that this publication, together with R. Taruskin's earlier critique, served as an impulse for scholarship that revisits the reception of Rossini's operas from a theoretical perspective in key musical capitals. In the present case, the source material consists of reports from the *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig), which published correspondence from Vienna, Berlin, Paris, London, Milan, Naples, Prague, and elsewhere. This historical document offers a unique opportunity for a comparative analysis of Rossini's reception in different cities over a single chronological period. The aim of the paper is to return to the origins of the well-known dichotomy (Italian–German), which in the 1820s was not reducible to the formula 'Beethoven–Rossini' or 'Rossini–Mozart' (Beethoven did not figure in this polemic at that time), but rather had a more pronounced aesthetic colouring. The picture of Rossini's reception in the 1820s was not merely contradictory but fundamentally ambivalent: evaluations fluctuated depending on the theatre or concert, the performers, the season, and the audience. This does not allow us to reduce reception to a single monolithic narrative later constructed by historiography and partly consolidated by Dahlhaus's formula. The AMZ, by capturing such heterogeneity, enables us to see how critical clichés were formed before they became obligatory.

Keywords: Rossini; reception; *Allgemeine musikalische Zeitung*; Dahlhaus; stylistic dualism; 1820s; music criticism; ambivalence

Пилипенко Нина Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



n.pilipenko@gnesin-academy.ru

Nina V. Pilipenko
Dr. Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department, Researcher, Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Другая «Семирамида»: оперы на сюжет трагедии Вольтера в конце XVIII — начале XIX века

Полумифическая фигура вавилонской царицы Семирамиды издавна привлекала внимание композиторов и либреттистов: оперы, в загла-

вие которых вынесено ее имя, известны по крайней мере с середины XVII века («Семирамида в Индии» Франческо Сакрати, 1648). Вместе с тем, когда речь заходит о XVIII столетии, первая ассоциация, с нею связанная, — «Узнанная Семирамида» Метастазио, либретто, которое стало основой по меньшей мере 33 опер. Одновременно, однако, существовали и альтернативные «Семирамиды», и именно с их конкуренцией исследователи связывают факт, что это сочинение Метастазио никогда не было столь же популярным, как, например, его же «Артаксеркс» или «Александр в Индии». В число таких «конкурентов» входили либретто, созданные на основе трагедии Вольтера (1748). Хорошо известен текст Гаэтано Росси, положенный в основу «Семирамиды» Джоаккино Россини (1823). Однако это далеко не единственный пример. Оперы на вольтеровский сюжет стали появляться на европейских сценах, начиная с 1754 года («Семирамида» Карла Генриха Грауна), а всплеск интереса к его трагедии приходится на конец XVIII века, когда одно за другим в Италии ставятся сочинения под названиями «Месть Нина» и «Смерть Семирамиды». Как ни удивительно, во Франции первая опера на сюжет трагедии Вольтера была создана уже в начале XIX века. «Семирамида» Шарля Симона Кателя (1802), находящаяся несколько в стороне от «магистральной» итальянской линии, стала тем не менее одной из важных вех в развитии этого сюжета на оперной сцене. Ее появление на парижских подмостках сопровождалось скандалом, однако она получила признание на других европейских сценах, в частности в Вене. Музыку этой оперы Шуберт называл необычайно красивой, венская пресса — великолепной, а современные исследователи считают, что, «возможно, в своей „Семирамиде“… Россини обязан Кателю гораздо больше, чем до сих пор считалось»[1].

Ключевые слова: Семирамида, Вольтер, П. Метастазио, «Узнанная Семирамида», Ш. С. Катель, Дж. Россини, опера конца XVIII — начала XIX века

The Other *Semiramide*: Operas Based on Voltaire's Tragedy in the Late 18th and Early 19th Centuries

The semi-mythical figure of the Babylonian queen Semiramis has long attracted the attention of composers and librettists; operas bearing her name have been known since at least the mid-17th century (such as Francesco Sacrati's *Semiramide in India*, 1648). When it comes to the 18th century, however, the primary association is with Metastasio's *Semiramide riconosciuta*—a libretto that served as the basis for at least 33 operas. Yet, alternative versions of the Semiramis story also existed; scholars suggest that this competition is the reason why Metastasio's work never achieved the same level of popularity as his other libretti, such as *Artaserse* or *Alessandro nell'Indie*. Among these 'competitors' were libretti based on Voltaire's tragedy *Sémi-*

1 Catel C.-S. Sémiramis: tragédie lyrique; textes rédigés par Alexandre Dratwicki, Benoît Dratwicki, Étienne Jardin et Pierre Sérié. Paris: Glossa, 2012. P. 14.

ramis (1748). Most notable is the text by Gaetano Rossi, which provided the foundation for Gioachino Rossini's *Semiramide* (1823)—though this is far from the only example. Operas based on Voltaire's plot began appearing on European stages as early as 1754 (with Carl Heinrich Graun's *Semiramide*), and interest in the tragedy surged toward the end of the 18th century, as works titled *La vendetta di Nino* and *La morte di Semiramide* were staged in Italy one after another. Surprisingly, the first French opera based on Voltaire's tragedy did not appear until the early 19th century. Charles-Simon Catel's *Sémiramis* (1802), while somewhat removed from the 'mainstream' Italian tradition, nonetheless represents a significant milestone in the development of this subject on the operatic stage. Its premiere in Paris was marked by scandal, yet the work went on to gain recognition elsewhere in Europe—most notably in Vienna. Schubert described the music as exceptionally beautiful, and the Viennese press hailed it as magnificent. Meanwhile, contemporary scholars suggest that 'Rossini may well have owed a far greater debt to Catel in his own *Semiramide*... than has previously been assumed.'[1]

Keywords: Semiramis, Voltaire, P. Metastasio, *Semiramide riconosciuta*, C.-S. Catel, G. Rossini, opera of the late 18th and early 19th centuries

Подмазова Полина Борисовна
кандидат искусствоведения, преподаватель по классу скрипки, методике обучения на инструменте, истории исполнительского искусства, Московский областной музыкальный колледж имени С. С. Прокофьева, Пушкино, Россия



pauline467@mail.ru

Polina B. Podmazova
Cand. Sci. (Arts), Lecturer in Violin, Methods of Instrumental Teaching and History of Performing Arts, Prokofiev Moscow Regional College of Music, Pushkino, Russia

Инструментальный театр Никколо Паганини в диалоге с оперной традицией (на примере Вариаций «Ведьмы», ор. 8)

Имя Никколо Паганини более двухсот лет неразрывно связано в европейском культурном сознании с феноменом сверхвиртуозности. Однако за романтическим мифом о «скрипаче дьявола» скрывался глубокий переворот в музыкальном мышлении эпохи: исполнительский стиль Паганини — это прежде всего инструментальный театр, развивавшийся в тесном, генетическом диалоге с итальянской оперой. Унаследовав вековые достижения сценического воплощения мистических сюжетов, генуэзский музыкант не просто расширил технические границы скрипичного искусства, а самобытно преобразовал их, сформировав собственную исполнительскую поэтику. Для воплощения демонического образа он вполне закономерно остановил свой выбор на жанре вариаций. Сама природа этой музыкальной формы с ее идеей перевоплощения позволи-

1 Catel, C.-S. (1802/2012). *Sémiramis: tragédie lyrique* (A. Dratwicki, B. Dratwicki, É. Jardin, & P. Sérié, Texts). Glossa.

ла как нельзя лучше проявить творческую фантазию автора, а также стать метафорой колдовства, заклинаний, изменения обличья и оборотничества. Ярким примером в композиторском наследии Паганини стали вариации «Ведьмы» ор. 8 (1813), появившиеся на свет как раз в тот переломный период, когда за ним окончательно закрепился демонический образ. Не изменяя первоисточника — темы контраданса из балета Франца Ксавера Зюсмайера (1766–1803) и Сальваторе Вигано (1769–1821) «Орех Беневенто», автор переосмыслил форму вариаций в целом, переводя ее из сферы традиционной орнаментальной виртуозности в пространство сквозного инструментального театра. В докладе прослеживается эволюция жанра от академических форм эпохи барокко и классицизма («Чакона» Т. Витали, «Чакона» из Партиты *d-moll* для скрипки соло И. С. Баха, «Искусство смычка» Дж. Тартини, вариации П. Гавинье, П. Роде, Р. Крейцера) к сквозной сценической драматургии, где каждая вариация представляет собой монолог актера или мизансцену. Данный прием характерен и для других сочинений Паганини, таких как вариации «Прекрасная мельничиха», «Венецианский карнавал», «Моисей», «Non più mesta», 24 каприса для скрипки соло, скрипичные концерты, что наглядно иллюстрирует многогранную природу театральности его творчества. Включение в сольную скрипичную партию «Ведьм» специфических исполнительских приемов позволяет обнаружить глубокие параллели с оперной традицией — со сценами воплощения магии и зла из опер К. Монтеверди, Ж.-Б. Люлли, Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, В. А. Моцарта. Сжимая до пространства одного инструмента театральные оркестровые эффекты, Паганини совершил коренную реформу в скрипичном исполнительстве, создав собственный мистический мини-театр. Сегодня мы можем говорить о новаторстве генуэзского виртуоза как о связующем звене между классической музыкально-театральной традицией и тенденциями искусства XIX века, источнике демонических образов в музыке Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Вагнера.

Ключевые слова: Никколо Паганини, инструментальный театр, жанр вариаций, «Ведьмы» (*Le Streghe*), оперная традиция, демоническая образность, романтический миф, скрипичное исполнительское искусство

Niccolò Paganini's Instrumental Theatre in Dialogue with the Opera Tradition (A Case Study of the Variations *Le Streghe*, Op. 8)

For more than two centuries, the name of Niccolò Paganini has been inextricably linked in the European cultural consciousness with the phenomenon of hyper-virtuosity. However, behind the romantic myth of the 'devil's violinist' lay a profound revolution in the musical thinking of the era: Paganini's performance style was, above all, an instrumental theatre that evolved in a close, genetic dialogue with Italian opera. Inheriting centuries of scenic achievements in portraying mystical plots, he did not merely expand the performance capabilities of violin art but distinctively transformed them, creat-

ing his own performance theatre. To embody the demonic image, the violinist quite naturally chose the genre of variations. The very nature of this musical form, with its inherent idea of transmutation, was perfectly suited to showcase the author's performance mastery and creative imagination, while also serving as a metaphor for witchcraft, incantations, shape-shifting, and metamorphosis.

A striking example of this artistic strategy in the violinist's compositional legacy is the Variations *Le Streghe*, Op. 8 (1813), written precisely during the turning point when his demonic persona became permanently fixed in the public mind. Without altering the source material — a contradance theme from the ballet *The Walnut Tree of Benevento* by Franz Xaver Süssmayr (1766–1803) and Salvatore Viganò (1769–1821) — Paganini reconceived the variation form as a whole, translating it from the realm of traditional ornamental virtuosity into the space of a through-composed instrumental theatre.

The paper traces the evolution of the genre from the academic forms of the Baroque and Classical eras (T. Vitali's *Chaconne*, the *Chaconne* from J. S. Bach's Partita for Solo Violin, G. Tartini's *L'arte dell'arco*, variations for violin and bass by P. Gaviniès, P. Rode, and R. Kreutzer) toward a through-composed scenic dramaturgy, where each variation represents an actor's monologue or a theatrical mise-en-scène. This technique is also characteristic of Paganini's other works, such as the variations *La Molinara*, *The Carnival of Venice*, *Mosè-Fantasia*, *Non più mesta*, the *24 Caprices* for Solo Violin, and his violin concertos, testifying to the multifaceted nature of theatricality in his oeuvre.

The inclusion of specific performance techniques into the solo violin part of *Le Streghe* reveals deep parallels with the operatic tradition — namely, scenes depicting magic and evil from the operas of C. Monteverdi, J.-B. Lully, G. F. Handel, C. W. Gluck, and W. A. Mozart. By condensing theatrical orchestral effects into the space of a single instrument, Paganini fundamentally reformed violin performance, creating his own mystical mini-theatre. Today, we can view the Genoese virtuoso's innovation as a vital link connecting the classical musical-theatrical tradition with the artistic trends of the nineteenth century, and as a source for the demonic imagery in the music of F. Liszt, H. Berlioz, and R. Wagner.

Keywords: Niccolò Paganini, instrumental theatre, variation genre, *Le Streghe*, operatic tradition, demonic imagery, romantic myth, violin performance art

Полозова Ирина Викторовна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия



i.v.polozova@mail.ru

Irina V. Polozova
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Professor of the Music History Department, Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia

Отечественный музыкальный театр первой трети XIX века: на пути к формированию русской героико-трагической оперы

Тематика доклада обращена к истокам рождения героико-трагической оперы в России. Каков генезис этого жанра в России, на какие жанры-предшественники он опирался в своих драматургических принципах? Этот вопрос имеет не самые очевидные ответы, так же как и вопрос, что послужило катализатором появления данного жанра именно в 1830-е годы. Для их рассмотрения нам необходимо обратиться к истории зарождения музыкального театра в России и проследить, как и в каких театральных жанрах просматриваются тенденции героической оперы, в какой степени они резонировали с общекультурными требованиями времени, эстетикой европейского музыкального театра и реалиями русской жизни.

Признаки героико-трагического содержания и конфликтного противопоставления образных сфер мы обнаруживаем уже с первых шагов становления русского театра во второй половине XVII века в придворных постановках пьес на библейские сюжеты; в рамках школьного театра; во второй трети XVIII века начинается история оперы-seria в России, образцы которой полностью фундируются на эстетике итальянского образца жанра; в первой четверти XIX столетия историко-героическая проблематика оригинально раскрывается в рамках русской комической оперы, но главным жанром, подводящим к рождению собственно жанра героико-трагической оперы, является жанр трагедии с музыкой.

Таким образом, на российской музыкально-театральной сцене были репрезентированы основные жанры героико-трагического наполнения, однако далеко не все из них оказали существенное влияние на формирование героико-трагической оперы в России. Важную роль в ее зарождении и развитии сыграют общекультурные факторы как собственно внутриполитического развития страны, так и тенденции, проявленные в европейской музыкальной жизни. В этом отношении роль М.И. Глинки, биография которого совмещает «внешний» и «внутренний» пласты культурной жизни, оказывается исключительной. Именно он среди русских музыкантов переносит идеи итальянской оперной героико-романтической эстетики на русскую сцену и совмещает их с пат-

риотической «теорией официальной народности», в результате чего и рождается оригинальная концепция героико-трагической оперы.

Ключевые слова: героико-трагическая опера, музыкальный театр в России, М.И. Глинка, эстетика музыкального театра

Russian Musical Theatre in the First Third of the 19th Century: On the Path to the Formation of Russian Heroic-Tragic Opera

The topic of the report is focused on the origins of the heroic-tragic opera in Russia. What is the genesis of this genre in Russia, and which predecessor genres did it rely on in its dramatic principles? This question has not the most obvious answers, just as the question of what served as the catalyst for the emergence of this genre in the 1830s. To examine them, we need to turn to the history of the emergence of musical theatre in Russia and trace how and in which theatrical genres the tendencies of heroic opera can be observed, and to what extent they resonated with the socio-cultural demands of the time, the aesthetics of European musical theatre, and the realities of Russian life.

We find signs of heroic and tragic content and conflicting juxtaposition of figurative spheres already from the first steps of the formation of the Russian theater in the second half of the 17th century in court productions of plays based on biblical subjects; in the framework of the school theater; in the second third of the 18th century, the history of opera-seria in Russia begins, the samples of which are completely based on the aesthetics of the Italian genre; In the first quarter of the 19th century, historical and heroic issues were initially revealed within the framework of Russian comic opera, but the main genre leading to the birth of the genre of heroic and tragic opera proper is the genre of comedy with music.

Thus, the main genres with a heroic-tragic content were represented on the Russian musical and theatrical stage, but not all of them had a significant impact on the formation of the heroic-tragic opera in Russia. One of the important factors in its emergence and development would be general cultural factors, both those related to the country's own domestic political development and the trends manifested in European musical life. In this regard, the role of M.I. Glinka, whose biography combines the 'external' and 'internal' layers of cultural life, turns out to be exceptional. It was he who, among Russian musicians, transferred the ideas of Italian operatic heroic-romantic aesthetics to the Russian stage and combined them with the patriotic 'theory of official nationality,' which resulted in the birth of the original concept of heroic-tragic opera.

Keywords: heroic-tragic opera, musical theatre in Russia, M. I. Glinka, aesthetics of musical theatre

Порфирьева Анна Леонидовна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия



Anna L. Porfireva
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Head of the Music Department, Russian Institute for the History of the Arts, St. Petersburg, Russia

porfira@yandex.ru

Из почти забытого. Петербургская итальянская опера в начале царствования Николая Павловича

Восемнадцатый век приучил жителей Петербурга к итальянской опере. Начиная с 1736 года, итальянцы постоянно присутствовали в культурном ландшафте столицы сначала в виде придворного театра с редкими церемониальными спектаклями, потом в форме коммерческих антреприз, а в эпоху Павла Петровича в комбинированном придворно-коммерческом варианте, закрепившемся позже в отношении всех артистических компаний, управлявшихся Дирекцией Императорских театров. Хроника итальянских спектаклей на всем протяжении 18-го века изучена очень хорошо и отражена во множестве источников, из которых главными являются «Анналы» и «Репертуар» Р.-А. Моозера и наша энциклопедия.

Намного хуже обстоят дела с петербургскими итальянскими операми первой трети 19-го века. Отношение к итальянской опере как обязательному и несомненному атрибуту имперского культурного блеска изменилось параллельно эволюции «ритуалов власти», художественных идеалов и характера общения. О причинах этих изменений и влиянии этих причин на такие важные показатели, как, например, качество итальянской труппы и ее репертуар придется поговорить особо. С ними же связано и длительное исключение итальянской оперы из интернационального театрального банкета, состоявшего из балета, русской, французской и немецкой драмы, русской, французской и немецкой оперы. С 1806 по 1828 год итальянской оперы в Петербурге не было.

В лекции речь пойдет об итальянской оперной труппе, нанятой в 1828 году и регулярно дававшей спектакли до начала 1832 года. О ее деятельности сохранилось много документов, имеются материалы прессы. Благодаря им удалось полностью восстановить состав и его иерархию, репертуар, сценическую историю, а также историю отношений с петербургской публикой. Это еще неопубликованный материал, и он будет представлен во всех подробностях. В заключение поговорим о том, чем образ итальянской оперы времен раннего русского романтизма отличался от эпохи Верди, вновь втянувшей петербургскую публику в водоворот итальянских оперных страстей.

Ключевые слова: петербургский культурный ландшафт, ритуалы власти, итальянская опера, эпоха царствования

From an almost forgotten one. The St. Petersburg Italian Opera at the beginning of the reign of Nikolai Pavlovich

The eighteenth century accustomed St. Petersburg residents to Italian opera. Since 1736, Italians have been constantly present in the cultural landscape of the capital, first in the form of a court theater with rare ceremonial performances, then in the form of commercial enterprises, and in the era of Pavel Petrovich in a combined court-commercial version, which later became established in relation to all artistic companies managed by the Directorate of the Imperial Theaters. The chronicle of Italian performances throughout epy18th century has been studied very well and is reflected in a variety of sources, of which the main ones are the *Annals* and *Repertoire* by R.A. Moozer and our encyclopedia.

The situation is much worse with the St. Petersburg Italian operas of the first third of the 19th century. The attitude towards Italian opera as an obligatory and indisputable attribute of imperial cultural splendor has changed in parallel with the evolution of 'rites of power', artistic ideals and the nature of communication. We will have to talk about the reasons for these changes and the impact of these reasons on such important indicators as, for example, the quality of the Italian troupe and its repertoire. This is also linked to the prolonged exclusion of Italian opera from the international theatrical banquet, which consisted of ballet, Russian, French, and German drama, as well as Russian, French, and German opera. From 1806 to 1828, there was no Italian opera in St. Petersburg.

The lecture will focus on the Italian opera company, hired in 1828 and regularly giving performances until the beginning of 1832. There are many documents about her activities, and there are press materials. Thanks to them, it was possible to completely restore the cast of the troupe and its hierarchy, repertoire, stage history, as well as the history of relations with the St. Petersburg audience. This is still unpublished material, and it will be presented in full detail. In conclusion, let's talk about how the image of Italian opera from the time of early Russian Romanticism differed from the era of Verdi, which once again drew the St. Petersburg audience into the whirlpool of Italian opera passions.

Keywords: St. Petersburg cultural landscape, rites of power, Italian opera, the era of the reign

Раку Марина Григорьевна
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия



Marina G. Raku
Dr. Sci. (Arts),
Leading Researcher, State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia

raku@rambler.ru

Оперные перспективы 1936 года: «музыка будущего» советского театра

Антиформалистическая кампания 1936-го года в области музыки обычно рассматривается с позиций противостояния двух наметившихся в первой половине советских 1930-х направлений в оперном творчестве. Роль основной художественной и идеологической антитезы выполняют «Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича и «Тихий Дон» Ивана Дзержинского. Если первая из этих партитур стала манифестом «современничества», демонстрируя очевидный параллелизм с западными трендами — от музыкального веризма и натурализма до экспрессионизма, то вторая наметила путь к так называемой «песенной опере», укорененной в устойчивой традиции «лирической оперы» 19 века, но переориентированной на «советскую» тематику с акцентом на революционные сюжеты. Композиторская практика, испытавшая цензурное давление после публикации в «Правде» редакционной статьи «Сумбур вместо музыки», последовала примеру «Тихого Дона», продолжив развитие наметившегося конвенционального жанра, которое привело к его упрочению на сценах страны и длительному существованию вплоть до конца 1970-х.

Однако интенсивное обсуждение жанровой модели «советской песенной оперы» за кулисами театральной жизни включало в себя важнейший футурологический аспект. «Тихий Дон» не был идеальным воплощением чаяний идеологов. Они намеревались вербально выработать такой рецепт, который вписался бы в целый реестр требований к оперному театру. В центре их стояло соответствие вкусам самой широкой по своему социальному статусу аудитории. В задачу практиков театра входило привлечение ее новых слоев — потенциальных зрителей оперы. Идеологи культуры обратили свой взгляд на колхозное крестьянство. В их планах этого рубежного периода возникает проект создания «колхозной оперы» для художественной самодеятельности. Ее эстетическим «референсом» стала так называемая «малороссийская оперетта» — своего рода водевиль с диалогами, чей статус в ходе этой кампании был поднят до определения «комическая опера», включающего ее в классический жанровый канон.

В докладе на основе ранее не обнародованных архивных материалов пойдет речь об этом оперном проекте 1936-го года, меняющем наши представления о планах на будущее советского музыкального театра этого периода.

Ключевые слова: Советский оперный театр 1930-х, антиформалистическая кампания 1936-го года, «советская песенная опера», «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, «Тихий Дон» И. Дзержинского, «колхозная опера», «малороссийская оперетта»

Operatic Prospects of 1936: Soviet Theater's 'Music of the Future'

The anti-formalist campaign of 1936 in music is usually viewed in terms of the opposition between two emerging trends in operatic writing in the first half of the Soviet 1930s. The primary artistic and ideological antithesis is provided by Dmitri Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk* and Ivan Dzerzhinsky's *And Quiet Flows the Don*. While the former became a manifesto of sovremennichestvo ('modernism'), demonstrating obvious parallels with Western trends — from musical verismo and naturalism to expressionism — the latter charted the path toward so-called song opera, rooted in the established tradition of 19th-century lyric opera, but reoriented toward 'Soviet' themes with an emphasis on revolutionary narratives. The practice of composers, which had experienced caesural pressure after the publication of the editorial *Muddle Instead of Music* in newspaper *Pravda*, followed the example of *And Quiet Flows the Don*, continuing the development of the emerging conventional genre, which led to its consolidation on the country's stages and its long existence until the end of the 1970s.

However, the intense discussion of the genre model of Soviet song opera behind the scenes of theatrical life included a crucial futurological aspect. *And Quiet Flows the Don* was not the ideal embodiment of the ideologists' aspirations. They intended to verbally formulate a recipe that would fit into a whole list of requirements for an opera theater. At the center of these requirements was meeting the tastes of an audience as broad as possible, based on social status. The task of the theater practitioners included attracting new segments of this audience — potential opera audiences. Cultural ideologists turned their attention to the collective farm peasantry. Their plans for this pivotal period included the creation of a kholhoznaya opera ('farm opera') for amateur performance. Its aesthetic 'reference' became the so-called malorossiyskaya operetta ('operetta of Malorossia') — a kind of vaudeville with couplets, whose status was elevated during this campaign to the term comic opera, incorporating it into the classical genre canon.

This report, based on previously unpublished archival materials, will discuss this 1936 opera project, which changes our understanding of the future plans for Soviet musical theatre during this period.

Keywords: Soviet opera theater of the 1930-s, anti-formalist campaign of 1936, Soviet song opera, Dmitri Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk*,

Ivan Dzerzhinsky's *And Quiet Flows the Don*, kholhoznaya opera ('farm opera'), malorossiyskaya operetta ('operetta of Malorossia')

Родина Наталья Анатольевна
магистр искусствоведения, младший научный сотрудник, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Дом Ваньковичей. Культура и искусство первой половины XIX в., соискатель кафедры истории и теории искусств, Белорусская государственная академия искусств, Минск, Беларусь



rodina.roza@gmail.com

Natalia A. Rodina
Postgraduate Researcher, Junior research assistant, The National Art Museum of the Republic of Belarus, The Vankovich House. Culture and Art of the First Half of the 19th Century, Department of Art History and Theory, Belarusian State Academy of Arts, Minsk, Belarus

научный руководитель / scientific supervisor

Атрахович Елена Игоревна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой дизайна моды, Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь



atrakhovich@bsu.by

Elena I. Atrakhovich
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Fashion Design Department, Belarusian State University, Minsk, Belarus

Модернизм оперы «Богема» Дж. Пуччини в Большом театре Беларуси

В статье анализируется режиссерское прочтение оперы «Богема» Дж. Пуччини советским и российским режиссером-постановщиком А. Тителем. В результате исследования выявляются новаторские принципы и смысловые режиссерские акценты, раскрывающие сюжетную и музыкальную составляющую оперы. Подчеркивается синтез сценографии, костюмов и арт-объектов эпохи модернизма, искусства монтажа, видеоконтента и инсталляции. Акцентируется отбор выразительных предметов быта для создания атмосферы искусства в спектакле. Выявляется связь художников Парижской школы — М. Шагала, Х. Сутина, О. Любича — выходцев из белорусской среды с героями сценического действа. Отмечается сочетание кантилены и речитативного стиля «парландо», способное помочь чувственному восприятию оперы и пониманию глубины трагедии любовной истории. Выявляется современность режиссерского прочтения и ренессанс в восприятии модернизма зрительской аудиторией на белорусской сцене.

Ключевые слова: опера, режиссура, музыкальный театр, интерпретация, модернизм

The modernism of Giacomo Puccini's Opera *La Bohème* at the Bolshoi Theatre of Belarus

This article analyzes the director's interpritation of Giacomo Puccini's Opera *La Bohème* by Soviet and Russian stage director A. Titel. The study reveals innovative principles land semantic directorial emphases that reveal the opera's plot and musical components. The synthesis of scenography, costumes, and art objects of the modernist era, the art of editing, video content, and installation is emphasized. Emphasis is placed on the selection of expressive household objects to create an artistic atmosphere in the performance. The connection between artists of the School of Paris – M. Chagall, H. Soutine, and O. Lubitsch – whose background is Belarusian, and the characters in the stage action is revealed. The combination of cantilena and the recitative style of 'parlanto' is noted, capable of facilitating a sensual perception of the opera and an understanding of the depth of the tragic love story. The modernity of the director's interpretation and the renaissance in the perception of modernism by audiences on the Belarusian stage are revealed.

Keywords: opera, directing, musical theatre, interpretation, modernism

Романова Алина Михайловна
преподаватель, Пензенский колледж искусств, Пенза, Россия



Alina M. Romanova
Lecturer, Penza College of Arts, Penza, Russia

alinakamenka@mail.ru

Опера А. Г. Рубинштейна «Христос» и ее сценическая судьба

Опера «Христос» была закончена А. Рубинштейном в Дрездене в 1893 г. Ее сценическая судьба весьма необычна. Из-за церковной цензуры жанр духовной оперы не прижился в России, но получил воплощение в Германии. Первая публикация партитуры состоялась в Лейпциге в 1894 г., либретто написано на немецком языке. В 7 картинах с Прологом и Эпилогом отражены главные события жизни Христа от Рождества до Распятия. Воскресение заменено сценой битвы ангелов и демонов. Музыка оперы примечательна высокой ролью хорового начала и гибкой декламацией.

Первое пробное исполнение отрывков «Христа» состоялось в Берлине в апреле 1894 года. 2 июня 1894 г. в Штутгарте с успехом прошла премьера концертного варианта оперы. Однако Рубинштейн добивался ее сценического воплощения, пытаясь преодолеть запрет церковной цензуры. Его намерения удалось осуществить в Бремене в 1895 году после смерти композитора (1894). Несмотря на поддержку слушателей, после этого произведение не исполняли 107 лет.

В 2000-е годы правнук А. Рубинштейна дирижер А. Шароев задумал вернуть оперу на сцену. Полная партитура «Христа» считалась утерянной. В 2007 г. Шароев обнаружил ее и год спустя осуществил сценическую постановку в Перми под режиссурой Г. Исаакяна. В прессе спектакль назвали «событием века», но «осовременивание» сочинения режиссером вызвало споры, суть которых предполагается осветить в докладе. В 2009 г. А. Шароев представил в Тюмени концертный камерный сокращенный вариант оперы. Слушатели и пресса одобрили новую версию, она исполнялась в России и Германии практически ежегодно до 2018 года. Постановки прервали пандемия и смерть А. Шароева в 2021 г. Второе возвращение «Христа» на сцену стало бы данью потомков уже двум музыкантам — А. Рубинштейну и А. Шароеву.

Ключевые слова: А. Г. Рубинштейн, А. Г. Шароев, Г. Г. Исаакян, духовная опера, «Христос»

Anton Rubinstein's opera *Christus* and Its Stage History

Anton Rubinstein completed the opera *Christus* in Dresden in 1893. Its performance history is quite unusual. Due to ecclesiastical censorship, the genre of sacred opera did not take root in Russia, though it found expression in Germany. The score was first published in Leipzig in 1894, with a libretto written in German. Spanning seven scenes, plus a prologue and epilogue, the work depicts key events in the life of Christ, from the Nativity to the Crucifixion. The Resurrection is replaced by a scene depicting a battle between angels and demons. Musically, the opera is notable for the prominent role of the chorus and its flexible declamatory style.

The first trial performance of excerpts from *Christus* took place in Berlin in April 1894. A concert version of the opera premiered successfully in Stuttgart on June 2, 1894. However, Rubinstein sought a full stage production, attempting to overcome the ban imposed by church censors. This goal was realized in Bremen in 1895 after the composer's death in 1894. Despite audience support, the work was not performed again for another 107 years.

In the 2000s, the conductor A. Sharoyev – Anton Rubinstein's great-grandson – set out to bring the opera back to the stage. The complete score of *Christus* had been considered lost. Sharoyev discovered it in 2007 and, a year later, mounted a stage production in Perm directed by G. Isaakyan. The press hailed the production as the 'event of the century', yet the director's decision to 'modernize' the work sparked controversy – a topic this presentation aims to explore. In 2009, A. Sharoyev presented a shortened, chamber-style concert version of the opera in Tyumen. The new version was well-received by audiences and the press, and it was performed in Russia and Germany almost annually until 2018. Performances were halted by the pandemic and A. Sharoyev's death in 2021. A second return of *Christus* to the stage would serve as a tribute from future generations to two musicians: A. Rubinstein and A. Sharoyev.

Keywords: A. G. Rubinstein, A. G. Sharoev, G. G. Isaakyan, sacred opera, *Christus*

Ромащук Инна Михайловна
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Музыковедение и композиция», исполняющий обязанности проректора по научной работе, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия



inna.49@mail.ru

Inna M. Romashchuk
Dr. Sci. (Arts), Professor, Professor of the Department of Musicology and Composition, Acting Vice-Rector for Research, Ippolitov-Ivanov State Musical-Pedagogical Institute, Moscow, Russia

«Александр Невский»: неоконченная опера Гавриила Попова

В исторической лакуне забытых отечественных опер 1920-х–1930-х годов, среди которых «Броненосец Потемкин» Н. Речменского, «Слава» В. Волошинова, «Именины» В. Желобинского, особое положение занимают незавершенные сочинения, и в их числе — «Анна Колосова» В. Щербачева, «Чурило Пленкович» Л. Половинкина, «Семен Котко» В. Томилина, «Александр Невский» Г. Попова. Приближение к устроению их «жизненного мира» представляется важным для более полного воссоздания общей картины поисков и решений, накопления художественных идей, языковых средств в оперном жанре нового периода времени.

Неоконченная опера «Александр Невский» (начало работы — 1937 год)[1], сохранившаяся в архиве Попова в виде клавира и партитуры 1 акта (245 страниц), начала II действия, эскизов, черновиков, — открывает перспективу создания композитором масштабной исторической оперы. Участвуя в работе над текстом, Попов стремится рельефно раскрыть образы всех персонажей (их около 20), с опорой на древнерусские фольклорные традиции, знаменное пение, григорианский хорал в условиях использования и современных средств музыкального языка. В «единый поток музыкально-симфонического действия»[2] в первом акте включаются преобладающие моно-диалогические сцены с «устремленно-организованным речитативом», разговорными фразами с обилием пауз, резкими интонационными оборотами, аккордовыми оркестровыми акцентами.

Одним из важнейших собирательных образов в опере является народ — «персонаж с характером» (Б. Асафьев), который активно участвует во многих сценах (в либретто отмечены «народ, скоморохи, рыцари»).

1 В течение 1940-х–1960-х годов Попов — композитор-симфонист — неоднократно возвращался к мысли о завершении сочинения, считая его главным делом своей жизни.
2 Попов Г. Острые вопросы // Советское искусство, 1945, 5 апреля.

Его роль настолько значима, что это позволило Б. Асафьеву подчеркнуть стремление композитора возродить «хоровое действование» (опера-сказ) с воссозданием атмосферы борьбы русского народа за свободу, раскрытием темы «двух миров»[1].

Ключевые слова: Г. Попов, неоконченная опера «Александр Невский» и ее особые свойства

Alexander Nevsky: An Unfinished Opera by Gavriil Popov

In the historical gap of forgotten domestic operas from the 1920s–1930s — among them *The Battleship Potemkin* by N. Rechmensky, *Glory* by V. Voloshinov, and *Name Days* by V. Zhelobinsky — unfinished works occupy a special place. These include *Anna Kolosova* by V. Shcherbachev, *Churilo Plenkovich* by L. Polovinkin, *Semyon Kotko* by V. Tomilin, and *Alexander Nevsky* by G. Popov. Getting closer to understanding the structure of their 'life world' is important for a more complete reconstruction of the overall picture of their searches and solutions, as well as the accumulation of artistic ideas and linguistic means in the operatic genre of the new period.

The unfinished opera *Alexander Nevsky* (the work began in 1937), which has been preserved in Popov's archive in the form of a clavier and a score of Act I (245 pages), the beginning of Act II, sketches, and drafts, opens up the prospect of the composer creating a large-scale historical opera. By participating in the work on the text, Popov seeks to vividly reveal the images of all the characters (there are about 20 of them), relying on ancient Russian folklore traditions, znamenny singing, and Gregorian chant, while also using modern means of musical language. In the first act, the 'unified flow of musical-symphonic action' includes predominant mono-dialogic scenes with 'purposefully organized recitative,' spoken phrases with an abundance of pauses, sharp intonational turns, and chordal orchestral accents.

One of the most important collective images in the opera is the people – 'a character with a personality' (B. Asafyev), who actively participates in many scenes (the libretto mentions 'the people, the skomorokhs, the knights'). His role is so significant that it allowed B. Asafyev to emphasize the composer's стремление to revive the 'choral action' (opera-tale) by recreating the atmosphere of the Russian people's struggle for freedom and revealing the theme of 'two worlds'.

Keywords: G. Popov, the unfinished opera *Alexander Nevsky* and its special qualities

1 Асафьев Б. Портреты советских композиторов. Сб. статей. Крайние даты 20–31 июля 1942 года // РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 367. Л. 97.

Рудко Мария Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



marybelll@yandex.ru

Maria V. Rudko
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

Флоренция эпохи Проторенессанса в сценографии оперы Дж. Пуччини «Джанни Скикки» (1918): к вопросу историко-культурной детализации

В творческом наследии Джакомо Пуччини опера «Джанни Скикки» стоит особняком: из всех сочинений композитора именно в ней наиболее ярко проступает национальный колорит. Продолжая линию, идущую от опер-buffa Дж. Б. Перголези, Д. Чимарозы, Дж. Россини и, конечно, «Фальстафа» Дж. Верди, «Джанни Скикки» служит блестящим примером возрождения итальянской музыкально-театральной традиции. В основе либретто, разработанного Джоваккино Форцано, лежит сюжет, взятый из «Божественной комедии» Данте Алигьери, а центральной фигурой является реальный исторический персонаж. Согласно замыслу композитора и либреттиста, действие «Джанни Скикки» происходит во Флоренции в 1299 году. Эта уточняющая деталь имеет принципиально важное значение и не ограничивается описательностью. Литературный текст оперы изобилует упоминаниями о Флоренции, ее достопримечательностях (улица Порта-Росса, площади Санта-Кроче и Синьорини), окрестных тосканских городах (Синья, Фучеккьо, Фьезоле), природных объектах (река Арно, долина Вальдельса), а также выдающихся флорентийцах (Медичи, Джотто). Проектирование визуальной части постановки оперы продумывалось в соответствии с авторской концепцией. Сценографическое оформление музыкального спектакля, осуществленное декоратором Галилео Кини и художником по костюмам Луиджи Сапелли, позволило создать необычайно красочную зарисовку флорентийской жизни конца XIII века. Первое представление «Джанни Скикки» (в рамках «Триптиха» Пуччини, вместе с операми «Плащ» и «Сестра Анжелика») состоялось 14 декабря 1918 года на сцене нью-йоркского театра Метрополитен. Пышная премьерная постановка с великолепными костюмами и живописными декорациями прошла с большим успехом. Автором доклада анализируется художественный метод Г. Кини — Л. Сапелли и подробно освещается творческий процесс, сопровождающий дизайнерскую разработку театрального воплощения «Джанни Скикки».

Ключевые слова: «Джанни Скикки», Дж. Пуччини, Г. Кини, Л. Сапелли, Дж. Форцано, Данте Алигьери, опера, сценография, декорации, Флоренция

Proto-Renaissance Florence in the Scenography of Giacomo Puccini's opera *Gianni Schicchi* (1918): On the Issue of Historical and Cultural Detailization

The opera *Gianni Schicchi* stands apart in the creative legacy of Giacomo Puccini: of all the composer's works, it is here that the national flavor emerges most vividly. Continuing the line that began with the opera-buffa of G. B. Pergolesi, D. Cimarosa, G. Rossini, and, of course, G. Verdi's *Falstaff*, *Gianni Schicchi* serves as a brilliant example of the revival of the Italian musical-theatrical tradition. The libretto, developed by Giovacchino Forzano, is based on a plot taken from Dante Alighieri's *Comedia [Divine Comedy]*, and the central figure is a real historical person. According to the composer's and librettist's conception, the action of *Gianni Schicchi* takes place in Florence in 1299. This clarifying detail is of fundamental importance and is not limited to descriptiveness. The literary text of the opera is replete with references to Florence, its landmarks (Via Porta Rossa, Piazza Santa Croce, Piazza Signorini), surrounding Tuscan towns (Signa, Fucecchio, Fiesole), natural features (the Arno River, the Valdelsa Valley), and prominent Florentines (Medici, Giotto). The design of the visual aspects of the opera production was thought out in accordance with the author's concept. The stage design of the musical performance, created by the set designer Galileo Chini and the costume designer Luigi Sapelli, made it possible to create an extraordinarily vivid depiction of Florentine life at the end of the 13th century. The first performance of *Gianni Schicchi* (as part of Puccini's *Il Trittico [Triptych]*, along with the operas *Il Tabarro [The Cloak]* and *Suor Angelica [Sister Angelica]*) took place on December 14, 1918, at the Metropolitan Theatre in New York. The lavish premiere production, featuring magnificent costumes and picturesque sets, was a great success. The author of the report analyzes the artistic method of G. Chini — L. Sapelli and provides a detailed overview of the creative process involved in the design development of the theatrical adaptation of *Gianni Schicchi*.

Keywords: Gianni Schicchi, *G. Puccini, G. Chini, L. Sapelli, G. Forzano, Dante Alighieri, opera, scenography, decorations, Florence*

Рудякова Алла Эдуардовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства, кафедры академического пения, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова; преподаватель, Саратовский областной колледж искусств, Саратов, Россия



rudjkowa@mail.ru

Alla E. Rudyakova
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Department of History and Theory of Performing Arts, Department of Academic Singing, Sobinov Saratov State Conservatory; Lecturer, Saratov Regional College of Arts, Saratov, Russia

О деятельности крепостных музыкальных театров Саратовской губернии

Саратовская вокальная школа обладает мощными традициями, представлена богатой историей и яркой плеядой известных певцов, занявших достойное место в искусстве. Доклад посвящен истокам саратовской вокальной школы, на раннем этапе представленной деятельностью крепостных поместных, а впоследствии и публичных городских театров.

Огромное значение для Саратовского края имел «Манифест о вольности дворян», изданный 18 февраля 1762 года императором Петром III. В нем дворяне освобождались от обязательной службы. С этого времени опустевшие деревни, родовые поместья начинают заселяться владельцами. Саратовские дворяне потянулись в родные вотчины. Новоявленными помещиками возводятся усадьбы с парками, театрально-концертными залами, библиотеками, картинными галереями. Во владениях Куракиных, Голицыных, Нарышкиных, Столыпиных, Бахметевых, Кожиных и других помещиков проходят балы, маскарады, концерты доморощенных артистов.

Одним из родоначальников крепостного музыкального театра в Саратовской губернии был князь А.Б. Куракин, обосновавшийся в селе Борисоглебское (ныне Надеждино) в 1782 году. Самым большим увлечением хозяина был существовавший в поместье постоянный театр, ставивший преимущественно музыкальные спектакли. Известно о показах в куракинском театре опер «Дианино дерево» В. Мартин-и-Солера, «Деревенского Ворожеи» И. Керцелли, «Бабы Яги» М. Стабингера и др.

Мода на домашние музыкальные постановки была широко распространена среди помещичьего дворянства Саратовской губернии, а содержание театра являлось непременным атрибутом повседневного быта наряду с другими популярными развлечениями. Известны данные об интенсивной музыкальной жизни в имении Зубриловка Балашовского уезда, где проживал князь С.Ф. Голицын. Крепостные театры содержали крупные помещики Саратовского края А.Е. Столыпин и Н.И. Бахметев, задававшие в своих имениях тон блестящей великосветской жизни. Репертуар театров во многом отражал вкусы и пристрастия владельцев, однако также ставились наиболее модные и популярные при дворе му-

зыкальные произведения русских и зарубежных композиторов. А. М. Тургенев писал: «Помню, почтенная публика тогда жаловала пьесу “Нину или от любви сумасшедшую” (la Folle par amour)[1]. У Столыпина на театре Ниной все знатоки тогдашнего времени восхищались…» [2, с. 473–474]. Возможность показа такой сложной оперы, требующей от исполнителей владения всеми компонентами стиля bel canto, доказывает, насколько высок был технический уровень певцов в Столыпинской труппе.

Для участия в музыкальных постановках среди крепостных отбирались лучшие голоса, а задача их подготовки и воспитания хорошо осознавалась владельцами оперных трупп. С целью организации обучения в поместьях открывались музыкальные школы, готовящие будущих артистов и музыкантов с детских лет. Преподавали в таких заведениях не только приглашенные педагоги, нередко иностранного происхождения, но и имеющие музыкальную подготовку и значительный исполнительский опыт крепостные. Методика постановки голоса, видимо, была достаточно традиционна для классического звуковедения, хотя имелись и особенности. Так, стремясь сделать процесс обучения более понятным и результативным, князь Куракин сам написал вокальные упражнения для учеников на основе мелодий русских народных песен. Об этом упоминал учитель музыкальной школы села Борисоглебское Лещинский в одном из своих отчетов [2, с. 16].

Можно утверждать, что именно в поместных крепостных театрах постепенно происходила наработка определенной культуры пения, формировался вокальный эталон, который с наибольшей полнотой мог раскрыться в рамках оперного жанра, широко представленного в усадьбах саратовских дворян.

Первый публичный театр в Саратове открывает действительный статский советник, вице-губернатор А.Д. Панчулидзев в 1790-х гг. Театр Панчулидзева еще является полностью крепостным по составу труппы, спектакли доступны только для приглашенной публики, но представления носят постоянный характер, а афишный репертуар довольно стабилен. Вскоре театр переходит во владение Г. В. Гладкова, затем, после смены нескольких владельцев, в 1836 г. к И.Ф. Болеславскому и Н.И. Залесскому. К этому времени в состав труппы, кроме крепостных, стали входить и вольнонаемные актеры. Из оперных спектаклей наиболее любимы саратовскими слушателями были «Водовоз» Л. Керубини, «Цампа» Л. Ж. Эрольда, «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского, «Фра-Дьяволо» Д. Обера, «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера и др.

В 1840–1850-е гг. значительную часть контингента саратовской театральной публики составляло дворянство. Из своих имений к зиме съезжались местные помещики, увеличивая число театралов. Постепенно театр становится неотъемлемой частью жизни жителей Саратова. Так

1 А. М. Тургенев здесь говорит об известной опере Д. Паизиелло «Нина, или Сумасшедшая от любви», впервые поставленной в Петербурге в 1794 году.

вокальное, оперное искусство постепенно входит в быт горожан, формирует вкус и потребность в музыкально-театральном творчестве.

Ключевые слова: Саратовская вокальная школа, крепостные театры, оперные постановки, репертуар, обучение певцов

On the Activities of Serf Musical Theaters in the Saratov Province

The Saratov vocal school has a strong tradition, a rich history, and a vibrant group of renowned singers who have made significant contributions to the art form. This report delves into the origins of the Saratov vocal school, which was initially shaped by the activities of serfdom-based local theaters and later expanded to include public theaters in the city.

The 'Manifesto on the Freedom of the Nobility,' issued on February 18, 1762, by Emperor Peter III, played a crucial role in shaping the cultural landscape of the Saratov region. This manifesto granted nobles the freedom from compulsory service. Since that time, the empty villages and ancestral estates have begun to be settled by their owners. The Saratov nobility has returned to their ancestral estates. The new landowners have built manor houses with parks, theaters, concert halls, libraries, and art galleries. The Kurakin, Golitsyn, Naryshkin, Stolypin, Bakhmetev, and other landowners have hosted balls, masquerades, and concerts by local artists.

One of the founders of the serf musical theater in the Saratov province was Prince A. B. Kurakin, who settled in the village of Borisoglebskoye (now Nadezhdino) in 1782. The owner's greatest passion was the permanent theater on his estate, which primarily performed musical plays. The Kurakin theater is known to have presented operas such as *Dianino Tree* by V. Martin-i-Solera, *The Village Fortune-Teller* by I. Kerzelli, *Baba Yaga* by M. Stabinger, and others.

The fashion for home musical performances was widespread among the landowning nobility of the Saratov province, and the maintenance of a theater was an indispensable part of everyday life, along with other popular entertainments. There is evidence of an intense musical life on the Zubrilovka estate in the Balashov district, where Prince S.F. Golitsyn resided. The major landowners of the Saratov region, A.E. Stolypin and N.I. Bakhmetev, who set the tone for a glittering high society life on their estates, maintained their own theaters. The repertoire of the theaters reflected the tastes and preferences of the owners in many ways, but it also included the most fashionable and popular musical works by Russian and foreign composers. A. M. Turgenev recalled, 'I remember that the esteemed public enjoyed the play *Nina, or the Madwoman of Love* (la Folle par amour) at the time.' . At Stolypin's theater, all the experts of the time admired Nina...' [2, pp. 473-474]. The ability to perform such a complex opera, which requires the performers to possess all the components of the bel canto style, demonstrates the high technical level of the singers in Stolypin's troupe.

The best voices were selected among the serfs for participation in musical performances, and the task of training and nurturing them was well un-

derstood by the owners of the opera companies. In order to organize education, music schools were opened on the estates, training future artists and musicians from an early age. These schools were taught not only by invited teachers, often of foreign origin, but also by serfs with musical training and significant performing experience. The method of voice training was likely quite traditional for classical music, although there were some unique features. For example, in an effort to make the learning process more accessible and effective, Prince Kurakin himself composed vocal exercises for his students based on the melodies of Russian folk songs. This was mentioned by the teacher of the music school in the village of Borisoglebskoye, Leshchinsky, in one of his reports [2, p. 16].

It can be argued that it was in the local serf theaters that a certain culture of singing was gradually developed, and a vocal standard was formed, which could be fully realized within the framework of the opera genre, which was widely represented in the estates of the Saratov landowners.

The first public theatre in Saratov was opened by the actual state councilor, vice-governor A.D. Panchulidzev in the 1790s. Panchulidzev's theatre was still entirely serf-based, and performances were only available to invited audiences, but the performances were regular and the repertoire was fairly stable. The theatre was soon acquired by G.V. Gladkov, and then, after several changes of ownership, it was acquired by I.F. Boleslavsky and N.I. Zalessky in 1836. By this time, in addition to serfs, the troupe also included free actors. Among the opera performances that were most popular with Saratov audiences were L. Cherubini's *The Water Carrier*, L. J. Herold's *Tsampa*, A. N. Verstovsky's *Askold's Grave*, D. Aubert's *Fra Diavolo*, J. Meyerbeer's *Robert the Devil*, and others.

In the 1840s and 1850s, the nobility made up a significant part of the Saratov theater audience. Local landowners would gather from their estates for the winter, increasing the number of theatergoers. Gradually, the theater became an integral part of the lives of the residents of Saratov. As a result, vocal and opera art gradually became part of the daily lives of the city's residents, shaping their taste and appreciation for musical and theatrical performances.

Keywords: Saratov Vocal School, fortress theaters, opera productions, repertoire, and training of singers

Ряжских Анастасия Юрьевна
студентка IV курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



anastasiar03@gnesin-academy.ru

Anastasia Yu. Ryazhskikh
4th-year student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Пилипенко Нина Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



n.pilipenko@gnesin-academy.ru

Nina V. Pilipenko
Dr. Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department, Researcher, Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

«Йессонда» Луи Шпора и «Баядерки» Шарля Симона Кателя: два взгляда на Индию в опере первой трети XIX века

В конце XVIII — начале XIX века европейское общество испытывало огромный интерес к Индии и ее культуре, выразившийся в числе прочего в появлении ряда опер, действие которых происходит в этой далекой экзотической стране. «Праздник солнца браминов» Венцеля Мюллера (1790), «Алина, королева Голконды» Анри Монтана Бертона (1803) и Франсуа Адриена Буальдье (1804), неоконченная «Саконтала» Франца Шуберта (1820–1821), «Баядерки» Кателя (1810), «Йессонда» Шпора (1823) — далеко не полный список подобных сочинений. Наше внимание привлекли две последние из названных опер — в силу определенной общности сюжетов, где нашла отражение практика сати, а на сцену выведены такие характерные персонажи, как баядерки и брамины. Немалое значение имеет и популярность, которой обе оперы пользовались в свое время. В докладе сделана попытка сравнения двух сочинений, позволяющая понять, что было общего и различного в восприятии Индии и музыкального Востока в целом во французской и немецкой культурах первой трети XIX века. Заслуживающим внимания представляется также вопрос, знал ли Шпор оперу Кателя, что было вполне возможно, поскольку «Баядерки» ставились в Вене в 1813 году на сцене Кернтнертортеатра, в период, когда немецкий композитор служил в Ан дер Вин. Несмотря на то, что эта постановка не была успешной, а Шпор ее в своей «Автобиографии» не упоминает, ряд пересечений в музыке

позволяет предположить, что он все-таки был знаком с оперой своего французского коллеги и мог в какой-то степени на нее ориентироваться.

Ключевые слова: Луи Шпор, «Йессонда», Шарль Симон Катель, «Баядерки», Индия в искусстве рубежа 18–19 вв.

Louis Spohr's *Jessonda* and Charles-Simon Catel's *La Bayadère*: Two Perspectives on India in Early 19th-Century Opera

In the late 18th and early 19th centuries, European society showed immense interest in India and its culture—a fascination that manifested, among other things, in the creation of numerous operas set in that distant, exotic land. Wenzel Müller's *Das Sonnenfest der Braminen* (1790), Henri Montan Berton's (1803) and François-Adrien Boieldieu's (1804) versions of *Aline, reine de Golconde*, Franz Schubert's unfinished *Sakontala* (1820–1821), Catel's *Les Bayadères* (1810), and Spohr's *Jessonda* (1823) represent just a fraction of such works. We have chosen to focus on the last two of these operas due to certain plot similarities: both reflect the practice of sati and feature characteristic figures such as bayadères (temple dancers) and Brahmins. The considerable popularity both operas enjoyed in their day is also a significant factor. This paper attempts to compare the two works, offering insight into the shared and divergent aspects of how India—and the musical 'Orient' more broadly—was perceived within French and German cultures during the first third of the 19th century. Another noteworthy question is whether Spohr was familiar with Catel's opera; this is entirely plausible, given that *Les Bayadères* was staged at Vienna's Kärntnertortheater in 1813, during the period when Spohr was employed at the Theater an der Wien. Although this production was unsuccessful and Spohr does not mention it in his *Autobiography*, a number of musical parallels suggest that he was indeed familiar with his French colleague's opera and may have drawn some inspiration from it.

Keywords: Louis Spohr, *Jessonda*, Charles-Simon Catel, *Les Bayadères*, India in the art of the turn of the 18th–19th centuries

Саамишвили Наталья Николаевна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Natalia N. Saamishvili
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Department of the Theory of Music, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

nati-bedova@mail.ru

«Вина мне пинту раздобудь...»: поэтика оперы М.-Э. Терниджа «Серебряный кубок»

Опера британского композитора Марка-Энтони Терниджа «Серебряный кубок» (The Silver Tassie, 2000) — одна из тех современных представительниц жанра, которым удалось снискать большой успех. Обраще-

ние к одноименной пьесе ирландского драматурга первой половины прошлого столетия Шона О'Кейси в очередной раз подняло вечную тему войны и мира и явило новую интерпретацию текста. Драма О'Кейси, в свое время вызвавшая бурную полемику среди критиков и ставшая поводом для бурного спора автора с великим ирландским классиком У. Б. Йетсом, в оперном обличье вызвала куда более однозначную, положительную реакцию. Именно выразительная сила музыки, раскрытая мастерством композитора, с нашей точки зрения, привела к такому результату.

Тернидж сохранил черты экспрессионистской, бытовой драмы и символизма, присущие трагикомедии О'Кейси, и обогатил ее своими собственными приемами. Одно из характерных качеств его композиционного метода — интегрирование джазовых элементов в академические, в основном атональные партитуры, проявившееся как в инструментальных сочинениях, так и в оперных, включая «Серебряный кубок». Помимо этого, композиция оперы содержит многочисленные эпизоды внедрения элементов массовых жанров. Такая яркая жанровая и языковая палитра объединена посредством традиционных принципов оперной драматургии — элементов арочной композиции, повторяющихся мотивов и комплексов.

Ключевым эстетическим вектором выступает трагикомедия — жанр, сочетающий в себе черты трагедии и комедии. Здесь композитор также следует первоисточнику, однако музыка позволяет добиться драматически более сильного эффекта, когда наличие комического в виде, в частности, использования элементов массовых жанров (на фоне определенной сюжетной ситуации) усугубляет трагизм происходящего.

Ракурс нашего доклада сфокусирован на особенностях этой яркой и многообразной оперной композиции.

Ключевые слова: Марк-Энтони Тернидж, Шон О'Кейси, «Серебряный кубок», опера, современная академическая музыка

'Oh bring to me a pint of wine…': the poetics of M.-A. Ternage's opera *The Silver Tassie*

The opera by British composer Mark-Anthony Turnage *The Silver Tassie* (2000) is one of those modern representatives of the genre who have managed to gain great success. The appeal to the play of the same name by the Irish playwright of the first half of the last century, Sean O'Casey, once again raised the eternal theme of war and peace and revealed a new interpretation of the text. O'Casey's drama, which at one time caused a heated debate among critics and became the reason for a heated argument between the author and the great Irish classic W. B. Yeats, provoked a much more unequivocal, positive reaction in its operatic guise. From our point of view, it was the expressive power of music revealed by the composer's skill that led to this result.

Turnage preserved the features of expressionist, everyday drama and symbolism inherent in O'Casey's tragicomedy and enriched it with his own techniques. One of the characteristic qualities of his compositional method is the integration of jazz elements into academic, mostly atonal scores, which manifested itself in both instrumental compositions and operas, including *The Silver Tassie*. In addition, the composition of the opera contains numerous episodes of the introduction of elements of mass genres. Such a vibrant genre and language palette is combined through the traditional principles of opera drama – elements of arched composition, repetitive motifs and complexes. The key aesthetic vector is tragicomedy, a genre that combines the features of tragedy and comedy. Here, the composer also follows the original source, but music allows for a dramatically stronger effect, when the presence of comic elements in the form of, in particular, the use of elements of mass genres (against the background of a certain plot situation) exacerbate the tragedy of what is happening.

The perspective of our report focuses on the features of this vibrant and diverse opera composition.

Keywords: Mark-Anthony Turnage, Sean O'Casey, *The Silver Tassie*, opera, modern classic music

Садокова Вера Владимировна
кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



vsadok@yandex.ru

Vera V. Sadokova
PhD, Executive Editor of the journal Scholarly Papers of the Gnesin Russian Academy of Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Tiefenpsychologie — Tiefenmusikologie: метапсихологический подход к исследованию музыкальных текстов (на примере оперы А. Берга «Воццек»)

В докладе рассматриваются актуальные вопросы развивающегося в современном научном поле направления на пересечении психоанализа и музыковедения. Исследуется возможность применения метапсихологического подхода к анализу музыкального текста, предпосылки для которого закладывает междисциплинарный характер формирования пространственной модели психического (на стыке мифологии, биологии, антропологии, философии). В центре внимания стоят следующие ключевые вопросы: во-первых, что представляет собой «глубина» в пространстве репрезентации музыкального текста; во-вторых, применимы ли параметры фрейдовского описания психического к исследованию глубинных процессов музыкальной ткани; иными словами — универ-

сальна ли пространственная модель психического по отношению к архитектонике музыкального произведения?

Осмысляются основные понятия, используемые Фрейдом для описания глубинных процессов психического (бессознательное, Оно); формы проявления недоступных сознательному уровню процессов, специфика описания бессознательного; его различные уровни; сущностные характеристики различных слоев психического. Рассматриваются вопросы, связанные со спецификой преломления метапсихологического подхода применительно к исследованию художественных и музыкальных текстов, в частности, своеобразно проявляющейся в овеществлении и персонификации регистров психического, рассматриваемых Фрейдом не как сущность, но как качество.

Опера А. Берга «Воццек» анализируется в топическом и динамическом аспектах метапсихологии Фрейда. С одной стороны, на основе характеристик пространственной модели психического выявляются качественно отличные слои — с точки зрения их временной и структурной организации, качества и динамики энергии (влечений), а также характера ее связи с аффектом, визуальным и вербальным представлением. С другой стороны, прослеживаются специфические для глубинных слоев психического процессы, определяющие своеобразные пути «судеб влечений» музыкального текста.

Делается вывод о продуктивности введения метапсихологического ракурса в музыковедческое поле, предоставляющего универсальные инструменты анализа глубинных структур музыкального текста.

Ключевые слова: метапсихология, З. Фрейд, бессознательное, Оно, пространство музыкального текста, глубинное музыковедение, А. Берг, опера «Воццек»

Tiefenpsychologie – Tiefenmusikologie: A Metapsychological Approach to the Study of Musical Texts (A Case Study of Alban Berg's Opera *Wozzeck*)

The report addresses current issues within an emerging field of research at the intersection of psychoanalysis and musicology. It explores the possibility of applying a metapsychological approach to the analysis of the musical text, a premise established by the interdisciplinary nature of the spatial model of the psyche (developed at the crossroads of mythology, biology, anthropology, and philosophy). The focus is centered on the following key questions: first, what constitutes 'depth' within the representational space of a musical text; second, whether the parameters of the Freudian description of the psyche are applicable to the study of the underlying processes of the musical fabric; in other words, whether the spatial model of the psyche is universal in relation to the architectonics of a musical work.

The paper conceptualizes the core notions utilized by Freud to describe the deep processes of the psyche (the unconscious, the Id), the modes of manifestation of processes inaccessible to the conscious level, the specificity of de-

scribing the unconscious, its various levels, and the essential characteristics of different psychical layers.

It examines issues related to the specific refraction of the metapsychological approach when applied to the study of artistic and musical texts; in particular, how this approach uniquely manifests in the reification and personification of psychical registers, which Freud regarded not as essences, but as qualities.

Alban Berg's opera *Wozzeck* is analyzed through the lens of the topical and dynamic aspects of Freudian metapsychology. On the one hand, based on the characteristics of the spatial model of the psyche, qualitatively distinct layers are identified in terms of their temporal and structural organization, the quality and dynamics of energy (drives), as well as the nature of its connection with affect, visual, and verbal representation. On the other hand, the paper traces processes specific to the deep layers of the psyche, which determine the unique 'vicissitudes of drives' within the musical text.

The paper concludes that introducing a metapsychological perspective into the musicological field is highly productive, as it provides universal tools for analyzing the deep structures of the musical text.

Keywords: metapsychology, S. Freud, the unconscious, Id, space of musical text, depth musicology, A. Berg, *Wozzeck*

Семенова Анастасия Александровна
аспирант 2 года обучения,
Российский институт истории искусств,
Санкт-Петербург, Россия



Anastasia A. Semenova
Second-year postgraduate student,
Russian Institute for the History of the Arts,
St. Petersburg, Russia

malenkteoretik@yandex.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Горячих Владимир Владимирович
кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; старший научный сотрудник, сектор музыки, Российский институт истории искусств; старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Санкт-Петербург, Москва, Россия



goryachikh2017@yandex.ru

Vladimir V. Goryachikh
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music Theory Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov; Senior Researcher, Music Department, Russian Institute for the History of the Arts Senior Researcher, Department of Academic Music Editions, State Institute for Art Studies; St. Petersburg, Moscow, Russia

Музыкально-драматические фрески «Петр Первый» А. П. Петрова и русская трагедия «Видения Иоанна Грозного» С. М. Слонимского: опыт сопоставления

Царь выступает одним из знаковых образов, широко представленных в русской опере. Целью данного исследования является попытка сравнения музыкального воплощения характеров Петра Первого и Иоанна Грозного в оперных произведениях выдающихся композиторов второй половины XX века А. П. Петрова и С. М. Слонимского. При обращении к знаковым личностям прошлого авторы стремятся к достоверности высказывания: привлекают в качестве важных источников либретто исторические документы, используют фольклор и элементы обрядовости, создают стилизации мелодий, соответствующих эпохам, — что во многом продолжает традиции русской исторической оперы (М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, С. С. Прокофьева).

Новым в подходе к историческому прошлому оказывается оригинальная композиция из серии контрастных эпизодов — отдельных замкнутых сцен, выстраивающихся в «галерею христианской живописи». Опера «Петр Первый» А. П. Петрова обозначена как музыкально-драматические фрески: десять сцен о начальном периоде правления будущего императора. Русская трагедия С. М. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» состоит из четырнадцати видений-воспоминаний, которые как клейма на житийной иконе представляют ретроспективный взгляд на деятельность царя.

Путь этих двух героев во многом имеет противоположное направление: у Петра — к славе и триумфу, у Иоанна — к всеобщему осуждению и смерти. Однако стремление к постижению психологической глубины личности правителя, неоднозначно представленной в художественной культуре, о методах борьбы за власть и о влиянии на судьбу России

сближает подходы композиторов. Для раскрытия многогранного образа они выстраивают лейтмотивную систему, через которую ярко представлена не только царственная линия, но и личная трагедия властителя — усиливающееся одиночество (в случае Иоанна, отягченное его виной). Ключевыми моментами, раскрывающими рефлексию главных героев, становятся монологи и молитвы, призывающие слушателя к философско-религиозному размышлению не только о судьбе Петра Первого и Иоанна Грозного, но и о прошлом всей страны.

В результате исследования автор приходит к выводу, что композиторы стремятся не только представить историческую панораму в ключевые периоды прошлого России, но и показать личности, которые становятся отражением прогрессивных устремлений своей эпохи (Петр Первый представлен как деятельный реформатор, Иоанн Грозный — как средневековый мыслитель и распевщик) и собирательным портретом отрицательных черт единоличных правителей (Петр заставляет снимать колокола, Грозный — расправляется с новгородцами). Образ царей раскрывается через провозглашение идеи сильной (и жестокой) власти, обладающей божественными функциями, во многом разрушительной в отношениях с народом, что привносит в характеристику черты Антихриста. Оба героя, кроме царского служения, готовы предаваться и истовому веселью русского человека.

Коллективный портрет народа во многом противоположен царю. Образ России складывается не в области исторических реалий, а в символическом пространстве русского духа. А. П. Петров и С. М. Слонимский раскрывают душу русского человека — доброе, почти святое начало, — через женские образы. Важным оказывается не внешнее сходство — обеих героинь зовут Анастасией (невеста стрельца Тихона в «Петре Первом» и первая жена главного героя в «Видениях Иоанна Грозного»), — а музыкальная характеристика. Мелодика в духе русского плача позволяет воплотить печаль о стране, раздираемой тяжелыми противоречиями, страдающей от жестокости, переживающей тяготы исторических катаклизмов в прошлом и настоящем.

Ключевые слова: русская музыка, музыкальная драматургия оперы, А. П. Петров, С. М. Слонимский, царь, фрески, видения

Musical-dramatic frescoes *Peter the Great* by A. P. Petrov and the Russian Tragedy *The Visions of Ivan the Terrible* by S. M. Slonimsky: An Attempt at Comparison

The Tsar is one of the iconic characters widely represented in Russian opera. The aim of this study is to attempt a comparison of the musical embodiments of the characters of Peter the Great and Ivan the Terrible in the operatic works of prominent composers of the second half of the 20th century: A. P. Petrov and S. M. Slonimsky. In addressing iconic figures of the past, the authors strive for authenticity: they draw on historical documents as important sources for the libretto, utilize folklore and ritual elements, and create

stylized melodies appropriate to the era — in many ways continuing the traditions of Russian historical opera (M. P. Mussorgsky, N. A. Rimsky-Korsakov, S. S. Prokofiev).

What is new in the approach to the historical past is the original composition consisting of a series of contrasting episodes — separate, self-contained scenes arranged into a 'gallery of Christian painting'. A. P. Petrov's opera *Peter the Great* is described as a musical and dramatic fresco: ten scenes depicting the early period of the future emperor's reign. S. M. Slonimsky's Russian tragedy *The Visions of Ivan the Terrible* consists of fourteen visions-memories, which, like scenes on a hagiographic icon, present a retrospective view of the tsar's activities.

The paths of these two heroes are in many ways opposite: Peter's to glory and triumph, Ivan's to universal condemnation and death. However, the composers' desire to understand the psychological depth of the ruler's personality, ambiguously represented in artistic culture, the methods of his struggle for power, and his influence on Russia's fate brings together their approaches. To reveal a multifaceted character, they construct a leitmotif system that vividly portrays not only the royal lineage but also the ruler's personal tragedy — his increasing loneliness (in Ivan's case, aggravated by his guilt). Key moments, revealing the protagonists' reflections, become monologues and prayers, calling the listener to philosophical and religious reflection not only on the fates of Peter the Great and Ivan the Terrible, but also on the past of the entire country.

As a result of their research, the author concludes that the composers strive not only to present a historical panorama of key periods in Russia's past but also to depict individuals who reflect the progressive aspirations of their era (Peter the Great is presented as an active reformer, Ivan the Terrible as a medieval thinker and chanter) and a composite portrait of the negative traits of individual rulers (Peter forces the removal of bells, Ivan the Terrible cracks down on the Novgorodians). The image of the tsars is revealed through the proclamation of the idea of a strong (and cruel) power, possessing divine functions, and in many ways destructive in its relations with the people, which brings traits of the Antichrist into their characterization. In addition to royal service, both heroes are willing to indulge in the fervent joy of the Russian people.

The collective portrait of the people is in many ways the opposite of the Tsar. The image of Russia is formed not in the realm of historical reality, but in the symbolic space of the Russian spirit. A. P. Petrov and S. M. Slonimsky reveal the Russian soul — its kind, almost holy nature — through female characters. What's important is not the physical resemblance — both heroines are named Anastasia (the bride of the strelets Tikhon in *Peter the Great* and the first wife of the protagonist in *The Visions of Ivan the Terrible*) — but the musical characterization. The melody, in the spirit of Russian lament, allows for the expression of sorrow for a country torn by grave contradictions, suffering

from cruelty, and enduring the hardships of historical cataclysms in the past and present.

Keywords: Russian music, opera musical dramaturgy, A. P. Petrov, S. M. Slonimsky, Tsar, frescoes, visions

Семкин Иван Александрович
аспирант,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия



Ivan A. Semkin
Postgraduate student,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

ivansemkin99@gmail.com
научный руководитель / scientific supervisor

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts),
Professor,
Head of the Analytical Musicology Department,
Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems,
Gnesin Russian Academy of Music;
Leading Researcher,
Western Classical Art Sector,
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia

Берлинский оперный театр в поле оперных реформ XVIII века

Известно, что попытки обновления итальянской оперы *seria* начались за несколько лет до реформаторской деятельности К. В. Глюка и Р. Кальцабиджи. В Штутгарте, Парме и Мангейме активно внедрялись традиционные формы французского музыкального театра — хор, балет и аккомпанированный речитатив. Однако эксперименты такого рода стали предприниматься еще раньше — в 1740–50-е годы в Берлине при дворе Фридриха Великого.

Во всех перечисленных оперных центрах наряду с композитором и либреттистом важную роль играли интендант и балетмейстер. Несмотря на внешнее сходство творческих тандемов, берлинская оперная модель 1740–50-х годов отличается непосредственной вовлеченностью фигуры монарха: Фридрих II выступал не просто патроном, заказчиком или цензором, а полноправным участником творческого процесса. Он сам писал либретто и арии, прослушивал певцов, работал с ними над различными вокальными стилями, продумывал детали сценических костюмов.

Важным импульсом к преобразованию итальянской оперы за счет компонентов французской музыкальной трагедии стало возраставшее

политическое значение Франции, отчего многие государства хотели видеть ее в качестве союзника. В Берлине эта тенденция была мотивирована не только дипломатической тактикой Фридриха, но и его эстетическими интересами: король был известным галломаном.

Доклад посвящен «золотому» периоду Берлинской оперы, продлившемуся чуть больше десятилетия: с момента открытия театра в 1743 году и до начала в 1756 году Семилетней войны. За этот небольшой отрезок времени Фридрих сделал столицу Пруссии лабораторией, в которой формировались важнейшие для оперного искусства идеи. Достаточно упомянуть, что результатом сотрудничества знаменитого теоретика Ф. Альгаротти с прусским двором стал его «Очерк об опере» (1755). В докладе рассматриваются все составляющие берлинского оперного спектакля (музыка, либретто, балет), степень влияния французской культуры, а также деятельность единомышленников короля.

Ключевые слова: Королевский оперный театр в Берлине, опера *seria*, французская музыкальная трагедия, оперная реформа, Фридрих Великий, Франческо Альгаротти

The Berlin *Königliche Hofoper* in the Field of Opera Reforms of the 18th Century

It is known that attempts to renew Italian opera seria began several years before the reformist activities of C. W. Gluck and R. Calzabigi. In Stuttgart, Parma, and Mannheim, traditional forms of French musical theater — chorus, ballet, and accompanied recitative — were actively introduced. However, experiments of this kind began even earlier — in the 1740s and 1750s in Berlin at the court of Frederick the Great.

In all of these opera centers, alongside the composer and librettist, the intendant and choreographer played important roles. Despite the superficial similarity of these creative tandems, the Berlin opera model of the 1740s–50s is distinguished by the direct involvement of the monarch: Frederick II acted not simply as patron, commissioner, or censor, but as a full-fledged participant in the creative process. He wrote librettos and arias himself, auditioned singers, worked with them on various vocal styles, and thought through the details of stage costumes.

An important impetus for the transformation of Italian opera through the inclusion of elements of French musical tragedy was the growing political importance of France, which is why many states wanted to see it as an ally. In Berlin, this trend was motivated not only by Frederick's diplomatic tactics but also by his aesthetic interests: the king was a renowned Gallomaniac.

This paper focuses on the 'golden' period of the Berlin Opera, which lasted just over a decade: from the theater's opening in 1743 until the outbreak of the Seven Years' War in 1756. During this short period, Frederick made the Prussian capital a laboratory for the development of ideas crucial to operatic art. It is sufficient to note that the collaboration of the renowned theoretician F. Algarotti with the Prussian court resulted in his *Essay on the*

Opera (1755). The report examines all the components of a Berlin opera performance (music, libretto, ballet), the degree of influence of French culture, and the activities of the king's associates.

Keywords: Königliche Hofoper *in Berlin, opera* seria*,* tragédie lyrique*,* opera reform, Frederick the Great, Francesco Algarotti

Сидорова Елена Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



evs268@mail.ru

Elena V. Sidorova
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Многоликая Кармен: от оперы к джазовой импровизации

В мире искусства существует немало художественных образов, привлекающих внимание писателей, поэтов, живописцев, композиторов, желающих воссоздать тот или иной образ в своем понимании, в своем «видении», изложенный силой своего таланта и своеобразием языка. К таким нетленным образам, несомненно, можно отнести и образ своенравной цыганки Кармен. Представленный в опере Жоржем Бизе, он настолько глубок и многогранен, а выражающий его мелодизм настолько богат, ярок и выразителен, что не перестает быть привлекательным и плодотворным материалом для творческого перевоплощения в других музыкальных жанрах и формах.

По-новому образ Кармен раскрывается в камерно-инструментальных и оркестровых композициях. Перенесение оперного номера в инструментальную партитуру всегда сопряжено с двумя задачами: первая — необходимость замены вокальной партии со словами и тембром голоса Кармен на сольную партию музыкального инструмента без текста. Вторая — реконструкция музыкальной формы: у Бизе песни Кармен нередко прерываются речитативными диалогическими вставками, репликами хора или других исполнителей. В каждой инструментальной композиции, основанной на темах Кармен, эти задачи решаются индивидуально в соответствии с художественным замыслом автора, посредством особых выразительных средств музыки, присущих избранному жанру.

В докладе рассмотрены: Блестящая фантазия на темы оперы Бизе «Кармен» для флейты и фортепиано Ф. Борна, Концертная фантазия для скрипки и фортепиано П. Сарасате, «Кармен-фантазия» для кларнета и фортепиано А. Розенблата, оркестровые Сюиты № 1 и № 2 в редакции Э. Гиро, оркестровая музыка балета «Кармен-сюита» Р. Щедрина.

Кармен вновь и вновь возвращается к слушателям в новых «нарядах» тембровых красок и выразительных средств, обогащенная новыми версиями пересказа известной истории. Обращение к яркому, насыщенному, гибкому мелодическому материалу Бизе выявило его необычайное свойство — способность погружаться в стихию разных стилей музыкального искусства, выражаться художественным языком разных творческих направлений. Это открыло музыке Бизе широкую дорогу неограниченных возможностей свободных интерпретаций.

Ключевые слова: инструментальная фантазия, транскрипция, оркестровая сюита, балетная музыка, образная интерпретация, анализ музыкального текста, средства музыкальной выразительности

The Many Faces of Carmen: From Opera to Jazz Improvisation

In the world of art there are many images that attract writers, poets, painters and composers who wish to recreate a particular image in their own way, according to their own ‘vision’, expressed through the power of their talent and the originality of their language. Among such enduring images is undoubtedly that of the wilful Gypsy Carmen. As presented by Georges Bizet in his opera, this image is so profound and many-sided, and the melodic writing that expresses it is so rich, vivid and expressive, that it never ceases to be attractive and fruitful material for creative transformation in other musical genres and forms.

The image of Carmen is revealed in a new way in chamber-instrumental and orchestral compositions. Transferring an operatic number to an instrumental score always involves two tasks. The first is to replace the vocal part, with its words and the timbre of Carmen’s voice, by a solo instrumental part without text. The second is to reconstruct the musical form: in Bizet, Carmen’s songs are often interrupted by recitative dialogue insertions and by lines of the chorus or other characters. In each instrumental composition based on themes from Carmen, these tasks are solved individually, in accordance with the author’s artistic conception, through the particular expressive means characteristic of the chosen genre.

The paper examines F. Borne’s *Brilliant Fantasy on Themes from Bizet’s Opera Carmen* for flute and piano, P. Sarasate’s *Concert Fantasy* for violin and piano, A. Rosenblatt’s *Carmen Fantasy* for clarinet and piano, the orchestral Suites No. 1 and No. 2 arranged by E. Guiraud, and the orchestral music of R. Shchedrin’s ballet *Carmen Suite*.

Carmen returns to listeners again and again in new ‘attire’ of timbral colours and expressive means, enriched by new versions of the retelling of the familiar story. Turning to Bizet’s bright, rich and flexible melodic material has revealed its remarkable property — the ability to immerse itself in the element of different styles of musical art and to express itself in the artistic language of different creative trends. This has opened up for Bizet’s music a broad path of unlimited possibilities for free interpretation.

Keywords: instrumental fantasy, transcription, orchestral suite, ballet music, interpretation of the image, analysis of the musical text, means of musical expression

Солодовникова Анна Геннадьевна
научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Anna G. Solodovnikova
Research Fellow, Central European Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

annaprel@mail.ru

Опера Эрнста фон Донаньи «Башня воеводы»: «путешествие» либретто из Албании в Венгрию

В центре внимания доклада — опера венгерского композитора Эрнста (Эрнё) фон Донаньи «Башня воеводы» или «Замок воеводы» («Vaida Tornya», 1922). В первоначальном варианте либретто, написанном Гансом Гейнцем Эверсом и Марком Анри на немецком языке на основе албанских баллад и названном «Der Turm von Kroja», речь шла о событиях, относящихся к XVII веку и происходящих в албанской Кройе (Круе). Перевод на венгерский сделал Виктор Геза Ланьи, но существенную переработку либретто, вплоть до переписывания больших фрагментов текста, появления нового названия Донаньи осуществлял собственноручно, адаптировав сюжет для венгерского культурно-исторического пространства. Это повлекло за собой как глобальные перемены — перенос места (из Албании в Венгрию) и времени действия (из XVII в X век), построение сюжета вокруг другого исторического события, так и более частные — изменение имен, обычаев, ритуалов. Но суть произведения, заключающаяся в выборе между личным и общественным, чувством и долгом, осталась прежней. В докладе также будет уделено внимание композиционно-драматургическим стратегиям Донаньи, помогающим раскрыть национальные венгерские черты в рамках сознательно выбранного и заявленного композитором жанра романтической оперы. Например, введение женского хора с акцентной венгерской ритмикой, славящего невесту, отсутствовавшего в первой версии либретто, а также клятвоприношения воеводы, его сыновей и главных воинов, или, наоборот, исключение из сюжета кровавого балканского свадебного ритуала жертвоприношения белой лошади. Несмотря на эти различия, автор доклада полагает, что в связи с общей стилистической парадигмой творчества композитора проявление венгерских национальных черт в опере является минимальным. Таким образом, перемещение действия из Албании в Венгрию является в большей степени формальностью, а сам сюжет воспринимается универсальным.

Ключевые слова: Эрнст фон Донаньи, опера, «Башня воеводы», либретто, Венгрия

Ernst von Dohnányi's opera *A vajda tornya [The Voivode's Tower]*: 'Journey' of the Libretto from Albania to Hungary

The report focuses on the opera by the Hungarian composer Ernst (Ernő) von Dohnányi *The Voivode's Tower* or *The Voivode's Castle* (*Vaida Tornya*, 1922). The first version of the libretto, written by Hans Heinz Evers and Marc Henri in German on the basis of Albanian ballads and called *Der Turm von Kroja*, dealt with events dating back to the 17th century and taking place in Albanian Kroje (Kruja). The translation into Hungarian was made by Viktor Géza Lanyi, but Dohnányi carried out a significant revision of the libretto, up to the rewriting of large fragments of the text, the appearance of a new title, with his own hand, adapting the plot for the Hungarian cultural and historical space. This entailed both global changes – the transfer of place (from Albania to Hungary) and the time of action (from the 17th to the 10th century), the construction of the plot around another historical event, and more specific changes – changes in names, customs, rituals. But the essence of the work, which consists in the choice between personal and public, feeling and duty, has remained the same. The report will also pay attention to Dohnányi's compositional and dramaturgical strategies, which help to reveal the national Hungarian features within the framework of the genre of romantic opera consciously chosen and declared by the composer. For example, the introduction of a female chorus with an accentuated Hungarian rhythm, glorifying the bride, which was absent in the first version of the libretto, as well as the oaths of the voivode, his sons and main warriors, or, conversely, the exclusion of the white horse sacrifice from the plot of the bloody Balkan wedding ritual. Despite these differences, the author of the report believes that due to the general stylistic paradigm of the composer's work, the manifestation of Hungarian national features in the opera is minimal. Thus, the transfer of the action from Albania to Hungary is more of a formality, and the plot itself is perceived as universal.

Keywords: Ernst von Dohnányi, opera, *The Voivode's Tower*, libretto, Hungary

Стародубцева Ирина Игоревна
аспирант 2 года обучения, Российская академия музыки имени Гнесиных, преподаватель, Московское военно-музыкальное училище имени В.М. Халилова
Москва, Россия



irina_star1999@mail.ru

Irina I. Starodubtseva
Second-year postgraduate student, Gnesin Russian Academy of Music, Lecturer, Moscow Military Music School named after V.M. Khalilov
Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Неаполитанские оперы Россини: становление жанра *grand opéra*

Как это ни парадоксально, но одним из центров формирования жанра французской большой оперы стал итальянский Неаполь. Именно в этом городе Россини написал и поставил оперы, которые в дальнейшем перенес на парижскую сцену Королевской академии музыки — «Моисей в Египте» (1818) и «Магомет II» (1820). Анализ этих сочинений выявил множество точек пересечения с жанром *grand opéra*, в тот момент находившимся в стадии формирования. В переработанном виде, с новыми названиями — «Моисей и Фараон» (1827) и «Осада Коринфа» (1826) — эти оперы стали прямыми предшественницами «Немой из Портичи» (1828) Д.-Ф.-Э. Обера, первого «классического» образца жанра. Современники отмечали исключительное значение Россини в становлении большой оперы, однако в наше время его роль оценена не в полной мере.

В докладе исследуются причины изначальной близости «Моисея в Египте» и «Магомета II» поэтике *grand opéra*. Из всех городов Италии именно Неаполь обладал наиболее тесными связями с Францией. В первую очередь, это было обусловлено политическим положением города, находившегося под властью Наполеона в 1806–1815 годы. Кроме того, немаловажную роль в укреплении волны интереса к французской культуре сыграл импресарио Д. Барбайя, который активно ставил оперы К.В. Глюка и Г. Спонтини. Все это способствовало проникновению некоторых черт французской оперы в сочинения Россини, однако можно выделить и другие источники обновления музыкального языка композитора. В частности, во время работы над «Моисеем» Россини обращается к итальянскому жанру театральных произведений, исполняемых во время Великого Поста — *dramma sacra*. Тип конфликта в сюжетах этого жанра оказался идентичным большой опере: исторические события, в которых глобальные процессы переплетаются с судьбой отдельных людей. Таким образом, в неаполитанских операх, еще до приезда во

Францию, Россини внедряет в свои сочинения основные компоненты *grand opéra*, что позволяет значительно расширить представление о генезисе этого жанра.

Ключевые слова: Джоаккино Россини, «Моисей в Египте», «Магомет II», большая французская опера, grand opéra, dramma sacra

Rossini's Neapolitan Operas: The Formation of *grand opéra*

Paradoxically, one of the centers for the formation of the French *grand opéra* was the Italian city of Naples. Here Rossini wrote and staged operas that he later brought to the Parisian stage of the Royal Academy of Music — *Mosè in Egitto* (1818) and *Maometto II* (1820). An analysis of these works revealed many points of intersection with the *grand opéra* genre, which at that time was still in the process of formation. In their revised form, with new titles — *Moïse et Pharaon* (1827) and *Le siège de Corinthe* (1826) — these operas became direct predecessors of *La muette de Portici* (1828) by D.-F.-E. Auber, the first 'classical' example of the genre. Contemporaries noted Rossini's exceptional importance in the development of *grand opéra*, but in our time his role has not been fully appreciated.

The report examines the reasons for the initial affinity between Rossini's *Mosè in Egitto* and *Maometto II* and the poetics of *grand opéra*. Of all the cities in Italy, it was Naples that had the closest ties with France. This was primarily due to the political situation of the city, which was under Napoleon's rule from 1806 to 1815. Furthermore, the impresario D. Barbaia played a significant role in strengthening the wave of interest in French culture; he actively staged operas by C.W. Gluck and G. Spontini. All of this contributed to the incorporation of certain features of French opera into Rossini's works, but other sources of renewal of the composer's musical language can also be identified. In particular, while working on *Mosè*, Rossini turned to the Italian genre of theatrical works performed during Lent — *dramma sacra*. The type of conflict in the plots of this genre turned out to be identical to that of *grand opéra*: historical events in which global processes intertwine with the fate of individual people. Thus, in his Neapolitan operas, even before arriving in France, Rossini incorporates the main components of *grand opéra* into his works, which makes it possible to significantly expand the understanding of the genesis of this genre.

Keywords: Gioachino Rossini, *Mosè in Egitto*, *Maometto II*, grand opéra, dramma sacra

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



istogniy@mail.ru

Irina S. Stogniy
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Editor-in-chief of the Scientific Journal 'Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music', Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Опера «Художник Матис» П. Хиндемита: загадки сюжета и его музыкальное воплощение

Опера «Художник Матис» была написана Хиндемитом в условиях подъема нацизма в Германии в 1933–1935 гг. Либретто принадлежит самому композитору. Сюжет, представленный в семи картинах, не имеет аналогов, он соткан из множества событий, каждое из которых требует самостоятельного осмысления.

Действие разворачивается на фоне двух войн: крестьянской 1524–1525 гг. и религиозной — между католиками и протестантами. Главный герой — художник эпохи Возрождения Матиас Грюневальд (1475–1528) — фигурирует не только как творец Изенгеймского алтаря, его главного шедевра, но, прежде всего, как философ, постоянно размышляющий о роли художника в социуме. Несмотря на чрезвычайную событийную интенсивность, на первое место выдвигается философский смысл оперы. Ее основную идею часто представляют формулой «художник и общество». На самом деле правильнее было бы назвать «художник и его выбор».

Чем Матиас Грюневальд заинтересовал композитора? Есть немаловажные совпадения двух личностей. Оба являются художниками экспрессионистского толка, несмотря на то, что Грюневальд — представитель поздней готики и раннего Возрождения, а Хиндемит — представитель XX века. Грюневальд признан предтечей экспрессионизма, его творчество предвосхитило трагизм, искажение форм и эмоциональный накал искусства XX века. Для его работ характерен отказ от ренессансной гармонии в пользу боли, страдания и мистического экстаза. Это повлекло за собой нарочито изломанные линии и израненные тела. Картины Изенгеймского алтаря, в особенности «Распятие», ярко свидетельствуют об этом. Художники-авангардисты XX века были потрясены экспрессией его живописных полотен, и его творчество получило признание фактически только в XX веке. Можно говорить о биографических и ментальных совпадениях Хиндемита и Грюневальда: сходство избранного пути во времена социальных потрясений, размышления о предназначении художника и выбор в пользу искусства.

Музыкальный язык оперы отличается многоплановостью. Его главная особенность — самостоятельность вокальной и оркестровой партий. В опере нет никакого прямолинейного «следования за текстом», скорее наоборот, ей присуща многоликость музыкального воплощения сюжета, не нарушающая единство и органичность сочетания обеих партий. В целом, конгломерат различных сюжетных элементов и их музыкальная интерпретация дает повод определить жанр этого сочинения как *оперы-притчи*. Об этом говорят следующие признаки:

- высокая роль морально-этических смыслов;
- исторический контекст, актуальный в любое время;
- значимость событий (война) и персонажей;
- философско-иносказательный характер повествования (отсылки к современности);
- символический язык оперы (использование музыкальных и изобразительных символов);
- любовная линия не носит характер психологического романа, а представлена отстраненно и философски, ее роль не так велика, как в других оперных сюжетах;
- наличие повторов, используемых для подчеркивания важной мысли.

Переплетение различных художественных пластов (событийных, философских, психологических), нашедших свое воплощение в музыке, — еще одна ступень хиндемитовской полифонии — полифонии множественных смыслов.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Матиас Грюневальд, Изенгеймский алтарь, опера-притча, экспрессионизм, Крестьянская война, Реформация, музыкальный язык, полифония

Paul Hindemith's Opera *Mathis der Maler*: The Mysteries of the Plot and Its Musical Embodiment

The opera *The Artist Mathis* was written by Hindemith during the rise of National Socialism in Germany in 1933-1935. The libretto belongs to the composer himself. The plot presented in seven pictures has no analogues, it is woven from a multitude of events, each of which requires independent reflection.

The action takes place against the background of two wars: the peasant war of 1524-1525 and the civil war between Catholics and Protestants. The Renaissance painter Matthias Grunewald (1475-1528) appears not only as the creator of the Isenheim altarpiece, his masterpiece, but above all as a philosopher, a thinker who constantly reflects on the role of the artist in society. Despite the extraordinary intensity of events, the philosophical significance of the opera comes out on top. Their main idea is often expressed by the formula 'artist and society'. In fact, it would be more accurate to call it 'the artist and his choice.'

Was Mathias Grunewald interested in the composer? There are important coincidences between the two personalities. Both are expressionist artists, although Grunewald is a representative of the Late Gothic and Early Renaissance, and Hindemith is a representative of the twentieth century. Grunewald is considered the forerunner of Expressionism, whose work anticipated the tragedy, distortion of form, and emotional intensity of 20-th-century art. Characteristic is the rejection of Renaissance harmony in favor of pain, suffering and mystical ecstasy. This led to deliberate severing of lines and injured bodies. The images of the Isenheim altar, in particular the *Crucifixion*, clearly testify to this. The avant-gardists of the 20th century were shocked by the expression of his paintings, and his work did not receive real recognition until the 20th century. One can speak of biographical and mental similarities between Hindemith and Grünewald: the similarity of their chosen paths during times of social upheaval, reflections on the artist's purpose, and the choice in favor of art.

The musical language of opera is distinguished by its versatility. Its main feature is the independence of vocal and orchestral parts. Opera has a musical language of opera, which is distinguished by its versatility. Its main feature is the independence of vocal and orchestral parts. There is no direct 'following the text' in the opera, on the contrary, it has the versatility of a musical embodiment of action, which does not violate the unity and organicity of the combination of both sides. In general, the conglomeration of various plot elements and their musical interpretation give grounds to define the genre of this composition as a parable from an opera. The following signs indicate this:

- the high role of moral and ethical values;
- historical context, relevant at any time;
- the significance of events (war) and characters;
- philosophical and allegorical nature of the narrative (references to modernity);
- the symbolic language of opera (the use of musical and pictorial symbols);
- the love line is not in the nature of a psychological novel, but is presented in a detached and philosophical way, its role is not as great as in other opera plots.; the presence of repetitions used to emphasize an important thought.

The interweaving of various artistic layers (eventful, philosophical, psychological), embodied in music, is another stage of Hindemith's polyphony — the polyphony of multiple meanings.

Keywords: Paul Hindemith, Matthias Grunewald, The Isenheim Altarpiece, opera parable, expressionism, Peasant War, Reformation, musical language, polyphony

Суковых Дарья Игоревна
студентка V курса, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



stepanenkod@gnesin-academy.ru

Darya I. Sukovykh
5th-year student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Пилипенко Нина Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



n.pilipenko@gnesin-academy.ru

Nina V. Pilipenko
Dr. Sci. (Arts), Professor of the Analytical Musicology Department, Researcher, Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Опера Жоржа Онслоу «Коробейник»: русский сюжет на французской сцене

Жорж Онслоу (1784–1853) — французский композитор английского происхождения, получивший прижизненное признание прежде всего благодаря камерно-инструментальной музыке. Современники называли его «французским Бетховеном», а его сочинения высоко оценивали Керубини, Берлиоз и Шуман. Музыкально-театральное наследие Онслоу сегодня почти неизвестно, и хотя в зарубежном музыкознании ему посвящено несколько работ, оно все еще остается недостаточно изученным. Доклад посвящен опере *Le Colporteur, ou L'Enfant du bûcheron* («Коробейник, или Сын дровосека»), написанной в 1826 году на либретто Эжена де Планара. Премьера этого трехактного сочинения состоялась 22 ноября 1827 года в парижской Опера-Комик. Действие, как сказано в либретто, «происходит в России, в первые века существования монархии, задолго до правления царей». Сюжет же разворачивается вокруг судьбы наследника престола, спасенного после гибели царской семьи и воспитанного дровосеком. В истории возвращения героя к власти сочетаются драматические и комические ситуации, мотивы преследования, скрытого происхождения и переодеваний. В докладе рассмотрены особенности сюжета и музыкальной драматургии, образ России во французском музыкальном театре и восприятие оперы современниками. Противоречивые оценки критиков сопоставляются со свидетельствами зрительского интереса: между 1827 и 1830 годами «Коробейник» был представлен в Париже 34 раза, а затем получил распро-

странение за пределами Франции. Обращение к этому сочинению позволяет уточнить представление об Онслоу как оперном композиторе и дополнить картину парижской театральной жизни конца 1820-х годов.

Ключевые слова: Жорж Онслоу, опера «Коробейник, или Сын дровосека», сюжет, музыкальная драматургия, образ России в зарубежной опере

Georges Onslow's Opera *Le colporteur, ou L'Enfant du bûcheron*: A Russian Subject on the French Stage

Georges Onslow (1784–1853) was a French composer of English descent who achieved recognition during his lifetime primarily for his chamber music. Contemporaries dubbed him the 'French Beethoven,' and his works were highly praised by Cherubini, Berlioz, and Schumann. Onslow's output for the musical stage is virtually unknown today, and although it has been the subject of a number of studies in international musicology, it remains insufficiently explored. This paper focuses on his opera *Le Colporteur, ou L'Enfant du bûcheron*, composed in 1826 to a libretto by Eugène de Planard. The three-act work premiered on November 22, 1827, at the Opéra-Comique in Paris. According to the libretto, the action 'takes place in Russia, in the early centuries of the monarchy, long before the reign of the Tsars.' The plot centers on the fate of an heir to the throne who is rescued following the death of the royal family and raised by a woodcutter. The story of the hero's return to power blends dramatic and comic situations with motifs of persecution, concealed identity, and disguise. The paper examines the work's plot and musical dramaturgy, the portrayal of Russia in French musical theater, and the opera's reception by contemporaries. Conflicting critical assessments are contrasted with evidence of audience interest: between 1827 and 1830, *Le Colporteur* was performed 34 times in Paris and subsequently gained popularity outside France. Examining this work makes it possible to refine the understanding of Onslow as an opera composer and to flesh out the picture of Parisian theatrical life in the late 1820s.

Keywords: Georges Onslow, opera *Le colporteur, ou L'Enfant du bûcheron*, plot, musical dramaturgy, image of Russia in foreign opera

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Опера при дворе российских императриц

Студенческий оперный театр Российской академии музыки имени Гнесиных совместно с Научно-творческим центром по изучению музыкального театра в 2024–2026 гг. реализует проект, название которого стало названием лекции. В основу проекта легло убеждение, что история музыкального театра в России до появления первых классических сочинений М. И. Глинки не была только неким подготовительным, сугубо «ученическим» этапом, но стала временем нашего быстрого и интенсивного вхождения в европейскую музыкальную культуру. Именно опера оказалась своеобразным триггером процесса, превратившего Россию из провинции в значимую музыкально-театральную столицу Европы. Поэтому произведения, представленные при дворе российских императриц — Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II, — заслуживают не только пристального внимания музыковедов, но и сценического воплощения, на что, собственно, и нацелен проект, вошедший в программу Приоритет-2030.

В лекции из всех возможных музыковедческих проблем, возникающих в связи с музыкальным театром в России XVIII века, избрана одна: соотношение театрального устройства, репертуара, конкретных произведений с общеевропейской практикой. Иными словами, сделана попытка посмотреть на наш театр Приоритет-2030глазами воображаемого европейского путешественника-меломана и оценить эти впечатления с исторического — почти трехвекового — отдаления.

Ключевые слова: российские императрицы, опера при русском дворе, Оперный театр-студия им. Ю.А. Сперанского, И. А. Хассе, Приоритет-2030

Opera at the Court of Russian Empresses

The Student Opera Theatre of the Gnessin Russian Academy of Music, together with the Research and Creative Centre for the Study of Musical Theatre, is implementing a project in 2024–2026 whose title has become the title

of the lecture. The project is based on the conviction that the history of musical theatre in Russia before the appearance of the first classical works of M. I. Glinka was not merely a kind of preparatory, purely ‘student’ stage, but became a time of our rapid and intensive entry into European musical culture. It was opera that became a kind of trigger for the process that transformed Russia from a province into a significant musical-theatrical capital of Europe. Therefore, the works presented at the court of the Russian empresses — Anna Ioannovna, Elizabeth Petrovna, and Catherine II — deserve not only the close attention of musicologists but also stage realization, which is precisely the aim of the project included in the Priority-2030 program.

In the lecture, out of all the possible musicological problems arising in connection with musical theatre in Russia in the 18th century, one has been chosen: the relationship of theatrical organization, repertoire, and specific works to pan-European practice. In other words, an attempt has been made to look at our theatre through the eyes of an imaginary European traveller and music lover and to assess these impressions from a historical distance — of almost three centuries.

Keywords: Russian empresses, opera at the Russian court, Yury Speransky Opera Studio, I. A. Hasse, Priority 2030

Суслов Дмитрий Александрович
режиссер, профессор кафедры сольного пения, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия



sdmitri@yandex.ru

Dmitry A. Suslov
Stage Director, Professor, Solo Singing Department, Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk, Russia

Вопросы адаптации комической оперы для восприятия широкой публики

Опера как синтетический жанр предполагает комплексное восприятие слушателем, единое воздействие на публику музыки, слова и актерского мастерства. Традиционное в наше время исполнение спектаклей на языке оригинала идеально сохраняет музыкальную ткань, но большой вопрос — насколько сохраняется полнота воздействия на публику, не владеющую соответствующим языком? Для комического материала особенно важным становится восприятие малейших нюансов слова, воплощенного в музыке. На примере работы над русским текстом при постановке оперы Антонио Сальери *Prima la musica e poi le parole* мне хотелось бы показать возможные подходы к адаптации комической оперы для современной публики.

Ключевые слова: Сальери, «Сначала музыка, потом слова», перевод либретто, постановочная практика

Issues of Adapting Comic Opera for General Audiences

Opera as a synthetic genre presupposes a comprehensive perception by the listener and a unified impact of music, word and acting on the audience. Performing productions in the original language, as is customary today, perfectly preserves the musical fabric, but the big question is to what extent the full impact is retained for an audience that does not speak the language. For comic material, the perception of the slightest nuances of the word embodied in music is especially important. Using the example of work on a Russian text for a production of A. Salieri's opera *Prima la musica e poi le parole*, I intend to show possible approaches to adapting comic opera for a contemporary audience.

Keywords: Salieri, *Prima la musica e poi le parole,* libretto translation, staging practice

Тань Цзыянь
аспирант, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



Tan Ziyan
Postgraduate student, Western Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

2794417169@qq.com

научный руководитель / scientific supervisor

Рудко Мария Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



Maria V. Rudko
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

marybelll@yandex.ru

Камерная опера Хао Вэйи «Разрисованная кожа» (2018): музыкально-театральное прочтение новеллы Пу Сунлина

Китайская опера XXI века представляет несомненный интерес для исследователей современного искусства. Новейшие тенденции национального музыкального театра Китая демонстрируют отход от сложившихся канонов традиционной оперы в сторону установления творческого диалога с западной культурой. Показательным примером реализации этой концепции является оперное наследие композитора Хао Вэйя (р. 1971); анализу его камерного музыкально-театрального опуса «Разрисованная кожа» посвящен этот доклад.

В основе сюжета оперы — новелла Пу Сунлина (1640–1715) — классика китайской литературы эпохи династии Цин. В центре оказывается драма, участниками которой выступают ученый Ван Шэн, его жена

и разрушающая идиллию семейной пары демонесса Гуй Янь. Либреттист Ван Юаньфэй переосмысливает фантастический сюжет первоисточника: отказавшись от мотивов изгнания злого духа и кармического возмездия, он создает притчу, обнажающую проблемы добра и зла, преданности и предательства, искренности и лицемерия.

Опера Хао Вэйи была написана по заказу сразу трех организаций: Китайского Шанхайского международного фестиваля искусств, Сингапурского фестиваля китайской культуры, а также Сингапурского китайского оркестра. Первое исполнение «Разрисованной кожи» с большим успехом прошло 23 октября 2018 года в Восточном художественном центре Шанхая. Премьера доказала, что произведение Хао Вэйи обладает высокой степенью сценической адаптивности. В последующие годы опера ставилась в Китае, Сингапуре и США. Одним из интереснейших показов «Разрисованной кожи» явилась версия Американо-Китайского музыкального института при Консерватории Бард-колледжа (Аннандейл-на-Гудзоне, штат Нью-Йорк, США, 13.10.2022). Видеоиллюстрации из этой постановки будут продемонстрированы в рамках доклада, освещающего вопросы особенностей либретто, драматургии, композиции и музыкального языка оперы композитора Хао Вэйя.

Ключевые слова: «Разрисованная кожа», Хао Вэйя, Пу Сунлин, Ван Юаньфэй, пекинская опера, «китайская новая опера», камерная опера

Chamber opera *Painted Skin* (2018) by Hao Weiya: a Musical-Theatrical Reading of Pu Songling's Novella

Chinese opera of the 21st century is of undoubted interest to researchers of contemporary art. The latest trends in China's national musical theatre reflect a departure from the established canons of traditional opera toward fostering a creative dialogue with Western culture. The operatic output of composer Hao Weiya [郝维亚] (b. 1971) serves as a telling example of the realisation of this concept; the present presentation is devoted to an analysis of his chamber music-theatrical opus *Painted Skin* [画皮].

The opera is based on a novella by Pu Songling [蒲松龄] (1640–1715), a classic of Chinese literature from the Qing dynasty. At the heart of Hao Weiya's composition lies a drama whose protagonists are the scholar Wang Sheng [王生], his wife, and the demon-ghost Gui-yan [妫嫣], who destroys the married couple's idyllic life. Librettist Wang Yuanfei [王爰飞] reinterprets the fantastic plot of the original source: discarding the motifs of evil-spirit exorcism and karmic retribution, he creates a parable that lays bare the problems of good and evil, loyalty and betrayal, sincerity and hypocrisy.

Hao Weiya's opera was commissioned jointly by three organisations: China Shanghai International Arts Festival [中国上海国际艺术节], the Singapore Chinese Arts Festival [新加坡华艺节], and the Singapore Chinese Orchestra [新加坡华乐团]. The premiere performance of *Painted Skin* took place

to great acclaim on 23 October 2018 at Shanghai Oriental Art Center [上海东方艺术中心]. This premiere demonstrated that Hao Weiya's work is highly adaptable to different staging contexts. In subsequent years, the opera has been staged in China, Singapore, and the United States. One of the most noteworthy productions of *Painted Skin* was the version staged by the US-China Music Institute at Bard College Conservatory of Music (Annandale-on-Hudson, New York, USA, 13 October 2022). Video excerpts from this production will be included in the presentation, which examines the specific features of the libretto, dramaturgy, compositional structure and musical language of Hao Weiya's opera.

Keywords: Painted Skin, Hao Weiya, Pu Songling, Wang Yuanfei, peking opera, 'new Chinese opera'; chamber opera

Твердовская Тамара Игоревна
кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе, доцент кафедры истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



tverdo2001@mail.ru

Tamara I. Tverdovskaya
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Research, Associate Professor of the Western Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

Опера «Тамара» — творческий манифест Луи-Альбера Бурго-Дюкудре

Один из лидеров французской музыкальной культуры эпохи Обновления Луи-Альбер Бурго-Дюкудре (1840–1910) при жизни обладал непререкаемым авторитетом как исследователь — этномузыколог, теоретик и историк музыки, как профессор Парижской консерватории, в которой он прослужил 30 лет (с 1878 по 1908), как хоровой дирижер и организатор музыкального дела. Премьеры его композиторских опусов по большей части оставались в тени успехов современников, однако Бурго искренне верил в то, что результаты научной деятельности, которой он себя посвятил, должны быть применены в творческой практике — как им самим, так и его многочисленными учениками и последователями. Наиболее ярким примером преломления научных взглядов Бурго в его композиторском творчестве стала опера «Тамара» (премьера — Парижская Опера, 1891).

Известный писатель и либреттист Луи Галле в 1881 г. опубликовал в журнале *La Nouvelle revue* свою небольшую поэму «Тамара: персидская легенда». Отметим сразу, что содержание поэмы не имеет ничего общего с сюжетами произведений М. Ю. Лермонтова. Однако, по мнению Валерии Вендерот, имя главной героини — отсылка к реальному историческому персонажу, святой благоверной царице Грузии Тамаре,

которая «на протяжении всей своей жизни сражалась с могущественными персидскими войсками и побеждала мусульманских захватчиков»[1].

Образ заглавной героини — вольная интерпретация библейской Юдифи; действие происходит в Баку. Когда в город вторгаются персидские войска, Тамара проникает в окружение султана Нур-Эддина, чтобы убить его и тем самым спасти «священный город Баку» от порабощения. Она героически выполняет свою миссию, но, в отличие от Юдифи, отвечает взаимностью на чувства султана и, не в силах вынести душевных мук, в отчаянии совершает самоубийство.

Сюжет, казалось бы, лежащий в плоскости привычной для французской оперы ориентальной тематики, трактован композитором совершенно нетривиально: как пишет Дэмиен Топ, Бурго «обновил жанр “ориентализирующей” оперы, отдавая предпочтение поиску подлинности, а не зрелищности и анекдотичности»[2].

В либретто Луи Галле сторонами конфликта выступают персы и парсы. В скорбном первом хоре Баку именуется «священным городом»: по предположению П. Асимова, причиной тому стал храм огнепоклонников Атешгях («дом огня»), в разное время почитавшийся зороастрийцами, индуистами и сикхами. Находившимся под сильным влиянием идей сравнительного языкознания и в целом индоевропеистской проблематики Бурго-Дюкудре Кавказ мыслился важной («сердцевинной») зоной в процессе движения «праоснов» музыкального языка из Индии и Персии в Грецию. Народной и церковной греческой музыке Бурго посвятил свои исследования, получившие широкое признание в Европе. Таким образом, для него кавказская тематика обретает значение протоэллинистической.

Символично, что для творческого воплощения своей концепции французский композитор использует подлинные напевы, записанные М. А. Балакиревым во время его путешествий по Кавказу (записи были предоставлены Бурго Т. И. Филипповым). Переписка Бурго-Дюкудре и Балакирева проливает свет на обстоятельства парижской премьеры оперы, также в ней нашел отражение неосуществленный проект постановки «Тамары» в Санкт-Петербурге.

Показательны «библеизация» и одновременно «эллинизация» образа героини: в первом случае возникает связь с вокально-симфоническими произведениями С. Франка «Руфь», «Ревекка»[3], во втором — обозначаются предпосылки формирования идейно-эстетической платформы, обусловившей новаторскую трактовку античной темы во французском музыкальном театре. Бурго стремился к обновлению си-

1 Цит. по: *Asimov P.* Comparative Philology, French Music, and the Composition of Indo-Europeanism from Fétis to Messiaen. Doctor of Philosophy Dissertation, Clare College, Cambridge, 2020. P. 169.

2 Цит. по: там же. P. 13.

3 В опере велико значение хоровых сцен: это придает композиции определенную статуарность, характерную для ораториального жанра.

стемы выразительных средств: по словам К. Беллэга, композитор мечтал «привнести в современное искусство древние ритмы и лады и благодаря им увеличить изобилие и красоту полифонии и оркестровки — этих двух великих источников современной музыки»[1]. Эти заветы были восприняты его учениками, самым известным из которых станет Клод Дебюсси.

Ключевые слова: Луи-Альбер Бурго-Дюкудре, «Тамара», Луи Галле, французская опера XIX века, русско-французские музыкальные связи, музыкальная компаративистика

The Opera *Thamara* as a Creative Manifesto by Louis-Albert Bourgault-Ducoudray

One of the leaders of French musical Renewal, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840–1910) enjoyed unquestioned authority during his lifetime as a researcher — ethnomusicologist, music theorist and historian — as well as a professor at the Paris Conservatory, where he worked for 30 years (from 1878 to 1908), and as a choral conductor and organizer of musical activities. The premieres of his works largely remained in the shadow of the successes achieved by his contemporaries, yet Bourgault sincerely believed that the results of the scientific work to which he devoted himself should be applied in creative practice — both by him personally and by his numerous students and followers. The most striking example of the reflection of Bourgault scientific views in his compositional work is the opera *Thamara* (premiered at the Paris Opera, 1891).

The well-known writer and librettist Louis Gallet published his short poem *Thamara: a Persian legend* in *La Nouvelle revue* in 1881. The content of the poem has nothing in common with the plots of Mikhail Lermontov's works. However, according to Valeria Wenderoth, the name of the main character is a reference to a real historical figure, the Saint Queen Tamara of Georgia, who 'fought powerful Persian armies and defeated Muslim invaders throughout her entire life'.[2]

The image of the titular heroine is a free interpretation of the biblical Judith; the action takes place in Baku. When Persian troops invade the city, Thamara infiltrates the entourage of Sultan Nur-Eddin in order to kill him and thereby save the 'sacred city of Baku' from enslavement. She heroically fulfills her mission, but, unlike Judith, she reciprocates the sultan's feelings and, unable to bear the mental anguish, commits suicide in despair.

The plot, which would seem to fall within the realm of the oriental themes typical of French opera, is treated by the composer in a completely non-trivial way: as Damien Top writes, Bourgault 'renewed the genre of 'ori-

1 Цит. по: *Asimov P.* Comparative Philology, French Music, and the Composition of Indo-Europeanism from Fétis to Messiaen. Doctor of Philosophy Dissertation, Clare College, Cambridge, 2020. P. 169.

2 Quoted from: *Asimov P.* Comparative Philology, French Music, and the Composition of Indo-Europeanism from Fétis to Messiaen. Doctor of Philosophy Dissertation, Clare College, Cambridge, 2020. P. 169.

entalizing' opera, giving preference to the search for authenticity rather than spectacularity and anecdotalism'.[1]

In Louis Gallet's libretto, the parties to the conflict are the Persians and the Parsis. In the mournful first chorus, Baku is referred to as a 'Bakou la Sainte': according to Peter Asimov, this is due to the fire-worshippers temple Ateshgah ('house of fire'), which at various times was revered by Zoroastrians, Hindus, and Sikhs. Bourgault-Ducoudray, who was strongly influenced by the ideas of comparative linguistics and, in general, by Indo-European studies, considered the Caucasus to be an important ('core') zone in the process of the movement of the 'ancient foundations' of musical language from India and Persia to Greece. Bourgault devoted his studies to folk and church Greek music, and his work gained wide recognition in Europe. Thus, for him, the Caucasian theme acquires proto-Hellenistic significance.

It is symbolic that, in order to creatively embody his concept, the French composer uses authentic melodies fixed by Mily A. Balakirev during his travels in the Caucasus (the notations were provided by Terty I. Filippov). The correspondence between Bourgault-Ducoudray and Balakirev sheds light on the circumstances surrounding the Paris premiere of the opera; it also reflects the unfulfilled project to stage *Thamara* in St. Petersburg.

The 'biblization' and, at the same time, the 'Hellenization' of the heroine's image are significant: in the first case, a connection emerges with César Franck's vocal-symphonic works *Ruth* and *Rebecca*[2]; in the second, the prerequisites for the formation of an ideological and aesthetic platform are outlined — a platform that determined the innovative interpretation of the Antiquity theme in French musical theatre. Bourgault sought to renew the system of expressive means: according to Camille Bellaigue, the composer dreamed of introducing 'into contemporary art the rhythms and modes of antiquity, and, through them, to increase the abundance and the beauty of polyphony and orchestration, the two great resources of modern music'.[3] These precepts were adopted by his students, the most famous of whom would be Claude Debussy.

Keywords: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Thamara*, Louis Gallet, French opera of 19th century, Russian-French musical connections, musical comparative studies

1 Quoted from: ibid. P. 13.

2 In the opera, choral scenes play a significant role: this lends the composition a certain stateliness characteristic of the oratorio genre.

3 Quoted from: *Asimov P.* Comparative Philology, French Music, and the Composition of Indo-Europeanism from Fétis to Messiaen. Doctor of Philosophy Dissertation, Clare College, Cambridge, 2020. P. 169.

Твердохлебова Оксана Валентиновна
преподаватель, Музыкальная школа имени Я. Новака, Вилла-Лагарина, Италия



Oksana V. Tverdokhlebova
Teacher, Jan Novák Music School, Villa Lagarina, Italy

ks_tv@inbox.ru

Либретто Артуро Россато к опере Риккардо Дзандонаи «Джульетта и Ромео»: между мелодрамой и веризмом

В феврале 1922 года на сцене Римского оперного театра Костанци впервые увидела свет опера уроженца Трентино Риккардо Дзандонаи «Джульетта и Ромео». Автор симфонических и камерных сочинений, а также к тому моменту и нескольких произведений для музыкального театра, Дзандонаи приобрел известность благодаря успеху оперы по поэме д'Аннунцио «Франческа да Римини». «Джульетта», по свидетельству композитора, должна была стать «старшей сестрой» «Франчески» [1].

Работа над либретто началась в ноябре 1919 года, когда Артуро Россато — молодой журналист, поэт, писатель, драматург и на тот момент начинающий либреттист — влился в группу, в которой уже состояли Джузеппе Адами (известный нам как автор пуччиниевских «Ласточки», «Плаща» и «Турандот» в соавторстве с Симони), Никола Д'Атри и Карло Клаузетти.

Еще до премьеры вокруг новой оперы разгорелась полемика, спровоцированная тем фактом, что авторы решили опираться не на трагедию Шекспира, а на итальянские источники, в частности на две новеллы XVI века, принадлежащие перу Луиджи да Порто[1] (первое издание датировано 1524 годом, второе — 1530) и Маттео Банделло[2] (1554), а также поэму на веронском диалекте Берто Барбарани[3] (1905). Кроме того, Россато сократил количество действующих лиц до минимума (Джульетта, Ромео и Тебальдо), ввел несколько второстепенных персонажей, отсутствующих как у Да Порто и Банделло, так и у Шекспира, а также внес изменения в сам ход сюжета.

Данный выбор, по мнению автора статьи, посвященной первоисточникам либретто Россато, Адрианы Гуарньери Кораццол, представляет собой осознанную культурную позицию, лежит в русле возросшего

1 Storia di Giulietta e Romeo con la loro pietosa morte avvenuta già in Verona nel tempo del signor Bortolommeo della Scala scritta da Luigi da Porto // L. da Porto, W. Shakespeare, G. Keller. Variazioni sul mito. A cura di A. R. Azzone Zweifel. Venezia. Marsilio. 2008.

2 La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono con varii accidenti // https://it.wikisource.org/wiki/Novelle_(Bandello,_1853,_II)/Parte_II/Novella_IX

3 Barbarani B. Giulieta e Romeo. L. Ronchi Editore. Milano. 1905.

интереса к национальной литературе и подразумевает намеренное сближение с итальянской мелодрамой XIX столетия [3, 160].

Однако кроме элементов, присущих либретто романтической эпохи, итоговый текст Россато приобретает характерные веристские черты [2; 4]. В частности, развитие сюжета, лишенного побочных линий, и помещение действия в максимально реалистичную обстановку, где локальный колорит представлен многочисленными жанровыми сценами и фрагментами на веронском диалекте.

Источники

1. Д'Атри Н. Письмо Россато А., 14 апреля 1921 г. // Epistolario Riccardo Zandonai. 465 (busta-lett. 2 p.) — PAVu, I.3.137.28 Roma. 14/4 1921. Текст: электронный // Электронная библиотека Biblioteca civica e archivi storici di Rovereto: https://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/465-FIL0101-Roma-1921 (дата обращения: 29.08.2026).

2. Guarnieri A. Opera e verismo: un curioso connubio // Cavalleria rusticana — Pagliacci. 2009. P. 33–41. URL: https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddb-316c-7180-e053-3705fe0a3322/Opera%20e%20verismo.pdf (дата обращения: 27.08.2026).

3. Guarnieri Corazzol A. La tragedia «Giulietta e Romeo» di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione // Shakespeare all'opera. Riscritture e allestimenti di «Romeo e Giulietta» / a cura di M. I. Biggi, M. Girardi. Atti del Convegno nazionale di studi (Venezia, 23–24 aprile 2018). Venezia. 2018. P. 159–166.

4. Ruberti G. Il verismo musicale italiano // Drammaturgia musicale e altri studi. Fascicolo 4, autunno 2010. Palermo. 2010. P. 32–52.

Ключевые слова: Дзандонаи, Россато, «Джульетта и Ромео», итальянская опера начала XX века, либретто, музыкальный веризм

Arturo Rossato's Libretto for Riccardo Zandonai's Opera *Giulietta e Romeo*: Between Melodramma and Verismo

In February 1922, the Teatro Costanzi in Rome premiered *Giulietta e Romeo*, an opera by Riccardo Zandonai, a native of Trentino. Already the author of symphonic and chamber works as well as several works for the musical theater, Zandonai had gained recognition thanks to the success of his opera based on d'Annunzio's poem *Francesca da Rimini*. According to the composer, *Giulietta* was meant to become the 'older sister' of *Francesca'* [1].

Work on the libretto began to take shape in November 1919, when Arturo Rossato — a young journalist, poet, writer, playwright, and at that time a fledgling librettist — joined a group that already included Giuseppe Adami, known to us as the co-author, of Puccini's *La rondine*, *Il tabarro*, and *Turandot* (with Simoni,), Nicola D'Atri, and Carlo Clausetti.

Even before the premiere, controversy arose around the new opera, sparked by the fact that its authors chose to base the libretto not on Shakespeare's tragedy but on Italian sources — specifically, two sixteenth-century novellas by Luigi da Porto[1] (first edition dated 1524, the second 1530) and

1 Storia di Giulietta e Romeo con la loro pietosa morte avvenuta già in Verona nel tempo del signor Bortolommeo della Scala scritta da Luigi da Porto // L. da Porto, W. Shakespeare, G. Keller. Variazioni sul mito. A cura di A. R. Azzone Zweifel. Venezia. Marsilio. 2008.

Matteo Bandello[1] (1554), as well as a poem in the Veronese dialect by Berto Barbarani[2] (1905). In addition, Rossato reduced the number of characters to a minimum (Giulietta, Romeo, and Tebaldo), introduced several secondary characters absent in both Da Porto and Bandello as well as in Shakespeare, and made changes to the plot itself.

This choice, according to Adriana Guarnieri Corazzol, author of the article on the sources of Rossato's libretto, represents a deliberate cultural stance, reflecting the heightened interest in national literature and implying a conscious alignment with nineteenth-century Italian melodrama [3, 160].

However, in addition to elements characteristic of romantic librettos, the resulting text by Rossato also acquires distinctly verist features [2; 4]. In particular, these include the linear development of the plot, free of subsidiary intrigues, and the placement of the action in a maximally realistic setting, where local color is conveyed through numerous scenes of everyday life and passages in the Veronese dialect.

References

1. D'Atri N. Letter to Rossato A., 14 April 1921 // Epistolario Riccardo Zandonai. 465 (busta-lett. 2 p.) – PAVu, I.3.137.28. Rome, 14/4 1921. Text: online // Digital Library of the Biblioteca civica e archivi storici di Rovereto: https://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/465-FIL0101-Roma-1921 (accessed: 29.08.2026).

2. Guarnieri A. Opera e verismo: un curioso connubio // Cavalleria rusticana – Pagliacci. 2009. P. 33–41. URL: https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddb-316c-7180-e053-3705fe0a3322/Opera%20e%20verismo.pdf (accessed: 27.08.2026).

3. Guarnieri Corazzol A. La tragedia 'Giulietta e Romeo' di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione // Shakespeare all'opera. Riscritture e allestimenti di 'Romeo e Giulietta' / a cura di M. I. Biggi, M. Girardi. Atti del Convegno nazionale di studi (Venezia, 23–24 aprile 2018). Venezia, 2018. P. 159–166.

4. Ruberti G. Il verismo musicale italiano // Drammaturgia musicale e altri studi. Fascicolo 4, autunno 2010. Palermo, 2010. P. 32–52.

Keywords: Zandonai, Rossato, *Giulietta e Romeo*, early 20th-century Italian opera, libretto, verismo musicale

Оуян Тенгтенг
аспирант (докторантура)
2 года обучения,
История западной музыки,
Китайская консерватория,
Пекин, Китай



Tengteng Ouyang
Second-year
doctoral student,
Western Music History,
China Conservatory of Music,
Beijing, China

380036704@qq.com

1 La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono con varii accidenti // https://it.wikisource.org/wiki/Novelle_(Bandello,_1853,_II)/Parte_II/Novella_IX

2 Barbarani B. Giulieta e Romeo. L. Ronchi Editore. Milano. 1905.

научный руководитель / scientific supervisor

Кан Сяо
доктор наук (PhD), профессор,
декан Высшей школы
(аспирантуры),
Китайская консерватория,
Пекин, Китай



Xiao Kang
PhD, Professor,
Dean of the Graduate School,
China Conservatory of Music,
Beijing, China

Пристальный взгляд и зазор: смена парадигмы в логике конструирования «образа Китая» в современной мировой опере — от «Никсона в Китае» к «Первому императору»

В предлагаемом докладе на основе сравнительного анализа опер «Никсон в Китае» и «Первый император» исследуется смена парадигмы в логике конструирования «образа Китая» в современной мировой опере. В исследовании задействованы две теоретические рамки — «ориентализм» Эдварда Саида и «третье пространство» Хоми Бабы. Первая раскрывает, как «Никсон в Китае» под видимостью исторической достоверности фактически скрыто продолжает западноцентричный «односторонний взгляд», при котором Китай по-прежнему существует как зеркало западного самопознания. Вторая демонстрирует, каким образом диаспорический субъект в «Первом императоре» посредством трех стратегий согласования — «перемещения дискурсивного поля», «семантического сдвига голоса» и «трансформации музыкальных мотивов» — реконструирует в зазоре между восточной и западной культурами гибридную субъективность, не сводимую ни к одной из сторон. Сопоставление двух опер обосновывает глубокий сдвиг «образа Китая» от пассивного экзотического объекта к динамичному, гибридному культурному субъекту. Цель исследования — преодолеть ограничения бинарных оппозиций и предложить теоретическую основу для критического осмысления межкультурных музыкальных практик.

Ключевые слова: «ориентализм», «третье пространство», «Никсон в Китае», «Первый император», образ Китая

Gaze and Interstice: Paradigm Shift in the Construction Logic of the “Image of China” in Contemporary Global Opera — From *Nixon in China* to *The First Emperor*

This report takes *Nixon in China* and *The First Emperor* as comparative objects to explore the paradigm shift in the construction logic of the ‘image of China’ in contemporary global opera. The study introduces a dual theoretical framework: Edward Said’s ‘Orientalism’ and Homi K. Bhabha’s ‘Third Space.’ The former reveals that *Nixon in China*, beneath its veneer of historical reality, covertly perpetuates a Western-centric ‘one-way gaze,’ with China still existing as a mirror for Western self-cognition. The latter elucidates how the diasporic subject in *The First Emperor* reconstructs a neither-nor hybrid

subjectivity in the interstice between Eastern and Western cultures through three negotiation strategies: ‘discursive field displacement,’ ‘vocal semantic transposition,’ and ‘musical motivic transformation.’ The juxtaposition of the two operas demonstrates a profound shift of the ‘image of China’ from a passive exotic object to a dynamic, hybrid cultural subject. This study aims to break free from the constraints of binary oppositions and provide a theoretical reference for critical reflection on cross-cultural musical practices.

Keywords: ‘Orientalism,’ ‘Third Space,’ *Nixon in China*, *The First Emperor*, image of China

Тетерина Надежда Ивановна
кандидат искусствоведения, заведующая сектором академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



Nadezhda I. Teterina
Cand. Sci. (Arts), Head of the Department of Academic Music Editions, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

nad_teterina@mail.ru

Нерешенные вопросы изучения отечественной оперной классики XIX века

Процесс познания есть процесс бесконечный и захватывающий. Приступив к изучению отечественных оперных шедевров XIX века, напрасно думать, что все досконально изучено вдоль и поперек, что ничего нового, существенного и важного обнаружить невозможно. Ведь написано бесконечное количество статей, монографий, научных работ, а от множества нотных изданий ломятся полки библиотек. Но каждый раз, приступая к изучению музыкального наследия, поражаешься тому, сколько на самом деле в русском музыкознании «белых пятен». Прямо по М. А. Булгакову: «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» И в итоге процесс научного исследования превращается в увлекательное детективное расследование.

Ключевые слова: М.И. Глинка, «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, «Хованщина», С.И. Танеев, «Иоанн Дамаскин»

Unresolved Issues in the Study of 19th-Century Russian Operatic Classics

The process of cognition is endless and fascinating. When one begins to study the Russian operatic masterpieces of the nineteenth century, it would be a mistake to think that everything has been thoroughly studied inside and out and that nothing new, substantial or important can be discovered. After all, countless articles, monographs and scholarly works have been written, and library shelves are bursting with music editions. Yet each time one begins to study the musical heritage, one is amazed at how many ‘blank spots’ there

actually are in Russian musicology. Just as in M. A. Bulgakov: ‘What is the matter with you — whatever one looks for, there is nothing!’ And in the end, the process of scholarly research turns into a fascinating detective investigation.

Keywords: M. I. Glinka, *A Life for the Tsar*, *Ruslan and Lyudmila*, M. P. Mussorgsky, N. A. Rimsky-Korsakov, *Khovanshchina*, S. I. Taneyev, *John of Damascus*

Тлеуов Александр Айнурович
старший преподаватель кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



Aleksandr A. Tleuov
Senior Lecturer, Department of History and Theory of Music and Musical Stage Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

tleuovaleksandr@mail.ru

в соавторстве с / in cooperation with

Панова Жанна Валерьевна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



Zhanna V. Panova,
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Department of History and Theory of Music and Musical Stage Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

yana1866@rambler.ru

Диалог с композитором: опера в современном мире

Предмет обсуждения — законченная в 2020 году опера Александра Тлеуова «Виновная мать», ставшая в 2022 году лауреатом Всероссийского конкурса молодых композиторов «Партитура».

Сюжет, описывающий необходимость семейного единения и важность взаимопонимания как важнейшего способа сохранения гуманистических ценностей в период социальных катаклизмов, обладает вневременной актуальностью. Еще одна важная причина обращения к классической пьесе Бомарше — стремление к назревшей «новой гармоничности», сюжетной и драматургической ясности и соответствующему первоисточнику музыкальному языку в противовес экспериментальным поискам.

Как известно, «Виновная мать» (в общепринятом переводе «Преступная мать, или Второй Тартюф» (фр. *L’Autre Tartuffe, ou la Mère coupable*) — заключительная часть трилогии П. О. де Бомарше о похождениях севильского цирюльника Фигаро. Автор либретто Л. М. Розов переработал сюжет комедии для музыкально-сценического воплощения таким образом, чтобы сохранить классические принципы — ясность и типизацию в обрисовке и раскрытии персонажей, гармоничность общей

драматургической структуры в единстве места, времени и действия, позитивное разрешение коллизий и утверждение морали в финале сочинения.

«Виновная мать» — это реконструкция и, одновременно, переосмысление жанра комической оперы. Произведение наследует характерные для комического спектакля структуру (два действия), преобладание яркого мелодичного вокального тематизма, традиционную опору на жанровость, использование характерных песенных и танцевальных форм. При этом сквозное развитие сочетается с номерной структурой, а портретные зарисовки с продолжительными динамичными сценами.

Несмотря на обусловленную текстом первоисточника принадлежность к жанру оперы-буффа, «Виновная мать» не лишена драматизма, а временами даже трагизма. Образам персонажей и их музыкальному воплощению присущи несвойственные простодушной комедии патетика и душевные метания. Усложнился и внешний событийный фон, обусловленный стихийно развивающимся общественно-социальным катаклизмом — французской революцией. Ткань оперы пронизывают интонации знаковой революционной песни *Ça ira*, а второе действие открывает широкая хоровая фреска, рисующая сцену народного бунта в Париже.

Музыкальный язык оперы отличает современная стилистика, актуальное гармоническое звучание, оригинальный тематизм и новое использование оркестровой палитры.

По итогам оркестровых читок конкурса «Партитура» были записаны хоровая сцена, сольные, ансамблевый и инструментальный номера в исполнении МГАСО, Синодального хора и солистов (Е. Сегенюк, А. Белецкий, С. Ростоцкий).

С некоторой долей условности можно определить оперу «Виновная мать» как пример неоклассического подхода к созданию произведения музыкального театра. Безусловно, обращение к традиционным оперным формам и характерному мелосу без использования стилизаций и с опорой на авторскую стилистику может стать тенденцией в развитии современной оперы.

Ключевые слова: Современная опера, комическая опера, П. О. де Бомарше, А. А. Тлеуов

Dialogue with the Composer: opera in the modern world

Subject of discussion - completed in 2020, the opera *Guilty Mother* by Aleksandr Tleuov, which became a winner of the All-Russian competition for young composers ‘Partitur’ in 2022.

The plot, which describes the need for family unity and the importance of understanding each other as an essential way to preserve humanistic values in times of social upheaval, has a timeless relevance. Another important reason for turning to Beaumarchais’ classic play is the quest for an emerging

'new harmony', narrative and dramatic clarity, and a corresponding source of musical language as opposed to experimental research.

Adaptation of literary source for opera. As is known, *Guilty Mother* (in the conventional translation *Criminal Mother, or the Second Tartuffe* (*L'Autre Tartuffe, ou la Mère coupable*)) - the final part of the trilogy by P. O. de Bomarche about the adventures of the Seville circus leader Figaro. The libretto author L.M. Rosov reworked the plot of the comedy for musical and stage embodiment in such a way as to preserve classical principles - clarity and typification in portraying and revealing characters, harmony of the overall dramatic structure in the unity of place, time and action, positive resolution of conflicts and affirmation of morality in the final part of the composition.

Guilty Mother is a reconstruction and, at the same time, a reinterpretation of the genre of comic opera. The opera inherits a comical performance's characteristic structure (2 actions), predominance of vibrant melodic vocal tematicism, traditional emphasis on genre, use of distinctive song and dance forms. At the same time, its cross-sectional development is combined with a number structure and portrait sketches with long dynamic scenes.

Despite the fact that the original source's text is associated with the opera-buffa genre, *Guilty Mother* is not without drama, and at times even without tragedy. The images of the characters and their musical embodiments are characterized by uncharacteristic simple-hearted comedy, pathos, and emotional twists. The external background of events caused by a spontaneous social-social cataclysm - the French Revolution - has also become more complex. The fabric of the opera is permeated by the intonation of the iconic revolutionary song *Ça ira*, and the second action reveals a broad choir mural depicting a scene of popular revolt in Paris.

The musical language of the opera is distinguished by its modern stylistics, up-to-date harmonic sound, original theatism and new use of orchestral palette.

Based on the results of orchestral readings of the 'Partitura' competition, a choral scene, solo, ensemble and instrumental number were recorded in performance by MGASO, the Synodal Choir and soloists (E. Segenyuk, A. Beletsky, S. Rostotsky).

With some degree of conditionality, the opera *Guilty Mother* can be defined as an example of a neoclassical approach to creating musical theatre. Of course, the use of traditional opera forms and distinctive melos without the use of stylistics and with the support of author-stylization can be a trend in the development of modern opera.

Keywords: Modern opera, comic opera, P. O. de Bomarche, A. A. Tleuov

Туринцева Александра Борисла́вовна
преподаватель кафедры музыкального театра, Екатеринбургский государственный театральный институт, Екатеринбург, Россия; аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



music-al@mail.ru

Alexandra B. Turintseva
Lecturer, Department of Musical Theatre, Yekaterinburg State Theatre Institute, Yekaterinburg, Russia; Postgraduate student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Нагина Дана Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



dnagina@mail.ru

Dana A. Nagina
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

«Звенящий, стальной, могучий бас-кантанте»: о голосе Камилло Эверарди

Доклад представляет собой попытку воссоздания вокального облика одного из самых неординарных вокалистов и педагогов XIX столетия — бельгийца Камилло Эверарди. Выпускник Парижской консерватории (класс Луи Поншара), впоследствии он совершенствовал свое мастерство под руководством легендарных Франческо Ламперти и Мануэля Гарсиа-сына. Именно этот сплав французского декламационного стиля и итальянского бельканто лег в основу его неповторимой исполнительской манеры.

Эверарди с успехом выступал на сценах Европы: от La Scala и парижского Théâtre-Italien до лондонского Her Majesty's Theatre, а с 1857 года стал солистом Итальянской оперы в Санкт-Петербурге. Его репертуар поражал не только объемом, но и жанровым разнообразием — певец с равным блеском исполнял партии, предназначенные для баса, баса-кантанте и баритона. Среди его ролей — и инфернальный Мефистофель в «Фаусте» Гуно, и ветхозаветный Фараон в «Моисее» Россини, и мятущийся Вальтер из «Луизы Миллер» Верди, и роковой Дон Жуан Моцарта, и искрометный Фигаро в «Севильском цирюльнике», и остроумный Дандини в «Золушке». Отдельного упоминания заслуживает партия Мефистофеля, которая, как утверждал сам артист, была создана Гуно специально для его голоса.

Если попытаться составить представления о вокальном «портрете» Эверарди по фрагментам критических отзывов, разбросанным по ев-

ропейским и русским изданиям тех лет, вырисовывается поистине уникальный инструмент. Диапазон его голоса охватывал почти три октавы — от *e* большой до *h* первой. Виртуозная колоратурная техника сочеталась с безупречной по гибкости и плавности кантиленой и детализированной декламацией. Ценили певца и за его невероятную артистическую многогранность: он одинаково убедительно проявлял себя и в трагедийных, и в фарсовых ролях, перевоплощаясь в героев положительных и отрицательных, однозначных и полных внутренних противоречий.

В докладе будет представлен анализ наиболее знаковых партий из репертуара Эверарди — среди них Фигаро, Дандини, Мефистофель, Дон Жуан и другие, на основе которого будут сделаны выводы о типе голоса певца.

Ключевые слова: Камилло Эверарди, bel canto, Итальянская опера в Санкт-Петербурге, школа Гарсия, французская вокальная традиция

‘Resonant, Steely, Mighty Basso Cantante’: On the Voice of Camillo Everardi

This paper represents an attempt to reconstruct the vocal profile of one of the most extraordinary singers and teachers of the nineteenth century – the Belgian Camillo Everardi. A graduate of the Paris Conservatoire (class of Louis Ponchard), he later refined his craft under the guidance of the legendary Francesco Lamperti and Manuel García the Younger. It was precisely this synthesis of the French declamatory style and Italian bel canto that formed the foundation of his distinctive performing manner.

Everardi performed with great success on the stages of Europe – from La Scala and the Paris Théâtre-Italien to London’s Her Majesty’s Theatre – and from 1857 he became a soloist with the Italian Opera in Saint Petersburg. His repertoire was remarkable not only for its scope, but also for its generic diversity: the singer performed with equal brilliance roles intended for bass, bass-cantante, and baritone. Among his parts were the infernal Mephistopheles in Gounod’s *Faust*, the Old Testament Pharaoh in Rossini’s *Mosè*, the tormented Walter in Verdi’s *Luisa Miller*, Mozart’s fateful *Don Giovanni*, the sparkling Figaro in *Il barbiere di Siviglia*, and the witty Dandini in *La Cenerentola*. Special mention deserves the role of Mephistopheles, which, as the artist himself maintained, was composed by Gounod specifically for his voice.

If one attempts to assemble a vocal ‘portrait’ of Everardi from fragments of critical reviews scattered across European and Russian periodicals of the time, a truly unique instrument emerges. The compass of his voice spanned nearly three octaves – from the E of the great octave to the B of the first octave. Virtuoso coloratura technique was combined with cantilena of flawless flexibility and smoothness, as well as with nuanced declamation. The singer was also esteemed for his extraordinary artistic versatility: he proved equally convincing in both tragic and farcical roles, transforming himself into positive and negative heroes, into characters both unequivocal and fraught with inner contradictions.

This paper will present an analysis of the most iconic roles from Everardi's repertoire – among them Figaro, Dandini, Mephistopheles, Don Giovanni, and others – on the basis of which conclusions will be drawn regarding the singer's voice type.

Keywords: Camillo Everardi, bel canto, Italian Opera in Saint Petersburg, García school, French vocal tradition

Ушакова Наталья Владимировна
кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Новосибирский областной колледж культуры и искусств, Новосибирск, Россия



Natalia V. Ushakova
Cand. Sci. (Arts), Lecturer in Music Theory Disciplines, Novosibirsk Regional College of Culture and Arts, Novosibirsk, Russia

Donat-ushak68@mail.ru

Мистериальные и магические черты оперы «Орфей» Монтеверди в свете эзотерических представлений эпохи Возрождения

Настоящий доклад фокусируется на выявлении мистериально-магических черт оперы К. Монтеверди «Орфей» (1607) через призму ренессансного неоплатонизма, герметизма и натурфилософии М. Фичино, Дж. Бруно и Т. Кампанеллы. Историко-жанровый генезис произведения прослеживается от полижанровых придворных представлений позднего Возрождения, таких как «Комедийный балет королевы» (1581) Б. де Бельджозо и шесть интермедий к комедии Дж. Баргальи «Паломница» (1589), которые анализируются как модели, направленные на акустическое конструирование космического порядка и «гармонии сфер». Наследуя эти эксперименты и развивая эстетические манифесты Флорентийской камераты, Монтеверди в соавторстве с либреттистом А. Стриджо трансформирует раннюю жанровую модель из придворного зрелища в закрытую музыкально-философскую мистерию.

В докладе дифференцируются талисманный, астрологический и акустический типы магии оперы, реализуемые через нумерологию, архитектонику, тембры, ладогармонию и Слово-заклинание. Талисманная магия, восходящая к теориям Фичино и Бруно, раскрывается в симметрии пятиактной структуры как проекции макрокосмических констант. Астрологическая магия воплощена в тембровой драматургии: полярность «земных» струнных и «подземных» духовых в сценах Аида функционирует как способ привлечения планетарных богов. Акустический тип магии реализуется на уровне фактуры, ладовой структуры, хроматизма и вокальной риторики.

Драматургия оперы выстраивается согласно древним мистериям, где нисхождение в Аид и возвращение с обретением нового знания выступают универсальной парадигмой для Элевсинских и Орфических

мистерий. Сюжетный алгоритм «смерть — возрождение — созерцание божественного» эквивалентен ритуалу инициации и экзистенциального перехода. Симметрично анализируется концепция Фичино о четырех мистериальных «безумиях» (поэтико-музыкальном, религиозном, пророческом, любовном). В структуре «Орфея» они трансформированы в этапы восхождения души, где музыкальное пробуждение подготавливает аполлоническое прозрение и высшую эротическую трансформацию духа.

В заключении резюмируется качественный переход Монтеверди к новому пониманию искусства, выводящему раннюю оперу за рамки репрезентативного придворного творчества. Магия служит созданию атмосферы через тембровые и художественные приемы, тогда как мистерия выступает подлинным смысловым ядром. Доказывается, что элементы музыкального стиля — от тембровой семантики до хроматических диссонансов — подчинены онтологическому преображению реальности. Опера «Орфей» предстает завуалированной музыкально-философской мистерией, направленной на практическое воплощение античных идеалов: музыка здесь мыслится связующим звеном между душой и космосом, обеспечивающим катарсическое преображение человека под воздействием сакрального искусства.

Ключевые слова: Кл. Монтеверди, А. Стриджо, опера «Орфей», М. Фичино, Дж. Бруно, Т. Кампанелла, талисманная, астрологическая и акустическая магии, сакральная нумерология, Элевсинские и Орфические мистерии, ритуал инициации, музыкальная драматургия

Mysterial and Magical Dimensions of Monteverdi's Opera *L'Orfeo* in Light of Renaissance Esoteric Concepts

This paper examines the mystical and magical foundations of C. Monteverdi's opera *L'Orfeo* (1607) through the lens of Renaissance Neoplatonism, hermeticism, and the natural philosophy of M. Ficino, G. Bruno, and T. Campanella. The historical and genre-blending genesis of the work is traced back to late Renaissance courtly entertainments, such as Balthasar de Beaujoyeulx's *Balet Comique de la Royne* (1581) and the six intermedi for Girolamo Bargagli's comedy *La Pellegrina* (1589), both analyzed as models aimed at the acoustic construction of cosmic order and the musica mundana (harmony of the spheres). Inheriting these experiments and advancing the aesthetic manifestos of the Florentine Camerata, Monteverdi, in collaboration with librettist A. Striggio, transforms this early genre model from a courtly spectacle into a closed musical and philosophical mystery play.

The paper differentiates between the talismanic, astrological, and acoustic modalities of magic within the opera, implemented through sacred numerology, architectural design, timbre, modal harmony, and the Word functioning as an incantation. Talismanic magic, rooted in the theories of Ficino and Bruno, manifests in the symmetry of the five-act structure as a projection of macrocosmic constants. Astrological magic is embodied in the tim-

bral dramaturgy: the polarity between the ‘earthly’ strings and the ‘underworld’ wind instruments in the Hades scenes functions as a mechanism to invoke planetary deities. The acoustic modality is realized at the level of texture, modal structure, chromaticism, and vocal rhetoric.

The opera’s dramaturgy aligns with ancient mysteries, where the descent into Hades (katabasis) and the return (anabasis) with new knowledge serve as a universal paradigm of the Eleusinian and Orphic mysteries. The plot algorithm of ‘death, rebirth, and contemplation of the divine’ is equivalent to the ritual of initiation and existential transition. Symmetrically, Marsilio Ficino’s concept of the four ‘divine furies’ (poetic-musical, religious, prophetic, and amorous) is analyzed. Within the structure of *L’Orfeo*, these are transformed into successive stages of the soul’s transcendent ascent, where musical awakening prepares for Apollonian illumination and the ultimate eroto-mystical transformation of the spirit.

In conclusion, the paper summarizes Monteverdi’s qualitative transition toward a new understanding of art, which elevates early opera beyond the boundaries of representative courtly entertainment. While magic serves to evoke a specific atmosphere through various timbral and artistic devices, the mystery play constitutes the genuine semantic core of the work. It is argued that the elements of musical style—ranging from timbral semantics to chromatic dissonances—are subordinated to the task of the ontological transformation of reality. Monteverdi and Striggio’s *L’Orfeo* emerges as a veiled musical and philosophical mystery aimed at the practical realization of ancient ideals: music is conceptualized here as a nexus between the soul and the cosmos, facilitating the cathartic transfiguration of the human being under the influence of sacred art.

Keywords: C. Monteverdi, A. Striggio, *L’Orfeo* (opera), M. Ficino, G. Bruno, T. Campanella, talismanic, astrological, and acoustic magic, sacred numerology, Eleusinian and Orphic mysteries, ritual of initiation, musical dramaturgy

Фиденко Юлия Леонидовна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки, Дальневосточный государственный институт искусств, Владивосток, Россия



jufid@mail.ru

Yulia L. Fidenko
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Music History Department, Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, Russia

Интержанровость как авторская стратегия в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза

Доклад посвящен феномену интержанровости в драматической легенде Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» в контексте романтической эстетики синтеза искусств и индивидуального стиля композитора. Акту-

альность исследования определяется тем, что анализ жанровой природы одного из самых значимых сочинений Берлиоза открывает новые смысловые измерения либретто и музыкального действия. Цель работы — выявить жанровые атрибуты, формирующие уникальную структуру «Осуждения Фауста», и показать их роль в художественном целом.

Обращение Берлиоза к «Фаусту» Гёте изначально поставило композитора перед проблемой жанрового выбора: он определяет свое произведение как *légende dramatique*. Возникающее противоречие между драматической природой материала и неоперной формой его музыкального воплощения становится одним из ключей к пониманию интержанровой природы «Осуждения Фауста». В сочинении французского романтика обнаруживаются признаки различных жанров: оратории, оперы, оперы-балета, а также элементы сонатно-симфонического цикла. Исследование позволяет проследить, как их взаимодействие формирует оригинальную концепцию сочинения.

Автор полагает, что «Осуждение Фауста» представляет собой сознательный выход Берлиоза за пределы оперного жанра: сохраняя драматическую природу гетевского первоисточника и оперируя средствами музыкального театра, композитор находит индивидуальную синтетическую конструкцию без подчинения сценическому формату. Этот своеобразный вызов сложившейся оперной модели реализуется по нескольким ключевым параметрам. Уже сам выбор жанрового определения представляет собой альтернативу опере. Кроме того, композиция произведения не строится по сложившимся оперным законам, а драматическое действие может существовать в концертной форме.

Проведенный анализ показывает, что интержанровость не сводится у Берлиоза к формальному эксперименту, но является намеренной композиторской стратегией. Именно в «Осуждении Фауста» композитор впервые вводит жанровую номинацию «драматическая легенда», не имеющую аналогов и расширяющую границы оперной традиции XIX века.

Ключевые слова: Г. Берлиоз, «Осуждение Фауста», жанр музыкальный, интержанровость, драматическая легенда, опера

Intergenre as an Author's Strategy in Hector Berlioz's *La Damnation de Faust*

The report is devoted to the phenomenon of intergenre in H. Berlioz's dramatic legend *The Damnation of Faust* in the context of the romantic aesthetics of the synthesis of arts and the composer's individual style. The relevance of the research is determined by the fact that an analysis of the genre nature of one of Berlioz's most significant works reveals new semantic dimensions of the libretto and musical action. The aim of the study is to identify the genre attributes that form the unique structure of *The Damnation of Faust* and to show their role in shaping the work as a whole.

Berlioz's engagement with Goethe's *Faust* initially confronted the composer with the problem of genre choice: he defines his work as *légende dramatique*. The emerging tension between the dramatic nature of the material and the non-operatic form of its musical embodiment provides a key to understanding the intergeneric nature of *The Damnation of Faust*. In the French Romantic's composition, one can discern features of various genres: oratorio, opera, opera-ballet, as well as elements of the sonata-symphonic cycle. The study allows us to trace how their interaction shapes the original concept of the work.

The author states that *The Damnation of Faust* represents Berlioz's deliberate departure from the operatic genre: while preserving the dramatic nature of Goethe's original source and drawing on the expressive resources of musical theatre, the composer develops an individual synthetic structure without conforming to the stage format. This unique challenge to the established operatic model is realized in several key respects. The very choice of genre constitutes an alternative to opera. Moreover, the composition of the work is not built according to the established operatic laws, and the dramatic action can be realized in a concert form.

The analysis shows that Berlioz's intergenericity is not merely a formal experiment, but a deliberate compositional strategy. It is in *The Damnation of Faust* that the composer first introduces the genre designation 'dramatic legend,' which has no analogues and expands the boundaries of the 19th-century operatic tradition.

Keywords: H. Berlioz, *The Damnation of Faust*, musical genre, intergenre, dramatic legend, opera

Филонович Андрей Георгиевич
независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия



agfilonovich@gmail.com

Andrey G. Filonovich
Independent Researcher, St. Petersburg, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Порфирьева Анна Леонидовна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая сектором музыки, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия



Anna L. Porfireva
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Head of the Music Department, Russian Institute for the History of the Arts, St. Petersburg, Russia

porfira@yandex.ru

Оперные композиторы и драматургия видимого

Любая опера имеет место действия, причем не только географическое и историческое, но и вполне конкретное — пространственное. Ремарки либретто о том, где и в каких условиях разворачивается сюжет, давно уже служат камнем преткновения между ревнителями театрального аутентизма и радикальными оперными ревизионерами, так что сами эти дискуссии часто затмевают и художественные решения постановщиков, и музыкальную драматургию конкретной оперы. Утомительную полемику, как правило, вызывает перенос времени и места действия: например, из XVIII века в XXI-й, из Парижа или Рима — на космическую станцию. А вот смена монастыря на больничную палату, или, например, спальни на гостиную, принимается гораздо легче, если вообще кем-либо замечается (в конце концов, «Столовых нет ни у кого в Москве, даже у Айседоры Дункан»).

Между тем место действия, несмотря на его стереотипность, не является нейтральным обрамлением. Оно служит символическим пространством, задает настроение и тип действия, а соответственно — состав участников, набор фактур, жанров и других музыкальных средств. Как писал Ганс Зедльмайер, «Отобразительная архитектура <…> всегда представляет собой более или менее охватывающий *Gesamtkunstwerk*. <…> В ней соединяются искусство музыки, драматическое искусство, искусство хореографическое, искусство создания облачений и искусство церемониала. И все это имеет то самое культовое средоточие, что объемлет собой архитектура. Она есть “сила порядка для остальных искусств”»[1].

В таких условиях музыкальная архитектура оказывается неразрывно связана со сценографическим замыслом либретто. Трехчастная репризная форма мерцает не только в музыке Вагнера, но и в соотношении локусов его трехактных композиций (достаточно вспомнить море в начале и в конце «Тристана», последование лес — храм в начале и в конце «Парсифаля» и так далее), а «съезжающий» на полтона «Трубадур» сопровождается классическим (и также не лишенным симметрии) переходом от двора средневекового замка и прекрасного сада к тюрьме и ее преддверию. Осознание устойчивости взаимосвязей

1 Зедльмайер Г. Возникновение собора // Храм земной и небесный: в 2 т. Москва : Прогресс-Традиция, 2008. Т. 2. С. 568.

между музыкой и местом действия не только решающим образом меняет восприятие оперы в целом, но и помогает понять систему композиционных и чисто музыкальных акцентов, связанную с жанровой и тематической драматургией.

Ключевые слова: место действия, сценическое пространство, сценография, музыкальная драматургия, пространство оперы, локус, жанровая драматургия

Opera Composers and *La dramaturgie du visible*

Every opera has a setting, not only in geographical and historical terms, but also in a very concrete spatial sense. Libretto stage directions indicating where and under what conditions the plot unfolds have long been a stumbling block between advocates of theatrical authenticity and radical operatic revisionists, to the extent that these debates often overshadow both the artistic decisions of directors and the musical dramaturgy of individual operas. Tedious controversy is usually provoked by a change in the time and place of the action: for example, moving it from the eighteenth century to the twenty-first, or from Paris or Rome to a space station. By contrast, replacing a monastery with a hospital ward or, for instance, a bedroom with a drawing room is generally accepted much more readily, if it is noticed at all (after all, 'Nobody in Moscow has dining rooms. Not even Isadora Duncan').

Yet the setting, despite its stereotypical nature, is by no means a neutral frame. It functions as a symbolic space, establishes the mood and type of action and, consequently, determines the cast of participants, the range of textures, genres and other musical means. As Hans Sedlmayr wrote: 'representational architecture [...] always constitutes a more or less encompassing *Gesamtkunstwerk*. [...] It brings together the arts of music, drama, choreography, costume and ceremonial. And all this has that very cultic centre which architecture encompasses. It is the 'organising force for the other arts'.[1]'

Under such conditions, musical architecture proves inseparable from the scenographic conception of the libretto. Ternary recapitulation form can be discerned not only in Wagner's music but also in the relationship between the settings of his three-act works (one need only recall the sea at the beginning and end of *Tristan und Isolde*, or the progression from forest to temple at the beginning and end of *Parsifal*). Similarly, the 'semitone-sliding' *Il trovatore* is accompanied by a classical transition, likewise not without symmetry, from the courtyard of a medieval castle and a beautiful garden to the prison and its outskirts. An awareness of the stability of the relationships between music and setting not only decisively alters our perception of the opera as a whole, but also helps us to understand the system of compositional and purely musical emphases associated with its generic and thematic dramaturgy.

1 Sedlmayr, Hans. "The Origin of the Cathedral." In *The Earthly and Heavenly Temple*, in 2 vols., vol. 2, 568. Moscow: Progress-Traditsiya, 2008. (In Russian).

Keywords: setting, stage space, scenography, musical dramaturgy, operatic space, locus, genre dramaturgy

Хайрутдинова Дилия Флюровна
кандидат искусствоведения, доцент, директор Департамента науки, организационно-методической и просветительской деятельности, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия



khairutdinovadf@mail.ru

Dilia F. Khairutdinova
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Director of the Department of Science, Organizational, Methodological and Educational Activities, Kazan State Zhiganov Conservatory, Kazan, Russia

«Наемщик» С. Сайдашева — А. Ключарева: от музыкальной драмы к опере

Музыкальная драма «Наемщик» Салиха Сайдашева (1900–1954) по пьесе Тази Гиззата, созданная в 1928 году, является одним из знаковых произведений татарского театрального искусства. На протяжении более 30 лет предпринималась работа по «превращению» музыкальной драмы в одноименную оперу с целью сохранения наследия основоположника татарской музыки С. Сайдашева, а также расширения национального оперного репертуара. Официально эта работа самих авторов «Наемщика» (Сайдашева и Гиззата) началась в связи с подготовкой к Декаде татарского искусства в Москве, запланированной на август 1941 года и впоследствии отмененной из-за начавшейся Великой Отечественной войны. Затем переработка музыкальной драмы была продолжена во второй половине 1940-х годов, результатом которой стала ее постановка в Татарском театре оперы и балета (1948). Однако тогда «Наемщик» предстал в прежней жанровой версии музыкальной драмы.

После смерти Сайдашева к процессу жанровой трансформации приступил композитор Александр Ключарёв совместно с драматургом Абдулхаем Вахитовым. Премьера оперы «Наемщик» состоялась в 1961 году. Однако она не смогла повторить успех любимой у татарской публики музыкальной драмы.

В докладе рассматриваются основные изменения, коснувшиеся первоначального текста Сайдашева — Гиззата. Приводятся различные архивные документы (протокол союза композиторов ТАССР, нотные и литературные рукописи и др.), свидетельства самого Ключарева о его работе над оперой на основе сайдашевского материала. В результате предпринятого анализа двух вариантов «Наемщика» (музыкальной драмы и оперы) выявляется специфика жанрового инварианта в совокупности его структурных, драматургических и языковых средств, а также особенности решения Ключаревым новых задач по написанию новой музыки, переводу разговорной речи на музыкальную, претворе-

нию общего музыкально-драматургического развития, созданию сквозного музыкального образа героя.

Ключевые слова: татарская музыкальная драма «Наемщик», Салих Сайдашев, Александр Ключарёв

The Hireling by Salikh Saydashev and Alexander Klyucharev: From Musical Drama to Opera

The musical drama *The Hireling*, composed by Salikh Saydashev (1900–1954) based on the play by Tazi Gizzat in 1928, stands as one of the iconic works of Tatar theatrical art. For over 30 years, efforts were made to transform this musical drama into an opera of the same name, with the aim of preserving the legacy of the founder of Tatar professional music, S. Saydashev, and expanding the national operatic repertoire. The authors themselves (Saydashev and Gizzat) officially began this work in preparation for the Decade of Tatar Art in Moscow, which was scheduled for August 1941 but subsequently cancelled due to the outbreak of the Great Patriotic War. The adaptation process continued in the second half of the 1940s, resulting in a production at the Tatar Opera and Ballet Theatre in 1948. However, at that time, *The Hireling* was still presented in its original genre version of a musical drama.

Following Saydashev's death, the process of genre transformation was undertaken by composer Alexander Klyucharyov in collaboration with playwright Abdulkhay Vakhitov. The premiere of the opera *The Hireling* took place in 1961. Nevertheless, it failed to replicate the success of the musical drama, which remained a favorite among the Tatar public.

This report examines the primary changes made to the original Saydashev-Gizzat text. It draws upon various archival documents (minutes from the Union of Composers of the TASSR, musical and literary manuscripts, etc.) and Klyucharyov's own accounts of his work on the opera based on Saydashev's material. The analysis of the two versions of *The Hireling* (musical drama and opera) reveals the specifics of the genre invariant in terms of its structural, dramaturgical, and linguistic means. Furthermore, it highlights how Klyucharyov addressed the new challenges of composing original music, transposing spoken dialogue into musical recitative, implementing overall musical-dramaturgical development, and creating a through-composed musical characterization of the protagonist.

Keywords: Tatar musical drama *The Hireling*, Salikh Saydashev, Alexander Klyucharyov

Хананов Ильяс Рашидович
редактор журнала Russian Musicology, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Elias R. Khananov
Editor, Russian Musicology, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

auditore96@list.ru
научный руководитель / scientific supervisor

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Tatiana I. Naumenko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Music Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

t.naumenko@gnesin-academy.ru

Опера «Боабдил, последний король мавров»: эпизод из биографии Морица Мошковского

Немецкий композитор польского происхождения Мориц Мошковский вошел в историю прежде всего как автор фортепианных этюдов и виртуозных салонных пьес. В то же время в творческом наследии этого композитора присутствуют сочинения самых разных жанров, в том числе одна опера. «Боабдил, последний король мавров», сочинение, посвященное последним дням маврского владычества в Гранаде, было создано Мошковским в 1888–1890 гг., в период жизни в Берлине.

Опера написана на либретто, созданное близким другом композитора Карлом Витковским, и в настоящее время является практически полностью забытой: с момента выхода из репертуара она более ни разу не исполнялась, и в сети отсутствуют даже аудиоверсии отдельных номеров «Боабдила».

Доклад посвящен истории создания и постановки оперы, которая, хоть и не снискала грандиозного успеха на европейской музыкальной сцене своего времени, всё же стала заметным событием: постановки «Боабдила» состоялись во многих крупных городах Европы, включая Санкт-Петербург, а также в Америке. Таким образом, доклад имеет целью обозначить историческую несправедливость, приведшую к почти полной неизвестности сочинения, занимавшего в жизни и творчестве своего автора одно из центральных мест.

Учитывая крайне малую освещенность фигуры Мошковского в отечественном музыкознании, работа композитора над оперой освещается в докладе в контексте обстоятельств его жизни в этот период: в первую очередь, важными предстают отношения Мошковского с издателем

Максом Абрахамом, директором фирмы *Peters*. Сочинение, которое ученик Мошковского Бернард Поллак позже назовет в некрологе композитора его «болезненным детищем», возникло в непростой период. Детали личной жизни композитора, прошедшего в период создания «Боабдила» через крушение брака, выступают также необходимым фоном для повествования.

Попытка реконструкции описываемого периода творческой биографии Мошковского осуществлена на материале писем композитора (в первую очередь личной переписки с Максом Абрахамом).

Ключевые слова: Мориц Мошковский, «Боабдил, последний король мавров», опера XIX века, романтизм, немецкая музыка

The Opera *Boabdil, the Last King of the Moors*: An Episode from the Biography of Moritz Moszkowski

The German composer of Polish origin Moritz Moszkowski went down in history primarily as the composer of piano études and virtuoso salon pieces. At the same time, his musical legacy includes works in a wide variety of genres, including one opera. *Boabdil, the Last King of the Moors*, a work devoted to the final days of Moorish rule in Granada, which was composed by Moszkowski in 1888–1890, during his years in Berlin.

The opera is set to a libretto written by the composer's close friend Carl Wittkowsky and is now almost entirely forgotten. Since it disappeared from the repertoire, it has never been performed again, and even audio recordings of individual numbers from *Boabdil* are unavailable online.

This paper examines the history of the opera's composition and staging. Although it did not achieve spectacular success on the European musical scene of the time, it nevertheless became a notable event: *Boabdil* was staged in many major European cities, including St. Petersburg, as well as in America. The paper thus seeks to address a historical injustice that has led to the near-total obscurity of a work that occupied a central place in its composer's life and creative output.

Given how little attention Moszkowski has received in Russian musicology, the paper discusses his work on the opera in the context of his personal circumstances during this period. Particularly important in this regard was Moszkowski's relationship with his publisher, Max Abraham, director of the *Edition Peters*. The work, which one of Moszkowski's pupils B. Pollak would later describe in the composer's obituary as his 'painful child,' came into being during a difficult period in Moszkowski's life. Accordingly, details of the composer's personal life – including the breakdown of his marriage during the composition of *Boabdil* – also provide an essential background to the narrative.

The attempt to reconstruct this period in Moszkowski's creative biography is based on the composer's correspondence, above all his personal letters to Max Abraham.

Keywords: Moritz Moszkowski, *Boabdil, the Last King of the Moors*, 19th century opera, romanticism, German music

Хлюпина Анастасия Александровна
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



stasi-96@mail.ru

Anastasia A. Khlyupina
Cand. Sci. (Arts), Lecturer, Department of General Music History, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Парижская опера между «старым режимом» и «новым»: наблюдения за репертуарной практикой 1790-х годов

Жизнь Парижской оперы в последнее десятилетие XVIII века — один из самых недооцененных сюжетов французской оперной историографии, который обычно рассматривается либо в контексте революционной политической культуры, либо как промежуточный этап между триумфами К. В. Глюка и Н. Пиччинни и зарождением большой романтической оперы XIX века. Оба подхода, при всей их плодотворности, оставляют за скобками важную проблему: как Опера, неразрывно связанная с королевским двором, смогла не только выжить в условиях революционной «турбулентности», но и перестроиться под запросы новой эпохи, сохранив свое привилегированное положение? Ответ на этот вопрос коренится в репертуарной практике театра, сформировавшейся задолго до Революции.

В 1770-е годы директора Д.-П.-Ж. Папийон де Лаферт и А.-П.-Ж. Девим дю Вальге предложили новую концепцию репертуарного театра. Основу его составляла осовремененная оперная классика, которую оттеняли новинки в серьезном и комическом жанрах, популярные балетные и пасторальные сцены, а также театральные миниатюры по случаю. Сочетание в программах произведений разных музыкальных эпох и жанров (нередко звучавших в рамках одного вечера) позволяло охватить достаточно широкую аудиторию — от меломанов, признающих лишь серьезные оперы, до слушателей, предпочитающих более легкие жанры. Кроме того, руководство Оперы могло диверсифицировать риски в случае, если какая-либо из постановок окажется неудачной.

Подобный подход к составлению программ послужил спасительным средством для театра и в 1790-е годы. В то время как представители новой власти требовали немедленной репертуарной «перестройки», руководство Оперы (лишившейся королевского покровительства и тем самым оказавшейся в финансово уязвимом положении) не могло отказаться от произведений, которые являлись главным источником дохода для театра. Вместо этого постановщики в очередной раз адаптируют наследие Старого режима к современности, пересматривая поэти-

ческий и музыкальный тексты сочинений и расставляя актуальные сюжетные и драматургические акценты. Так, панегирики монарху в возобновляемых операх Рамо и Глюка сменяются революционными гимнами, а заключительные дивертисменты напоминают уличные демонстрации с маршами и песнями. Репертуарным «обрамлением» оперной классики в свою очередь служат театрализованные реконструкции революционных событий — «патриотические сцены» (scène patriotique), «исторические картины» (fait historique), «драматические санкюлоты» (sans-culottes dramatique) и прочие сочинения по случаю, постепенно вытеснившие героические балеты, пасторали и дивертисменты. Упомянутые нововведения органично вписались в существующую репертуарную модель, что позволило дирекции театра за достаточно короткий срок привести оперные программы в соответствие с эстетическими ожиданиями республиканцев, сохранив при этом узнаваемую идентичность Парижской оперы.

Ключевые слова: Парижская Опера, французская опера 1790-х годов, Великая французская революция, репертуарный театр

Paris Opera between the *Ancien Régime* and the New Era: Observations on Repertory Practice in the 1790s

The history of the Paris Opera during the final decade of the 18th century remains one of the most underappreciated topics in French operatic historiography, typically viewed either in the context of revolutionary political culture or as an interim stage between the triumphs of Ch. W. Gluck and N. Piccinni and the emergence of grand romantic opera of the 19th century. Both interpretative frameworks, however fruitful, leave unresolved a fundamental question: how did the Opera, inextricably linked to the royal court, not only survive the turbulence of the Revolution but also adapt to the demands of the new era while maintaining its privileged position? The answer to this question lies in the theater's repertory practices, which had developed long before the Revolution.

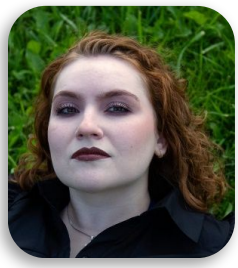
During the 1770s the directors D.-P.-J. Papillon de La Ferté and A.-P.-J. Devismes du Valgay proposed a new format for a repertory theater. It centered on modernized operatic classics, complemented by new works in both serious and comic genres, popular ballets and pastoral scenes, and occasional theatrical miniatures. The program's combination of works from various musical eras and genres (often performed on a single evening) allowed it to reach a wide audience — from music lovers who appreciated only serious operas to listeners who preferred lighter genres. Furthermore, the Opera's management could diversify its risk in the event of a production's failure.

This approach to programming proved equally crucial for the theatre during the 1790s. While representatives of the new government demanded an immediate repertory restructuring, the Opera's management (now deprived of royal patronage and thus financially vulnerable) could not abandon the works that constituted the theatre's primary source of income. Instead, the

producers once again adapted the legacy of the *Ancien Régime* to contemporary circumstances, revising the poetic and musical texts of the works and refocusing their plotlines and dramaturgical emphases. Thus, panegyrics to the monarch in revivals of operas by Rameau and Gluck were replaced by revolutionary hymns, while the concluding divertissements came to resemble street demonstrations with marches and songs. The operatic classics were framed by theatrical reconstructions of revolutionary events — patriotic scenes (*scène patriotique*), historical tableaux (*fait historique*), dramatic sans-culottes (*sans-culottes dramatique)* and other occasional works, which gradually supplanted heroic ballets, pastorals and divertissements. These innovations were organically integrated into the existing repertory model, enabling the theatre's management to bring the operatic programmes into alignment with the aesthetic expectations of the republicans, while preserving the Paris Opera's recognisable identity.

Keywords: Paris Opera, French opera of the 1790s, French Revolution, repertory theater

Холина Александра Сергеевна
студент V курса специальности «Музыковедение», Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



saho2000@mail.ru

Alexandra S. Kholina
Fifth-year Student Majoring in Musicology, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

в соавторстве с / in cooperation with

Денисов Андрей Владимирович
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия



denisow_andrei@mail.ru

Andrey V. Denisov
Dr. Sci. (Arts), Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Conservatory named after Rimsky-Korsakov, St. Petersburg, Russia

Оперы Адама Тадеуша Венявского в Мариинском театре

Адам Тадеуш Венявский — один из «забытых» композиторов, оказавшийся в тени своего знаменитого дяди — скрипача-виртуоза Генрика Венявского, в честь которого Адам Тадеуш основал Международный конкурс скрипачей в Познани. Учившийся у именитых педагогов (Зыгмунта Носковского, Габриэля Форе, Венсана д'Энди) и продолживший в своем творчестве тенденции французской музыки рубежа 19–20 веков, он оставил яркое наследие, включающее ряд театральных сочинений: четыре оперы и два балета.

Первая опера Адама Тадеуша Венявского «Мегаэ», написанная на сюжет старинной японской легенды, прославила автора не только на его родине, но и в России — известно, что она исполнялась в Москве и Петрограде. В 1916 году «Мегаэ» была поставлена в Мариинском театре талантливым оперным режиссером Николаем Николаевичем Боголюбовым и выдающимся театральным художником Петром Борисовичем Ламбиным. Интерпретация непривычных для европейского слушателя японских образов оперы вызвала бурную, но крайне противоречивую реакцию в прессе. Как бы то ни было, и дирекция театра, и публика были в восторге: на сцене Мариинского опера шла до конца 1916 года и прозвучала в общей сложности восемь раз. Вероятно, она все же была принята хорошо и вполне могла успешно «жить» на сцене Мариинского театра еще не один сезон, если бы не события 1917 года.

Вместе с «Мегаэ» Адам Тадеуш Венявский предложил театру к постановке свою новую одноактную оперу — «Побег» по одноименной драме Огюста Вилье де Лиль-Адана, написанную двумя годами позже первой. Однако комиссия, оценивавшая оперы, поступившие в Дирекцию императорских театров, отвергла это предложение, посчитав оперу «менее интересной», чем «Мегаэ», «грузной», «непрактичной» и даже дилетантской.

В докладе рассматриваются история отношений Адама Тадеуша Венявского с петроградской сценой, а также особенности осуществленной в Мариинском театре постановки японской легенды «Мегаэ».

Ключевые слова: Адам Тадеуш Венявский, «Мегаэ», «Освобожденный», «Побег», опера, Мариинский театр, Боголюбов, Ламбин

The Operas of Adam Tadeusz Wieniawski at the Mariinsky Theatre

Adam Tadeusz Wieniawski is one of those ‘forgotten’ composers, overshadowed by his famous uncle, the virtuoso violinist Henryk Wieniawski, in whose honor he founded the International Violin Competition in Poznań. Having studied under famous teachers (Zygmunt Noskowski, Gabriel Fauré, and Vincent d’Indy) and continuing in his work the trends of French music of the turn of the 20th century, he left behind a vibrant legacy, including a number of theatrical works: four operas and two ballets.

Adam Tadeusz Wieniawski’s first opera, *Megae*, based on an ancient Japanese legend, brought fame to the composer not only in his homeland but also in Russia — it is known to have been performed in Moscow and Petrograd. In 1916, *Megae* was staged at the Mariinsky Theatre by the talented opera director Nikolai Nikolaevich Bogolyubov and the outstanding theatre designer Pyotr Borisovich Lambin. This interpretation of the opera’s Japanese imagery, unfamiliar to European audiences, provoked a heated but highly controversial reaction in the press. Regardless, both the theatre’s management and the public were delighted: the opera ran at the Mariinsky Theatre until the end of 1916, performing a total of eight times. It was likely well re-

ceived and could well have enjoyed another successful run at the Mariinsky Theatre, had it not been for the events of 1917.

Along with *Megae*, Adam Tadeusz Wieniawski proposed staging his new one-act opera, *The Escape*, based on the play of the same name by Auguste Villiers de l'Isle-Adam, written two years later. However, the commission that evaluated the operas submitted to the Directorate of Imperial Theatres rejected this proposal, deeming the opera 'less interesting' than *Megae*, 'heavy', 'impractical' and even amateurish.

The report recounts the history of Adam Tadeusz Wieniawski's relationship with the Petrograd stage, as well as details of the Mariinsky Theatre's production of the Japanese legend *Megae*.

Keywords: Adam Tadeusz Wieniawski, *Megae*, *The Escape*, opera, Mariinsky Theatre, Bogolyubov, Lambin

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры аналитического музыкознания, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник сектора теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



t.tsaregradskaya@gnesin-academy.ru

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr. Sci. (Arts), Professor, Analytical Musicology Department, Head of the Department of International Relations and Creative Projects, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Верди сквозь призму «новой сложности»: транскрипции Майкла Финнисси

Термин «транскрипция» происходит от латинского *transcriptio* — переписывание — и предполагает «перевод» в иную инструментальную «среду» оригинального произведения. Среди наиболее известных транскрипций — пьесы Ференца Листа (фрагментов из опер Рихарда Вагнера и др.). Современный (р. 1946) британский композитор Майкл Финнисси предпринял попытку создать фортепианную версию известнейших фрагментов из опер Джузеппе Верди, реализовав свое понимание как музыки Верди, так и жанра транскрипции.

Ключевые слова: Майкл Финнисси, Джузеппе Верди, транскрипция

Verdi through the Prism of 'New Complexity': Michael Finnissy's Transcriptions

The term 'transcription' derives from the Latin *transcriptio* ('rewriting') and implies the 'translation' of an original work into a different instrumental

‘medium’. Among the best-known transcriptions are the pieces by Franz Liszt (on fragments of operas by Richard Wagner and others). The contemporary British composer Michael Finni t.tsaregradskaya@gnesin-academy.ru ssy (b. 1946) undertook to create piano versions of the most famous excerpts from Giuseppe Verdi’s operas, realizing his own understanding of both Verdi’s music and the genre of transcription.

Keywords: Michael Finnissy, Giuseppe Verdi, transcription

Цветкова Полина Юрьевна
кандидат искусствоведения, доцент, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия



Polina Yu. Tsvetkova
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

polinatsvetkova@mail.ru

Стилевые особенности музыки А. Шнитке к спектаклю Театра на Таганке «Турандот»

Музыка для драматического театра занимает в творчестве Альфреда Шнитке свое особое место. Знаковым для композитора в этом контексте стало сотрудничество с Театром на Таганке и его руководителем Юрием Любимовым. Первой совместной работой двух мастеров стала постановка «Турандот, или Конгресс обелителей» по пьесе Бертольта Брехта.

В пьесе Брехта, построенной в духе политической притчи, император обещает выдать дочь за того, кто разгадает причину бедствий его страны, однако сам правитель и оказывается их источником. Перенос действия в условия современности помог сфокусировать внимание на образе императора, который вызвал непосредственные ассоциации с партийными руководителями. В финале пьесы не народ изгонял императора, а он сам покидал государство.

Режиссер пошел по стопам драматурга, в эпическом театре которого музыка не столько сопровождала действие, сколько комментировала его, подчёркивая важные в смысловом отношении повороты.

Для спектакля «Турандот, или Конгресс обелителей» Шнитке написал десять зонгов на стихи Бориса Слуцкого; исключением стал зонг «Приближается век мой к закату», автором которого был Андрей Вознесенский. Лаконичность поэзии Слуцкого, отличающейся стихотворными повторами, ассонансами, а главное, язвительной интонацией, была близка как драматургии Брехта, так и режиссерскому почерку Любимова.

Большинство зонгов Шнитке, написанных в минорных бемольных тональностях, предназначаются для мужского голоса. Их музыкальный строй передаёт печаль, тревогу и ощущение роковой предопределённо-

сти. Для достижения мрачного колорита Шнитке обратился к аккордам пониженных ступеней, фригийскому ладу, неожиданным гармоническим сочетаниям, а также прибегнул к выдержанным басам и остинатным фигурам. Изобразительные приёмы — глиссандо на словах «мордой об стол», резкое нарастание громкости, подчеркивающей слово «злоба», скачок на широкий интервал на словах «в душу загоняет кол» в «Иглотерапии» — добавляют зонгам экспрессии. Триольный аккомпанемент и простые гармонии имитируют в «Зонге о зонте» звуки шарманки. Образ шарманщика трактуется в данном случае как голос народа, открыто говорящего правителям правду. В «Зонге об исторической ситуации» секвенция Dies irae наряду с усилением динамики и ускорением темпа вызывает чувство нарастающей угрозы. Речитативный зонг «Случай», завершая цикл, приобретает значение заклинания и одновременно обобщения.

Основой музыки к спектаклю становятся бытовые жанры, главным образом песня и марш. Маршевость проявляется в четырёхдольной пульсации, пунктирных ритмах, синкопах и повторяющихся интонационных оборотах. Черты военно-патриотической песни сочетаются в «Иглотерапии» с аллюзиями на романс «Гори, гори, моя звезда», «Зонг об императорской шинели» напоминает солдатскую песню. Шнитке обращается преимущественно к куплетной форме, варьируя её в соответствии со смысловыми акцентами текста.

Последовательность контрастирующих в эмоциональном плане зонгов, связанных общими интонациями, складывается в сюиту, где можно обнаружить подобие экспозиции («Зонг об отрубленных головах» и «Зонг о зонте»), разработки («Зонг о виноватых без вины»), скерцо («Иглотерапия», «Решка», «Зонг о песке» и «Зонг об императорской шинели»), медленной части («Зонг Приближается век мой к закату» и «Зонг об исторической ситуации») и финала («Случай»). Это наделяет сюиту внутренней цикличностью, превращая отдельные номера в концептуально завершенное музыкально-драматическое высказывание.

Спектакль, премьера которого состоялась в 1979 году, недолго оставался в репертуаре, что связывали с протестом вдовы Брехта и недовольством властей. К счастью, музыка Шнитке сохранилась в рукописи. Важно то, что театральный опыт стал для композитора своеобразной творческой лабораторией, где им вырабатывались приёмы, позднее применённые в инструментальных и симфонических произведениях.

Источники

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. М. : РИК Культура, 1994. 302 с.

2. *Любимов Ю. П.* Рассказы старого трепача. М. : Новости, 2001. 576 с.

3. *Таршис Н.* Актер и музыка на драматической сцене 1960—1980-х годов // Русское актерское искусство XX века. Вып. II и III. — СПб., 2002. — С. 249.

4. *Шумахер Э.* Жизнь Брехта. М.: Радуга, 1988. 352 с.

Ключевые слова: Шнитке, Брехт, Любимов, зонг, драматический спектакль, музыкальный театр

Stylistic features of Alfred Schnittke's music in the *Turandot* production at the Taganka Theatre

Music for the dramatic theater holds a special place in Alfred Schnittke's body of work. His collaboration with the Taganka Theatre and its director, Yuri Lyubimov, marked a significant milestone for the composer in this context. The first joint project between the two masters was the production of «Turandot, or The Congress of Whitewashers», based on the play by Bertolt Brecht.

In Brecht's play—structured as a political parable—the emperor promises his daughter's hand to whoever can unravel the cause of his country's calamities, yet the ruler himself turns out to be their source. Transposing the action to a modern setting helped focus attention on the figure of the emperor, who evoked immediate associations with party leaders. In the play's finale, it was not the people who drove the emperor out; rather, he left the state of his own accord.

The director followed in the footsteps of the playwright, in whose epic theater music did not so much accompany the action as comment upon it, underscoring pivotal moments of significance.

For the production «Turandot, or The Congress of Whitewashers», Schnittke composed ten «Songs» (in the Brechtian sense) set to verses by Boris Slutsky; the sole exception was the song «My Century Draws to Its Close», with lyrics by Andrei Voznesensky. The laconic nature of Slutsky's poetry—characterized by repetition, assonance, and, above all, a caustic tone—resonated with both Brecht's dramaturgy and Lyubimov's directorial style.

Most of Schnittke's «Songs» (Zongs) written in flat-key minor tonalities are intended for a male voice. Their musical character conveys sorrow, anxiety, and a sense of fateful inevitability. To achieve a somber atmosphere, Schnittke employed chords based on lowered scale degrees, the Phrygian mode, and unexpected harmonic combinations, while also utilizing sustained bass notes and ostinato figures. Expressive devices—such as the glissando on the phrase «smashing one's face against the table», the sharp crescendo emphasizing the word «malice», and the wide melodic leap on the line «driving a stake into the soul» in «Acupuncture»—add intensity to the «Songs». In «Song of the Umbrella», the triplet accompaniment and simple harmonies mimic the sound of a barrel organ; the figure of the organ-grinder is interpreted here as the voice of the people speaking truth to power. In «Song of the Historical Situation», the «Dies irae» motif, combined with increasing volume and tempo, evokes a sense of mounting menace. The recitative-style «Song of Chance», which concludes the cycle, takes on the character of both an incantation and a generalization.

The music for the play is grounded in everyday musical genres, primarily the song and the march. The march-like character manifests in a quadruple meter, dotted rhythms, syncopation, and recurring melodic motifs. In

«Acupuncture», elements of the patriotic military song blend with allusions to the romance «Shine, Shine, My Star», while the «Song of the Imperial Greatcoat» is reminiscent of a soldier's song. Schnittke relies predominantly on the strophic form, varying it to suit the semantic emphases of the text.

A sequence of emotionally contrasting «songs»—linked by shared intonational motifs—forms a suite that mirrors the structure of a classical suite: an exposition («Song of Severed Heads» and «Song of the Umbrella»), a development section («Song of the Guiltless Guilty»), a scherzo («Acupuncture», «Tails», «Song of Sand» and «Song of the Imperial Greatcoat»), a slow movement («Song: My Century Draws to a Close» and «Song of the Historical Situation»), and a finale («The Incident»). This imbues the suite with an inherent cyclical quality, transforming individual numbers into a conceptually cohesive musical-dramatic statement.

The production, which premiered in 1979, did not remain in the repertoire for long—a fact attributed to the objections of Brecht's widow and the displeasure of the authorities. Fortunately, Schnittke's music survived in manuscript form. Crucially, this theatrical experience served as a kind of creative laboratory for the composer, allowing him to develop techniques that he would later employ in his instrumental and symphonic works.

References

1. Conversations with Alfred Schnittke / comp. and author of introductory article A. V. Ivashkin. Moscow: RIK Kultura, 1994. 302 p.

2. Lyubimov Yu. P. Tales of an Old Windbag. Moscow: Novosti, 2001. 576 p.

3. Tarshis N. The Actor and Music on the Dramatic Stage in the 1960s–1980s // Russian Acting Art of the 20th Century. Issues II and III. — St. For the production «Turandot, or The Congress of Whitewashers», Schnittke composed ten «Songs» (in the Brechtian sense) set to verses by Boris Slutsky; the sole exception was the song «My Century Draws to Its Close», with lyrics by Andrei Voznesensky. The laconic nature of Slutsky's poetry—characterized by repetition, assonance, and, above all, a caustic tone—resonated with both Brecht's dramaturgy and Lyubimov's directorial style.— P. 249.

4. Schumacher E. The Life of Brecht. Moscow: Raduga, 1988. 352 p.

Keywords: Schnittke, Brecht, Lyubimov, 'Song' (Brechtian song), drama production, musical theatre

Чупова Анна Гурьевна
кандидат искусствоведения, заведующая отделом дополнительного образования, Череповецкое училище искусств и художественных ремесел им. В.В. Верещагина, г. Череповец, Россия



schuvalova.anna2011@yandex.ru

Anna G. Chupova
Cand. Sci. (Arts), Head of the Department of Continuing Education, Cherepovets School of Arts and Crafts named after V. V. Vereshchagin, Cherepovets, Russia

Исследуя потенциал текста. К проблеме «композиторского» либретто: случай Сальваторе Шаррино

Практика «композиторского» либретто, утвердившаяся со времен Рихарда Вагнера, предполагает создание литературного и музыкального текстов одним автором. Совмещение функций композитора и драматурга принципиально меняет положение вербального компонента, который перестает быть внешним основанием, требующим музыкального «перевода», и становится неотъемлемой частью драматургического единства оперного спектакля.

На материале опер Сальваторе Шаррино, написанных в период с 1980 по 2010 гг., в докладе анализируются авторские стратегии работы с либретто и методы трансформации литературных первоисточников.

Центральный принцип работы композитора с чужим текстом — «энуклеация драмы» (термин Шаррино), предполагающая кардинальное сокращение оригинала с сохранением драматического ядра. Конкретные действия персонажей выносятся за сцену или ритуализуются. Предельная сжатость приводит к тому, что каждое слово приобретает «стереоскопичность», двусмысленность, семантическую плотность.

Энуклеация дополняется изменениями фабулы — от небольших до радикальных, переворачивающих жанр и концепцию оригинала. В этот процесс органично встраивается включение «чужих» для исходного текста фрагментов: они формируют напряженное интертекстуальное поле и порождают смысловой резонанс значений, первоначально отсутствовавших в источнике. Все эти трансформации подчинены одной цели — выявить потенциал, заложенный в тексте, но не актуализированный в оригинале. «Разрушая» исходную модель, композитор не уничтожает ее, а высвобождает заложенные смыслы и дает им новую сценическую жизнь.

Слово для Шаррино — важнейший композиционно-драматургический фактор. Текст и его элементы трактуются как модульная структура: приемы повторения, рекомбинации, переформулирования аналогичны тем, что применяются к вокальным и инструментальным модулям. Этот метод, который композитор называет «просачиванием слов» (stillicidio di parole), определяет динамику формы, регулируемую движением и торможением словесного потока.

Отдельное внимание в докладе уделяется эволюции визуального компонента и анализу авторских ремарок в оперных либретто Шаррино.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, опера, либретто, литературные источники, слово, модуль

Exploring the Potential of the Text. On the Issue of the 'Composer's Libretto': The Case of Salvatore Sciarrino

The practice of the 'composer's libretto,' established since the time of Richard Wagner, entails the creation of both the literary and musical texts by a single author. Combining the roles of composer and dramatist fundamentally alters the status of the verbal component, which ceases to be an external basis requiring musical 'translation' and becomes an integral part of the dramatic unity of the opera performance.

Based on the operas by Salvatore Sciarrino written between 1980 and 2010, the report analyses the author's strategies for working with librettos and the methods used to transform literary sources.

The central principle of the composer's work with someone else's text is 'enucleation of the drama' (a term coined by Sciarrino), which involves a radical reduction of the original while preserving its dramatic core. The characters' specific actions are relegated offstage or ritualized. This extreme concision imbues every word with 'stereoscopic' quality, ambiguity, and semantic density.

The enucleation is accompanied by changes to the plot—ranging from minor adjustments to radical alterations that upend the genre and concept of the original. The incorporation of fragments 'alien' to the original text fits organically into this process: they create a tense intertextual field and generate a semantic resonance of meanings that were initially absent from the source. All these transformations serve a single purpose: to reveal the potential inherent in the text—potential that remained unrealized in the original. By 'deconstructing' the initial model, the composer does not destroy it; rather, he liberates the meanings embedded within it and grants them a new life on stage.

For Sciarrino, the word is the most important compositional and dramatic factor. The text and its elements are treated as a modular structure: the techniques of repetition, recombination, reformulation are similar to those applied to vocal and instrumental modules. This method, which the composer calls the *stillicidio di parole*, determines the dynamics of the form, regulated by the movement and deceleration of the verbal flow.

The report pays particular attention to the evolution of the visual component and the analysis of the author's stage directions in Sciarrino's opera librettos.

Keywords: Salvatore Sciarrino, opera, libretto, literary sources, word, module

Чэнь Илань
аспирант (докторантура) 1 года обучения, история западной музыки, Китайская консерватория, Пекин, Китай



Yilan Chen
First-year doctoral student, Western Music History, China Conservatory of Music, Beijing, China

1041999867@qq.com
научный руководитель / scientific supervisor

Кан Сяо
доктор наук (PhD), профессор, декан Высшей школы (аспирантуры), Китайская консерватория, Пекин, Китай



Xiao Kang
PhD, Professor, Dean of the Graduate School, China Conservatory of Music, Beijing, China

Фонетическая экспрессия и мифологическое конструирование: исследование несемантических речевых сегментов в партиях валькирий оперы «Валькирия»

Долгое время традиционное оперoведение, ограниченное парадигмой «текстоцентризма», рассматривало бессмысленные слоги и иные единицы, не сводимые к словарным значениям, лишь как придаток к вербальному языку. Однако в опере «Валькирия» Р. Вагнер реконструирует подобные несемантические речевые сегменты в качестве «доязыкового» нарративного материала, наделяя их самостоятельной драматургической функцией и глубоким философским смыслом. Опираясь на оптику звукосимволизма и музыкальной семиотики и следуя аналитической траектории от микро- к макроуровню — «механизмы голосообразования — конструирование музыкального лейтмотива — мифологический и философский подтекст», — это исследование детально анализирует конкретные формы и драматургическую роль несемантических высказываний в партиях валькирий. Работа преодолевает ограничения традиционного оперного анализа, предлагая новую микроперспективу и теоретический инструментарий для переосмысления диалектических отношений между звуком и драмой в оперном жанре.

Ключевые слова: Р. Вагнер; «Валькирия»; несемантические речевые сегменты; звукосимволизм; музыкальная семиотика

Phonetic Expression and Mythological Construction: Research on Non-semantic Segments in the Roles of the Valkyries in the Opera *Die Walküre*

Traditional opera studies, long constrained by a text-centric paradigm, have tended to treat non-lexical vocables and elements devoid of dictionary definitions as mere appendages to verbal language. In *Die Walküre*, however,

Richard Wagner reconstructs these non-semantic segments into ‘pre-linguistic’ narrative material, empowering them to carry autonomous dramatic functions and philosophical implications. Drawing on the dual perspectives of sound symbolism and musical semiotics, this study traces a micro-to-macro trajectory—from phonetic vocal mechanisms to musical motif construction, and ultimately to mythological and philosophical resonance. Through this lens, it examines the concrete manifestations and dramatic functions of non-semantic segments in the roles of the Valkyries. By moving beyond the limitations of conventional operatic analysis, this paper provides a fresh micro-analytical perspective and a theoretical framework for reconsidering the dialectical relationship between voice and drama in the operatic genre.

Keywords: Richard Wagner; *Die Walküre*; non-semantic segments; sound symbolism; musical semiotics

Шабшаевич Елена Марковна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия



shabsh@yandex.ru

Elena M. Shabshaevich
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow, Russia

Опера П. И. Бларамберга «Волна»: на переломе эпох

Доклад посвящен малоизвестному произведению Павла Ивановича Бларамберга (1841–1907) — опере-идиллии «Волна» (год создания предположительно 1894, клавир издан в 1902, отрывки впервые исполнены в 1908), в котором фокусируется спектр идейных, эстетических и стилистических тенденций в культуре и искусстве рубежа веков. Прослеживается круг предшествующих и современных влияний: творчество композиторов балакиревского кружка, в частности Римского-Корсакова — в части воплощения жанрово-картинных сцен, образов моря и Востока, а также Вагнера — в части сквозного строения, функций оркестра, хотя и без использования лейтмотивной системы. Рассматриваются особенности сюжета, жанрового решения, драматургии, композиции, трактовка оперных форм, соотношение вокального и инструментального начала. Бесконфликтность в отношениях героев (вызванная своеобразной интерпретацией Бларамбергом как автором либретто и музыки 3–4 песен «Дон Жуана» Байрона) обусловила лирико-эпический характер драматургии оперы. Сообразно этому композитором выбран и жанр произведения — опера-идиллия. Важную роль в музыкальном стиле сочинения играет живописная картинность, которую обеспечивают прежде всего ладогармонический и фактурный факторы. В частности, можно констатировать основополагающую роль фигурационного

аккомпанемента, частое использование метров 6/8 и 12/8, вызывающих ассоциации с баркаролой. Название оперы «Волна» следует воспринимать прежде всего аллегорически. Именно этот стихийный природный элемент становится по-настоящему главным героем произведения, предрешая судьбы персонажей, что связывает оперу Бларамберга с символизмом и модернизмом. По итогам анализа делается вывод о важном значении этого сочинения в музыкально-историческом контексте русского модерна.

Ключевые слова: Павел Иванович Бларамберг, опера «Волна», оперная драматургия, русский модерн

Pavel I. Blaramberg's Opera *The Wave*: At the Turn of the Epoch

This report focuses on a little-known work by Pavel Ivanovich Blaramberg (1841-1907), the idyllic opera *The Wave* (presumably composed in 1894; piano score published in 1902, excerpts first performed in 1908). It explores the range of ideological, aesthetic, and stylistic trends in turn-of-the-century culture and art. A range of previous and modern influences is explored: the work of composers from the Balakirev circle, particularly Rimsky-Korsakov, in terms of the embodiment of genre-picturesque scenes and images of the sea and the East, as well as Wagner, in terms of the continuous structure and orchestral functions, although without the use of a leitmotif system. The author examines the plot, genre, dramaturgy, composition, interpretation of operatic forms, and the relationship between vocal and instrumental elements. The conflict-free relationships between the characters (caused by Blaramberg's unique interpretation of the libretto and music for the third and fourth scenes of Byron's *Don Juan*) determined the lyrical-epic nature of the opera's dramaturgy. Accordingly, the composer chose the genre of the work—idyll opera. Picturesque imagery plays a significant role in the musical style of the work, achieved primarily by modal and textural factors. In particular, the fundamental role of figurative accompaniment and the frequent use of 6/8 and 12/8 meters, evoking associations with the barcarolle, can be noted. The opera's title, *The Wave*, should be understood primarily allegorically. It is this elemental natural element that truly becomes the work's protagonist, predetermining the fates of the characters, linking Blaramberg's opera to symbolism and modernism. The analysis concludes that this work holds significant significance in the musical and historical context of Russian modernism.

Keywords: Pavel Ivanovich Blaramberg, opera *The Wave*, opera dramaturgy, Russian modernism

Шань Аньци
аспирант 3 года обучения,
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке,
Москва, Россия



Shan Anqi
Third-year postgraduate student,
Schnittke Moscow State Institute of Music,
Moscow, Russia

saq123556@yandex.com
научный руководитель / scientific supervisor

Пчелинцев Анатолий Васильевич
доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства,
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке,
Москва, Россия



p4l@yandex.ru

Anatoly V. Pchelintsev
Dr. Sci. (Arts), Cand. Sci. (Pedagogy), Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art,
Schnittke Moscow State Institute of Music,
Moscow, Russia

Сценическое воплощение героического женского образа в китайской национальной опере «Сестра Цзян»

Китайская национальная опера занимает особое место в истории музыкального театра Китая XX–XXI веков. Ее развитие было тесно связано с изменениями общественной и художественной жизни страны, что нашло отражение не только в тематике произведений, но и в характере сценических персонажей. Особенно показательна в этом отношении эволюция женских образов. В операх разных исторических периодов женщина предстает как носитель личной драмы, нравственного выбора, общественного идеала и героического начала. Одним из наиболее ярких примеров подобного типа становится образ Цзян Цзе в национальной опере «Сестра Цзян» (1964), созданной композиторами Ян Мином, Цзян Чуньяном и Цзинь Ша на либретто Янь Су.

Художественная специфика главной героини определяется сочетанием, на первый взгляд, противоположных качеств. С одной стороны, в ее характере сохраняются лиризм, эмоциональная отзывчивость и черты внутренней женственности; с другой — стойкость, воля и готовность к самопожертвованию выводят образ в сферу героического. Такое соединение личного и общественного, лирического и драматического составляет одну из существенных особенностей сценической трактовки Цзян Цзе.

В центре настоящего исследования находится не столько музыкальный текст как таковой, сколько процесс его сценического воплощения. Образ героини рассматривается в единстве музыкальной драматургии, вокальной интерпретации и театрального действия. Такой

подход позволяет проследить, каким образом заложенные в партитуре интонационные, тембровые и динамические характеристики получают конкретное сценическое выражение в исполнительской практике.

Особое внимание уделяется вокальной стороне образа. Тембр голоса, характер звуковедения, фразировка, динамические контрасты и речевая выразительность оказываются не только средствами исполнения музыкального материала, но и важными инструментами раскрытия психологического состояния персонажа. В этом смысле партия Цзян Цзе требует от певицы не только технической устойчивости, но и способности выстраивать внутреннюю драматургию роли: от лирической сосредоточенности и личного переживания к волевой собранности и героическому подъему.

Сценический образ героини формируется также во взаимодействии вокального и пластического начал. Жест, поза, характер движения и степень внешней сдержанности становятся частью общего художественного решения и дополняют музыкальную характеристику персонажа. Важную роль играет и соединение национальных музыкально-театральных традиций с принципами европейской оперной сцены. Благодаря этому образ Цзян Цзе получает одновременно национально узнаваемые черты и более универсальное героико-драматическое содержание.

Рассмотрение оперы с точки зрения исполнительского воплощения позволяет увидеть в Цзян Цзе не только исторического или идеологически значимого персонажа, но и сложный сценический образ, в котором личное чувство, нравственная сила и общественная ответственность существуют в постоянном взаимодействии. Именно эта многослойность делает героиню важной для понимания того, каким образом в китайском музыкальном театре второй половины XX века формировался новый тип женского персонажа — активного, внутренне самостоятельного и способного не только переживать драматические события, но и определять их нравственный смысл.

Ключевые слова: китайская национальная опера; «Сестра Цзян»; героический женский образ; музыкальный театр; сценическое воплощение; вокальная интерпретация; исполнительская практика

Stage Embodiment of the Heroic Female Figure in the Chinese National Opera *Sister Jiang*

Chinese national opera occupies a distinctive place in the history of Chinese musical theatre in the twentieth and twenty-first centuries. Its development has been closely connected with changes in the country's social and artistic life, which have been reflected not only in the subject matter of operatic works but also in the characterization of their stage figures. The evolution of female characters is particularly revealing in this respect. In operas from different historical periods, women appear as figures of personal drama, moral choice, social ideals, and heroic spirit. One of the most representative

examples is Jiang Jie, the protagonist of the Chinese national opera *Sister Jiang* (1964), composed by Yang Ming, Jiang Chunyang, and Jin Sha to a libretto by Yan Su.

The artistic individuality of Jiang Jie is shaped by the combination of qualities that may initially seem contradictory. On the one hand, her character retains lyricism, emotional sensitivity, and an inner sense of femininity; on the other, her resilience, determination, and readiness for self-sacrifice place her firmly within the heroic sphere. This interaction between the personal and the social, the lyrical and the dramatic, constitutes one of the essential features of Jiang Jie's stage representation.

Rather than concentrating primarily on the musical text itself, this study focuses on the process through which it is transformed into a stage character. Jiang Jie is therefore examined through the interaction of musical dramaturgy, vocal interpretation, and theatrical action. Such an approach makes it possible to consider how the intonational, timbral, and dynamic characteristics embedded in the score acquire concrete theatrical expression in performance.

Particular attention is given to the vocal dimension of the character. Vocal timbre, manner of sound production, phrasing, dynamic contrasts, and verbal expression function not merely as means of performing the musical material but also as essential tools for revealing the heroine's psychological state. From this perspective, the role of Jiang Jie requires the singer not only to possess reliable vocal technique but also to construct an inner dramatic trajectory: from lyrical introspection and personal emotion to determination, concentration of will, and heroic elevation.

The stage character is also shaped through the interaction of vocal and physical expression. Gesture, posture, movement, and the degree of outward restraint become part of the overall artistic interpretation, complementing the musical characterization of the heroine. The combination of Chinese national musical and theatrical traditions with principles derived from European operatic theatre also plays an important role. Through this synthesis, Jiang Jie acquires both culturally recognizable Chinese characteristics and a broader heroic and dramatic significance.

Approaching the opera from the perspective of performance allows Jiang Jie to be understood not merely as a historical figure or a character carrying a particular ideological meaning, but as a complex theatrical figure in whom personal emotion, moral strength, and social responsibility remain in constant interaction. This multilayered characterization makes Jiang Jie particularly significant for understanding the emergence of a new type of female character in Chinese musical theatre in the second half of the twentieth century: active, internally independent, and capable not only of experiencing dramatic events but also of giving them moral meaning through her choices and actions.

Keywords: Chinese national opera; *Sister Jiang*; heroic female figure; musical theatre; stage embodiment; vocal interpretation; performance practice

Шатская Яна Александровна
аспирант 2 года обучения, ответственный секретарь научного журнала «Современные проблемы музыкознания», Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



yaa.shatskaya@yandex.ru

Yana A. Shatskaya
Second-year Postgraduate Student, Executive Secretary of a Scientific Journal 'Contemporary Musicology', Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

научный руководитель / scientific supervisor

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Сектора классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия



i.susidko@gnesin-academy.ru

Irina P. Susidko
Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theatre Problems, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Sector, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Оркестровое письмо в «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерине Измайловой» Д. Д. Шостаковича

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» (1932, постановка — 1934), как известно, после разгромной критики в газете «Правда» (1936) более чем на два десятилетия была запрещена к исполнению. Д. Д. Шостакович, по словам Галины Вишневской, страстно желал увидеть ее на сцене, и в середине 1950-х годов взялся за редактуру оперы. К этому времени он был автором уже 11 симфоний. Вполне естественно ожидать во второй редакции оперы, получившей название «Катерина Измайлова», не только измененное либретто, смягчение сюжетной линии, но и обновленную оркестровку, благодаря которой партитура стала восприниматься иначе. Шостакович скорректировал все элементы, подвергшиеся критике: шумную медную группу, гремящий оркестр, который заглушал певцов. Однако, несмотря на категоричную просьбу Шостаковича «не возвращаться к первой редакции», указанную на титульном листе партитуры 1963 года, после смерти композитора исполнительский и научный интерес к ней только усилился. «Леди Макбет Мценского уезда» опубликована в новом собрании сочинений издательства DSCH (2007) и представляет собой сводный вариант автографа и нотных ру-

кописей композитора 1930-х годов. В докладе предложен результат сравнительного анализа оркестрового письма Шостаковича в двух редакциях оперы, сделана попытка ответить на вопрос о глубинных причинах имеющихся изменений, а именно — показать подход к оркестру в разные периоды творчества композитора. В партитуре «Леди Макбет» еще ощущается связь с авангардным «Носом», что выражено в фактуре, в оркестровых эффектах и в работе с лейттембрами. Отход от принципов оркестрового письма «Носа» в «Катерине Измайловой» во многом обусловлен изменением сюжетно-смысловых акцентов: гротеск и сатира, характерные в большей степени для «Леди Макбет», уступили место лирико-драматическому строю. Опыт Шостаковича в создании крупных симфонических полотен 1940–1950-х годов также сыграл роль.

Ключевые слова: Д. Д. Шостакович, оркестровая техника, «Леди Макбет Мценского уезда», «Катерина Измайлова», «Нос», оркестровая фактура, редакция оперы

Orchestral Writing in *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and *Katerina Izmailova* by D. D. Shostakovich

The opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (1932, staged in 1934), as is well known, was banned from performance for more than two decades after a scathing critique in the newspaper *Pravda* (1936). According to Galina Vishnevskaya, D. D. Shostakovich wanted to see it staged, and in the mid-1950s he took on the task of editing the opera. By that time, he had already written 11 symphonies. It is quite natural to expect that the second version of the opera, which was titled *Katerina Izmailova*, would feature not only a revised libretto and a toned-down plotline, but also an updated orchestration, thanks to which the score began to be perceived differently. Shostakovich adjusted all the elements that had been criticized: the noisy brass section, the rattling orchestra that drowned out the singers. However, despite Shostakovich's categorical request 'not to return to the first version,' as stated on the title page of the 1963 score, after the composer's death, performing and scholarly interest in it only intensified. *Lady Macbeth of the Mtsensk District* was published in a new collected works published by DSCH (2007) and represents a composite version of the composer's autograph and musical manuscripts from the 1930s. The report presents the results of a comparative analysis of Shostakovich's orchestral writing in the two versions of the opera and attempts to answer the question about the underlying reasons for the changes that have occurred — namely, to show the approach to the orchestra in different periods of the composer's creative work. In the score of *Lady Macbeth*, one can still sense a connection with the avant-garde *The Nose*, which is expressed in the texture, orchestral effects, and in the use of leit-timbres. The departure from the principles of orchestral writing in *The Nose* in *Katerina Izmailova* is largely due to the change in the plot and semantic emphases: the grotesque and satire, which were more characteristic of *Lady Macbeth*, gave way to a lyrical-dramatic structure. Shostakovich's experience

in creating large-scale symphonic works in the 1940s–1950s also played a role.

Keywords: D. D. Shostakovich, orchestral technique, *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, *Katerina Izmailova*, *The Nose*, orchestral texture, opera version

Шатский Павел Андреевич
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания; доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



pavelshatskiypiano@hotmail.com

Pavel A. Shatsky
Cand. Sci. (Arts), Senior Researcher, Department of Academic Music Editions, State Institute for Art Studies; Associate Professor, Department of History and Theory of Performing Arts, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Театральность в творчестве Скрябина: гипотетическая и реальная

Если бы А. Н. Скрябин перефразировал знаменитую реплику шекспировского героя, то, возможно, что она прозвучала бы так: «Весь мир — театр, но люди в нем — творцы». Причем творцы не только своих судеб, но и самого театрального пространства, в котором разворачиваются коллизии этих судеб.

Разумеется, композитор вошел в историю как автор фортепианных и оркестровых сочинений. Но зачастую, даже за самыми новаторскими инструментальными опусами, можно услышать и увидеть эскизы поистине грандиозных замыслов, в которых многообразные элементы театральной концепции играли важнейшую роль.

Ключевые слова: А.Н. Скрябин, неосуществленный замысел «философской оперы», «Лиза», А.Г. Рубинштейн, «Кейстут и Бирута»

Theatricality in Scriabin's Work: Hypothetical and Real

If A. N. Scriabin had paraphrased the famous line of Shakespeare's character, it might perhaps have sounded like this: 'All the world's a stage, but the men in it are creators.' Creators not only of their own destinies, but also of the very theatrical space in which the collisions of these destinies unfold.

Of course, the composer went down in history as the author of piano and orchestral works. But often, even behind his most innovative instrumental opuses, one can hear and see sketches of truly grandiose conceptions in which diverse elements of a theatrical concept played a crucial role.

Keywords: A. N. Scriabin, the unrealized project of a ‘philosophical opera’, *Liza*, A. G. Rubinstein, *Keistut and Biruta*

Шинкарева Майя Изьяславовна
кандидат искусствоведения, доцент, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия



Maiyas@list.ru

Maiia I. Shinkareva
Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Опера А. Берга «Воццек» и картина Э. Мунка «Крик»: механизмы интермедиальности в эстетике экспрессионизма

В докладе предпринимается попытка сравнительного анализа оперы Альбана Берга «Воццек» (1925) и картины Эдварда Мунка «Крик» (пастель 1895 г.) как хрестоматийных образцов типологической близости внутри экспрессионистской парадигмы. Оба произведения рассматриваются сквозь призму концепции Умберто Эко об «открытом произведении» (*opera aperta*) как трансляторы универсальных экзистенциальных смыслов. Показано, что сходство этих произведений обусловлено не прямыми влияниями (несмотря на документированный интерес Берга к графике Мунка), а единым социально-психологическим кодом эпохи *fin de siècle* (конца века) и межвоенного кризиса. Оба художника фиксируют распад целостной личности под давлением агрессивной среды: урбанистической отчужденности у Мунка и коллективной травмы Первой мировой войны у Берга. Новаторские техники — сложная колористическая гамма у Мунка и додекафония у Берга — интерпретируются не просто как формальный прием, но как следствие единого восприятия реальности. Проводится корреляция между искаженным пространством у Мунка и отсутствием тонального центра в серийной технике Берга. Отдельно рассматривается проблема телесного экфрасиса: экстатичный жест визионера в «Крике» соотносится с пограничным вокальным регистром *Sprechgesang* (речевое пение) «Воццека», где мелодическая линия распадается на крик.

Проведенный анализ показывает, как художники разных медиа синхронно воспроизводят психологическую атмосферу эпохи, конструируя тем самым большой стиль экспрессионизма.

Ключевые слова: интермедиальность, экспрессионизм, А. Берг, Э. Мунк, «Воццек», «Крик», Sprechgesang, додекафония, открытый текст

Alban Berg's Opera *Wozzeck* and Edvard Munch's Painting *The Scream*: Mechanisms of Intermediality in Expressionist Aesthetics

This paper undertakes a comparative analysis of Alban Berg's opera *Wozzeck* (1925) and Edvard Munch's *The Scream*(1895 pastel) as canonical examples of typological affinity within the Expressionist paradigm. Both works are examined through the lens of Umberto Eco's concept of the *open work* (*opera aperta*) as a vehicle for conveying universal existential meanings. The paper argues that the similarity between these works is not attributable to direct influence (despite Berg's documented interest in Munch's graphic art), but rather to a shared socio-psychological code of the *fin de siècle* and the interwar crisis. Both artists depict the disintegration of the individual under the pressure of an aggressive environment: urban alienation in Munch and the collective trauma of the First World War in Berg. Their innovative techniques—Munch's complex chromatic palette and Berg's twelve-tone technique—are interpreted not merely as formal devices, but as manifestations of a shared perception of reality. A correlation is drawn between Munch's distorted spatial composition and the absence of a tonal center in Berg's serial technique. Particular attention is given to the problem of corporeal ekphrasis: the visionary's ecstatic gesture in *The Scream* is juxtaposed with the borderline vocal register of *Sprechgesang* (speech-song) in *Wozzeck*, where the melodic line disintegrates into a scream. The analysis demonstrates how artists working in different media can synchronously reproduce the psychological atmosphere of an era, thereby constructing the broader stylistic phenomenon of Expressionism.

Keywords: intermediality, Expressionism, Alban Berg, Edvard Munch, *Wozzeck*, *The Scream*, *Sprechgesang*, twelve-tone technique, open text

Шкадун Надежда Сергеевна
преподаватель цикловой комиссии «Музыковедение», Минский государственный музыкальный колледж имени М. И. Глинки, Минск, Беларусь



Nadezhda S. Shkadun
Lecturer, Musicology Department, Glinka Minsk State Music College, Minsk, Belarus

yflz0601@mail.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Немцова-Амбарян Светлана Николаевна
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкально-теоретических дисциплин, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь



svetlanaby@mail.ru

Svetlana N. Nemtsova-Ambaryan
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor of the Department of Music Theory Disciplines, Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus

Опера «Кветка шчасця» А. Е. Туренкова: в поисках основного текста

Доклад посвящен текстологическому анализу оперы А. Е. Туренкова «Кветка шчасця» («Цветок счастья») — одного из ключевых, но до сих пор недостаточно изученных образцов белорусского оперного театра 1930–1940-х гг. Его актуальность обусловлена существенными расхождениями между сохранившимися источниками музыкального и литературного текста, возникшими в результате интенсивной переработки произведения в преддверии Декады белорусского искусства в Москве (1940 г.). В критике того времени неоднократно отмечались драматургическая слабость «декадной» версии, отсутствие сквозного развития, «утомительное» эмоциональное однообразие и недостаточная реализация фантастической линии пролога, что делает реконструкцию первоначального авторского замысла актуальной научной проблемой.

В ходе исследования был привлечен широкий корпус архивных документов из фондов Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства: эпистолярий А. Туренкова и его окружения, материалы Белорусского театрального общества, личное дело композитора в Союзе композиторов БССР, черновые варианты либретто, автографы партитуры и клавиров. На основе сравнительного анализа впервые выявлено существование двух редакций либретто, отличающихся на сюжетно-образном, композиционном и драматургическом уровнях. В первой редакции конфликт строится вокруг любовного треугольника (крестьянка Алеся — панич Уладзик — помещичья дочь Ядзя) с обрамляющей фантастической аркой (пролог и финал с участием русалок, ведьмы, волколака), что придает опере жанровую цельность и композиционную закругленность. Вторая, «декадная», редакция трансформирует тему «панскага кахання» («панской любви») в тему социального угнетения: Уладзик переименован в Конрада, любовная коллизия замещается крестьянским бунтом, а финал лишается мифологической развязки. Особое внимание уделено ротации антропонимов как значимому историко-идеологическому маркеру эпохи, а также стилистическим особенностям ранних рукописей (использование дореформенной орфографии — так называемой «Тарашкевицы»), что позволяет уточнить датировку и атрибуцию источников.

Сопоставление либреттных версий с музыкальными текстами показало, что партитура 1936–1940 гг. и клавир 1943 г. последовательно корреспондируют с первой, исходной редакцией, тогда как клавир 1944 г. представляет собой рукопись синтетического характера, в котором оказываются включенными фрагменты обеих версий произведения. На основе проведенного текстологического исследования в докладе обосновывается вывод, что основным текстом оперы, в котором наиболее полно реализован композиторский замысел и сохранена творческая воля автора, следует признать именно авторскую копию клавира, датированную 1943 г. Результаты исследования открывают перспективу для подготовки научно-критического издания оперы и ее сценической реконструкции в первоначальном виде.

Ключевые слова: белорусская музыка, опера, А. Туренков, «Цветок счастья», музыкальная текстология, история текста

The opera *Kvetka shchastya* by A. E. Turenkov: In Search of the Main Text

The report is devoted to a textual analysis of A. E. Turenkov's opera *Kvetka shchastsa* (*Flower of Happiness*) – one of the key, yet still insufficiently studied, examples of Belarusian opera theatre from the 1930s–1940s. Its relevance is due to significant discrepancies between the surviving sources of the musical and literary text, which arose as a result of intensive revision of the work in the run-up to the Decade of Belarusian Art in Moscow (1940). Critics of that time repeatedly noted the dramaturgical weakness of the 'decade' version, the lack of continuous development, the 'tedious' emotional monotony, and the insufficient realization of the fantastic line in the prologue, which makes the reconstruction of the original authorial conception an important scientific problem.

The study involved a wide range of archival documents from the collections of the Belarusian State Archive-Museum of Literature and Art: The epistolary of A. Turenkov and his circle, materials from the Belarusian Theatre Society, the composer's personal file with the Union of Composers of the Belorussian SSR, draft versions of the libretto, autographs of the score and piano arrangements. Based on a comparative analysis, it has been revealed for the first time that there are two versions of the libretto, differing at the plot-imagery, compositional, and dramaturgical levels. In the first version, the conflict revolves around a love triangle (the peasant girl Alesya, the nobleman Uladzik, and the landowner's daughter Yadzia), framed by a fantastic arch (a prologue and an ending featuring mermaids, a witch, and a werewolf), which lends the opera genre integrity and compositional closure. The second, 'decade' edition transforms the theme of 'panskaga kahanni' ('noble love') into the theme of social oppression: Uladzik is renamed Konrad, the love conflict is replaced by a peasant revolt, and the ending loses its mythological resolution. Special attention is paid to the rotation of anthroponyms as a significant historical and ideological marker of the era, as well as to the stylistic features

of the early manuscripts (the use of pre-reform orthography — the so-called 'Tarashevytsia'), which makes it possible to clarify the dating and attribution of the sources.

A comparison of the libretto versions with the musical texts has shown that the score from 1936 – 1940 and the piano reduction from 1943 consistently correspond to the first, original version, while the piano reduction from 1944 is a manuscript of a synthetic nature, incorporating fragments from both versions of the work. Based on the textual analysis conducted, the report substantiates the conclusion that the main text of the opera, in which the composer's intent is most fully realized and the author's creative will be preserved, should be recognized as the author's copy of the keyboard score dated 1943. The results of the study open up prospects for preparing a scholarly-critical edition of the opera and its stage reconstruction in its original form.

Keywords: Belarusian music, opera, A. Turenkov, *The Flower of Happiness*, musical textology, text history

Юй Вэньхан
кандидат искусствоведения,
Москва, Россия



venhan.yuy@gnesin-academy.ru

Wenhang Yu
Cand. Sci. (Arts),
Moscow, Russia

Китайские революционные образцовые спектакли под влиянием советской эстетики: режиссура, идеология, образность и музыка

Китайские «революционные образцовые спектакли» (кит. «янбаньси») обозначают наиболее репрезентативные театральные произведения Китая 1960–1970-х годов. Этот тип включает такие жанры, как пекинская опера, балет и симфоническая музыка. Как наиболее репрезентативное художественное явление 1960–1970-х годов, они сформировались в тесной взаимосвязи с советской эстетикой. В докладе системно рассматривается многоаспектное влияние советской эстетики на образцовые спектакли по четырем направлениям: режиссерская система, идейно-тематическое содержание, визуально-пластическое решение и музыкальное творчество. Исследование показывает, что в режиссуре образцовые спектакли трансформировали «принцип режиссерского централизма» Станиславского; в идейно-тематическом плане они продолжили традицию социалистического реализма и линию «нового человека»; в визуальном решении усвоили изобразительную систему советского плаката; в музыке заимствовали симфонический состав оркестра и лейтмотивную технику. Однако это влияние не было одно-

направленным заимствованием, а представляло собой процесс избирательного усвоения, переработки и творческого переосмысления. В итоге образцовые спектакли сложились в высокополитизированное и технически стандартизированное межкультурное гибридное образование, которое служит показательным примером для осмысления сложности китайско-советских художественных связей XX века.

Ключевые слова: революционные образцовые спектакли (янбаньси), советская эстетика, пекинская опера, режиссерская система, социалистический реализм, «новый человек», визуальный облик, музыкальное творчество, межкультурное влияние

Chinese Revolutionary Opera under the Influence of Soviet Aesthetics: Directing, Ideology, Visual Imagery, and Music

The Chinese ‘revolutionary opera’ (yangbanxi) refers to the most representative theatrical works of China in the 1960s–1970s, encompassing genres such as Peking opera, ballet, and symphonic music. As the most representative artistic phenomenon of that period, it emerged in close connection with Soviet aesthetics. This study systematically examines the multi-faceted influence of Soviet aesthetics on revolutionary opera across four dimensions: directorial system, ideological and thematic content, visual and plastic solutions, and musical composition. The research demonstrates that, in terms of direction, revolutionary opera transformed Stanislavsky’s ‘principle of directorial centralism’; ideologically and thematically, it continued the tradition of socialist realism and the line of the ‘new man’; visually, it adopted the pictorial system of Soviet posters; and musically, it borrowed the symphonic orchestral composition and leitmotif technique. However, this influence was not a one-way process of borrowing, but rather a process of selective assimilation, adaptation, and creative reinterpretation. Ultimately, revolutionary opera coalesced into a highly politicized and technically standardized transcultural hybrid formation, which serves as an illustrative case for understanding the complexity of Sino-Soviet artistic relations in the twentieth century.

Keywords: revolutionary opera (yangbanxi), Soviet aesthetics, Peking opera, directorial system, socialist realism, ‘new man,’ visual imagery, musical composition, transcultural influence

Юшкова Карина Сергеевна
аспирант,
кафедра истории музыки,
Уральская государственная
консерватория имени
М. П. Мусоргского,
Екатеринбург, Россия



Karina S. Yushkova
Postgraduate student, Music
History Department,
Ural State Mussorgsky
Conservatory,
Yekaterinburg, Russia

k.yushkova@mail.ru

научный руководитель / scientific supervisor

Панкина Елена Валериевна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории музыки и этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Новосибирск, Россия



2mikep@mail.ru

Elena V. Pankina
Dr. Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Department of Music History and Ethnomusicology, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

Жанровая палитра поэтического текста в либретто сарсуэл Себастьяна Дурона

Испанская сарсуэла рубежа XVII–XVIII веков в современном восприятии часто редуцируется до «легкого» жанра с разговорными диалогами и народными песнями, тогда как для современников она представляла собой сложную систему жанровых кодов, где каждый музыкальный номер выполнял конкретную драматургическую функцию. Проблема, однако, заключается в том, что эти коды не фиксировались ни в партитурах, ни в либретто. Отсутствие жанровой дифференциации в источниках приводит к тому, что тонады, коплы, арии и ансамбли в сарсуэлах описываются лишь общими терминами без критериев их различения, тогда как композитор, очевидно, руководствовался жанровой логикой при построении формы, выборе вокальной фактуры и определении места номера в общей драматургии. В докладе предлагается методологический подход, основанный на обращении к поэтическому тексту как к жанровому маркеру. Дифференциация изометрической и полиметрической композиции, сбалансированной и несбалансированной полиметрии, а также разграничение ассонансной, консонансной и свободной рифмовки эффективны как инструменты определения жанровой природы текста и его сценического предназначения. Анализ метрики, строфики и рифменной организации в либретто сарсуэл Себастьяна Дурона *Salir el Amor del Mundo*, *Coronis*, *La Guerra de los gigantes* позволяет идентифицировать пять основных поэтических форм — романс, вильянсико, сегидилью, сильву и кансьон, каждая из которых имеет устойчивые формальные признаки. Эти признаки, в свою очередь, коррелируют с музыкальным формообразованием. Однако включение устойчивых жанрово-композиционных типов в контекст музыкального театра неизбежно влечет за собой их трансформацию, расширение метрических границ, обновление рифменной организации и перераспределение драматургических функций. Таким образом, поэтический текст выступает не только вербальной основой, но активным участником музыкальной драматургии, а анализ жанровой природы стиха позволяет реконструировать скрытую систему музыкальных жанров, заложенную композитором.

Ключевые слова: Себастьян Дурон, сарсуэла, жанровая система, поэтические формы, романс, вильянсико, сегидилья, сильва, канцон, музыкальная драматургия

The Genre Palette of Poetic Texts in the Zarzuelas of Sebastián Durón

The Spanish zarzuela at the turn of the 17th and 18th centuries is often reduced in modern perception to a 'light' genre with spoken dialogues and folk songs, whereas for its contemporaries it represented a complex system of genre codes, in which each musical number carried a specific dramaturgical function. The problem, however, lies in the fact that these codes were not recorded either in scores or in librettos. The absence of genre differentiation in the sources leads to tonadas, coplas, arias and ensembles in zarzuelas being described only by general terms without criteria for distinguishing them, while the composer obviously followed genre logic when constructing form, choosing vocal texture, and determining the place of the number within the overall dramaturgy. The paper proposes a methodological approach based on turning to the poetic text as a genre marker. Distinguishing between isometric and polymetric composition and between balanced and unbalanced polymetry, as well as differentiating among assonant, consonant, and free rhyming, serves as an effective tool for determining a text's genre and its intended staging. An analysis of metre, strophics and rhyme organisation in the librettos of Sebastián Durón's zarzuelas *Salir el Amor del Mundo*, *Coronis*, and *La Guerra de los gigantes* allows the identification of five main poetic forms – romance, villancico, seguidilla, silva and canción – each of which has stable formal features. These features, in turn, correlate with musical form-building. However, incorporating established genre-compositional types into the context of musical theater inevitably entails their transformation, an expansion of metric boundaries, a renewal of rhyme schemes, and a redistribution of dramaturgical functions. Thus, the poetic text acts not merely as a verbal basis but as an active participant in musical dramaturgy, and the analysis of the genre nature of the verse enables the reconstruction of the hidden system of musical genres embedded by the composer.

Keywords: Sebastián Durón, zarzuela, genre system, poetic forms, romance, villancico, seguidilla, silva, canción, musical dramaturgy

Яковлева Татьяна Олеговна
старший преподаватель кафедры менеджмента музыкального искусства, Российская академия музыки имени Гнесиных; менеджер Научно-творческого центра современной музыки, Москва, Россия



Tatiana O. Iakovleva
Senior Lecturer, Department of Music Arts Management, Gnesin Russian Academy of Music; Manager, Research and Creative Centre for Contemporary Music, Moscow, Russia

iakovlevatati@gmail.com

в соавторстве с / in cooperation with

Севастьянова Ирина Вячеславовна
научный сотрудник Центра электроакустической музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия



Irina V. Sevastianova
Researcher, Electroacoustic Music Centre, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

ira.sevastianova@yandex.ru

Мультимедийные произведения в концертной ситуации: театр и полифония

Мультимедийные композиции — это устойчивая часть концертных программ и фестивалей современной музыки. В этих сочинениях композиторы обращаются к средствам «новых медиа» — видео, свету, электронным девайсам, функционирующим в партитуре наравне с голосом и инструментом. Произведения соотносятся с пониманием искусства в «постмедиальную эпоху» по Р. Краусс, когда отдельные медиумы утрачивают автономию и «чистоту», а художественная практика выходит за пределы одной дисциплины. В музыкальном творчестве фокус внимания переносится с работы над звуком на выстраивание взаимодействия с элементами других медиальных сред.

Рамка концертной ситуации принципиальна: она определяет не только формат исполнения, но и его восприятия. Несмотря на выраженные черты театральности и перформативности, форма и логика развития материала отличаются устойчивой архитектоникой. Мультимедийное мышление предполагает использование традиционных композиционных принципов по отношению ко всем составляющим произведения. В частности, полифонические техники распространяются на организацию визуального ряда, текста и действия. Видео и сценические элементы начинают функционировать как самостоятельные полифонические голоса. Подобные стратегии обнаруживаются в произведениях М. Байля и Я. Кириакидеса.

В свою очередь свойства цифровых медиа также влияют на организацию материала. Композиторы используют принципы, заимствованные из других сред, например, киноязыка, и на их основе создают новые связи между звуками, жестами и кадрами на экране. Наиболее показательны в этом отношении сочинения А. Хубеева, С. Стен-Андерсена, П. Жодловски.

Таким образом, мультимедийные произведения в концертной ситуации формируют тип художественного высказывания, где театральность возникает как эффект восприятия, а структурообразующую роль сохраняет композиционное мышление. Выход за пределы медиальных средств не отменяет, а трансформирует традиционные принципы работы с материалом — полифонические и архитектонические, — распространяя их за пределы исключительно звуковой сферы.

Ключевые слова: мультимедийная композиция, постмедиальность, концертная ситуация, полифония, театральность

Multimedia Compositions in the Concert Context: Theatre and Polyphony

Multimedia compositions constitute an established component of contemporary music concert programmes and festivals. In these works, composers engage with the means of 'new media' such as video, light, and electronic devices, functioning within the score on an equal footing with voice and instrument. Such practices can be understood through Rosalind Krauss's notion of the 'post-medium condition,' according to which individual media lose their autonomy and 'purity,' and artistic practice extends beyond the boundaries of a single discipline. In musical art, the focus shifts from sound material toward systems of interaction with elements of other media forms.

The framework of the concert context is crucial: it determines not only the mode of performance but also its perception. Despite pronounced elements of theatricality and performativity, the form and logic of material development are characterized by a stable architectonic organization. A multimedia approach implies the application of traditional compositional principles to all components of the work. In particular, polyphonic techniques extend to the organization of visual material, text, and action. Video and stage elements begin to function as independent polyphonic voices. Such strategies can be observed in the works of M. Beil and Y. Kyriakides.

Conversely, the properties of digital media also shape the organization of musical material. Composers adopt principles derived from other media, for example, cinematic techniques, and use them to construct new relationships between sound, gesture, and on-screen frames. This approach is articulated in the compositions of A. Khubeev, S. Steen-Andersen, and P. Jodlowski.

Thus, multimedia works in the concert context form a specific type of artistic statement in which theatricality emerges as an effect of perception, while compositional thinking retains a structuring role. The expansion beyond individual media does not abolish but rather transforms traditional principles of working with material — polyphonic and architectonic — extending them beyond sound-based composition.

Keywords: multimedia compositions, post-medium condition, concert context, polyphony, theatricality

Научное издание

Опера в музыкальном театре: история и современность.
Материалы VII Международной научной конференции, 19–23 октября 2026 г.

Opera in Musical Theater: History and Present Time.
Materials of the 7th International Conference, October 19–23, 2026

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Верстка — Роман Нагин