

eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology

Tom 8 No 1
Vol. 8 No 1
2024

eISSN 2587-9731

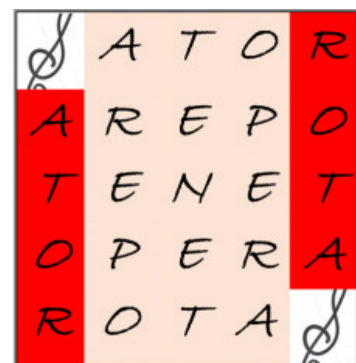


**Ministry of Culture
of the Russian Federation**

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2024/8(1)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1>

eISSN 2587-9731

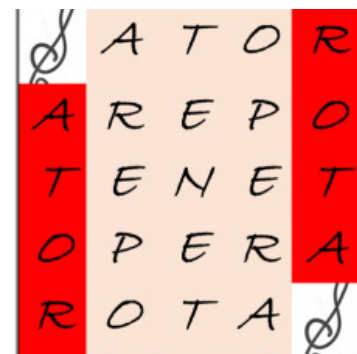


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2024/8(1)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1>



2024/8(1)

Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject category of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics (COPE)*.

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission (VAK)*, in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTS* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU*.

The journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications*.

Certificate of Registration: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: Gnesin Russian Academy of Music.

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers (ASEP)* and the *Publishers' International Linking Association (PILA)*.

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process

Authors retain copyright and grant Contemporary Musicology right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru





2024/8(1)

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – рецензируемое периодическое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE (Committee on Publication Ethics)*.

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российская академия музыки имени Гнесиных**».

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association (PILA)*.

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

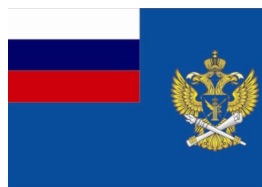
Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: gnесinsjournal@gnесin-academy.ru



ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки
Российской Федерации



EDITOR-IN-CHIEF

IRINA P. SUSIDKO, Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russian Federation

eISSN 2587-9731

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ
*Contemporary Musicology***2024/8(1)****EDITORIAL BOARD**

LEVON O. HAKOBIAN

Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

MIKHAIL L. ANDREEV

Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature,
Moscow, Russian Federation

LORENZO GENNARO BIANCONI

PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Adjunct Professor, University of
Bologna, Bologna, Italy

VERA B. VAL'KOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ANDREAS WEHRMEYER

Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität
Regensburg, Regensburg, Germany

LARISA L. GERVER

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

PETR N. GORDEEV

Dr.Sci. (History), Herzen University, Saint-Petersburg, Russian Federation

ZIVAR M. GUSEINOVA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg,
Russian Federation

NATALIA S. GULYANITSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ANDREI V. DENISOV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg,
Russian Federation

VADIM R. DULAT-ALEEV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Tatarstan, Russian Federation

LARISSA V. KIRILLINA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

DINA K. KIRNARSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

SVETLANA V. LAVROVA

Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russian Federation

GIUSEPPINA LA FACE

PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Adjunct Professor, University of
Bologna, Bologna, Italy

LI JIANFU

Cand. Sci, Associate Professor, Liupanshui Normal University, Liupanshui, Guizhou, China

INNA NARODITSKAYA

PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA

TATIANA I. NAUMENKO

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

ALEXEI A. PANOV

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation

ALEKSANDR S. RYZHINSKII

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

TATIANA B. SIDNEVA

Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod,
Russian Federation

ILDAR D. KHANNANOV

PhD, Associate Professor, Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

PHILIP EWELL

PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, New York, NY, USA

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия)

eISSN 2587-9731

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ
Contemporary Musicology

2024/8(1)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)

Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)

Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)

Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Наталья Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Вадим Робертович Дулат-Алеев,
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)

Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)

Дина Константиновна Кирнарская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу, Китайская Народная Республика)

Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)

Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Алексей Анатольевич Панов
профессор, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона
(Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)

Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)

Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки, (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)



РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Сусидко Ирина Петровна —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора
Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенков Валерий Сергеевич

Ответственный редактор
Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор
Пилипенко Нина Владимировна —
доктор искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик
Ровнер Антон Аркадьевич —
PhD, кандидат искусствоведения

Редактор
Мингажев Артур Аскарлович

Администратор веб-сайта
Порошенков Валерий Сергеевич

Корректоры
Горелик Яна Александровна
Стародубцева Ирина Игоревна

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Dr. Sci. (Art Studies), Professor

Deputy Chief Editors
Dana A. Nagina,
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor
Dana A. Nagina,
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Dr. Sci. (Art Studies), Associate Professor

Editor and Translator
Anton A. Rovner,
PhD, Cand. Sci. (Art Studies)

Editor
Artur A. Mingazhev

Website Administrator
Valery S. Poroshenkov

Correctors
Yana A. Gorelik
Irina I. Starodubtseva

Адрес редакции | Address of the Editorial office:

Российская Федерация, 121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36
30-36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation

Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54

Адрес электронной почты редакции | E-mail:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Официальный веб-сайт журнала | Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>

Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» открывает восьмой издательский сезон. За прошедший год в нем многое изменилось. Редакционная коллегия пополнилась новыми именами — крупнейшими представителями не только музыкальной науки, но и других гуманитарных специальностей, таких как культурология, филология и история. Расширилась география, и мы счастливы приветствовать наших коллег из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Казани, Люпаньшуя, Болоньи, Регенсбурга, Балтимора, Нью-Йорка и Эванстона. Журнал поменял оформление и перешел на платформу с программным обеспечением *Open Journal Systems*, присоединившись к международному сообществу изданий открытого доступа. С 2024 года появляется еще одно нововведение: мы начинаем публиковать отдельные статьи выпусков одновременно на двух языках — русском и английском.

Иными словами, наше издание продолжает развиваться, оставаясь при этом верным своим главным принципам — публикация остроактуальных работ в сфере музыковедения, внимание к дискуссионным научным проблемам. По традиции, мы обозначаем две магистральные темы на текущий год. Первая — *взаимосвязи и пересечения*: стилевых, жанровых, национальных и региональных традиций, соотношение актуального искусства и исторического опыта. Такого рода диалоги дают возможность по-новому оценить и интерпретировать многие явления. Одно из них связано с музыкальным театром. Сегодня исследование вопросов, связанных с его историей и теорией входит в число перспективных научных направлений во всем мире, в нашем журнале оно с момента его создания занимает одно из важнейших мест. Музыкальный театр рассматривается в публикациях как объект интегративных исследований, что позволяет выйти за рамки изучения оперы и балета только как партитуры, как объекта сугубо музыковедческого анализа. Второе направление — *изучение и публикация ранее не известных документов*, теоретических источников, позволяющих внести новые акценты в понимание историко-музыкального процесса. Оба направления получили освещение уже в первом номере 2024 года.

Желаем Вам интересного и познавательного чтения!

Ирина Сусидко

Early Music

- Theorist, Composer, Music Teacher Mikhail Berezovsky
and His “Adaptation” of Nikolay Diletsky’s Treatise..... 11**
Anna V. Bulycheva
Aleksandra V. Alexandrina

- Small-Scale Opera Genres in Vienna
before and after Christoph Willibald Gluck’s *Orfeo ed Euridice*:
Adaptation and Polemics..... 50**
Irina P. Susidko

Music and Literary Text

- Lermontov’s Texts in Tchaikovsky’s Oeuvre..... 72**
Zivar M. Guseinova

Musical Theater

- ‘I Invoke You to Understand My Despair due to the Disruption
of the Production Plan.’ Yuri Shaporin, Elena Malinovskaya
and the Bolshoi Theater in the First Half of the 1930s..... 83**
Petr N. Gordeev

- The Imposter* by Jurgis Karnavicius:
A Ballet-Fantasy on a Historical Plot..... 104**
Anton Vagero
Nina V. Pilipenko

Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries

- The Structural Poetics of Nikolai Korndorf’s Piano Trio..... 129**
Yulia N. Panteleeva

Cover illustration:

A. Scheffer. Orpheus Mourning the Death of Eurydice (1814)

Старинная музыка

- Теоретик, композитор, педагог Михаил Березовский
и его «транскрипция» трактата Николая Дилецкого..... 11**
Анна Валентиновна Бульчёва
Александра Валентиновна Александрина

- Малые оперные жанры в Вене
до и после «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка:
адаптация и полемика 50**
Ирина Петровна Сусидко

Музыка и слово

- Лермонтовские тексты в творчестве П. И. Чайковского..... 72**
Зивар Махмудовна Гусейнова

Музыкальный театр

- «Призываю Вас понять мое отчаяние из-за срыва
производственного плана»: Ю. А. Шапорин, Е. К. Малиновская
и Большой театр в первой половине 1930-х гг..... 83**
Пётр Николаевич Гордеев

- «Самозванец» Юргиса Карнавичюса:
балет-фантазия на исторический сюжет..... 104**
Антон Ваггеро
Нина Владимировна Пилипенко

Музыкальное творчество рубежа XX – XXI столетий

- Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа..... 129**
Юлия Николаевна Пантелеева

Иллюстрация на обложке:

А. Шеффер. Орфей, оплакивающий смерть Эвридики (1814)

Старинная музыка

Научная статья

УДК 78.0711

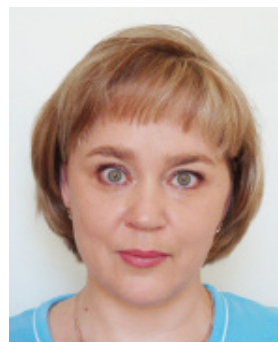
DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>



Теоретик, композитор, педагог
Михаил Березовский и его «транскрипция»
трактата Николая Дилецкого



¹ Анна Валентиновна
Булычёва



² Александра Валентиновна
Александрина

¹ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация, anna.bulycheva@inbox.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-1163-7344>

² Государственный исторический музей, г. Москва, Российская Федерация,
aleksandraalexandrina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-6158>

Аннотация. Статья посвящена теоретику и композитору эпохи барокко Михаилу Березовскому. В научной литературе уже упоминался его трактат, состоящий из двух частей: «Краткое показание мусикийского пения» (элементарная теория) и «Грамматика. Собрание от многих» (теория композиции). Нами также обнаружен принадлежащий Березовскому партесный концерт на 12 голосов «Кто взыдет на гору Господню». Исследование филиграней вкупе с косвенными данными позволяет датировать оба сочинения 1730-ми годами.

Обе сохранившиеся копии «Грамматики» Березовского соседствуют в музыкально-теоретических сборниках с «Музыкальной грамматикой» Николая Дилецкого. Сравнение двух текстов показывает, что трактат Березовского представляет собой краткое и ясное изложение идей Дилецкого, дополненное некоторыми новыми сведениями. То же относится и к терминологии: она очищена от излишних латинских синонимов и дополнена понятиями, во времена Дилецкого еще не актуальными. Все нотные примеры сочинены Березовским заново, и ни один не заимствован у Дилецкого. Сравнение нотных примеров с музыкой концерта «Кто взыдет на гору Господню» позволило выявить некоторые соответствия, хотя и не буквальные. К статье прилагается текст обеих частей трактата Березовского, адаптированный к нормам современного языка, и словарь терминологии.

Актуальность в 1730-е и 1740-е годы «Музыкальной грамматики» Дилецкого, написанной еще в 1670-е, оценивается как свидетельство застоя в русской теории партесного пения. Музыкальный стиль интенсивно менялся — теория музыки двигалась вперед значительно медленнее.

Ключевые слова: Михаил Березовский, Николай Дилецкий, учение о композиции, музыкальная терминология, партесный концерт

Для цитирования: Булычёва А. В., Александрина А. В. Теоретик, композитор, педагог Михаил Березовский и его «транскрипция» трактата Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 11–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>

Early Music

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>

**Theorist, Composer, Music Teacher Mikhail
Berezovsky and His “Adaptation”
of Nikolay Diletsky’s Treatise**

¹Anna V. Bulycheva, ²Aleksandra V. Alexandrina

¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation,
anna.bulycheva@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1163-7344>

² State Historical Museum, Moscow, Russian Federation, aleksandraalexandrina@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-6796-6158>

Abstract. The article is devoted to the Baroque theorist and composer Mikhail Berezovsky. In the scholarly literature, it is already possible to find some references to his musicological treatise consisting of two parts: *A Brief Exposition of Musical Singing* (elementary music theory) and *Grammar. A Collection from Many* (theory of composition). We have also discovered Berezovsky’s 12-voice partesny concerto *Who shall ascend the Hill of the Lord?* Due to filigree research as well as indirect data, the dates of the composition of both works have been established as pertaining to the 1730s.

Both of the survived copies of *Grammar. A Collection from Many* are placed in theoretical manuscripts adjacent to Nikolay Diletsky’s *The Grammar of Musical Singing*. The comparative analysis of the two *Grammars* shows, that Berezovsky’s treatise appears to be a concise presentation of Diletsky’s ideas, slightly updated with new information. The same pertains to the terminology of the: it is freed from an excessive amount of Latin synonyms and supplemented by new terms not yet relevant during the time of Diletsky. All the musical examples are newly composed by Berezovsky, and none of them is derived from Diletsky. The comparison of the musical examples with the music of the concerto *Who shall ascend into the hill of the Lord?* Has made it possible for us to identify a number of correspondences, albeit, not literal ones. The complete text of both parts of Berezovsky’s treatise supplements the article, having been adapted to contemporary Russian, as does a dictionary of terminology.

The abridged revised version of Nikolay Diletsky's *The Grammar of Musical Singing*, originally written in 1670s, made in 1730s for a new generation of new readers, could be appreciated only as an evidence of a stagnation that occurred in the Russian partesny singing theory. The musical style changed considerably; at the same time, the music theory was progressing at a much more slow pace.

Keywords: Mikhail Berezovsky, Nikolay Diletsky, theory of composition, musical terminology, partes concerto

For citation: Bulycheva, A. V., Alexandrina, A. V. (2024). Theorist, Composer, Music Teacher Mikhail Berezovsky and His “Adaptation” of Nikolay Diletsky’s Treatise. *Contemporary Musicology*, 8(1), 11–49. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>

Введение

Имя Михаила Березовского впервые появилось в научной литературе в связи с его трактатом о технике композиции. Содержание трактата кратко изложено в книге Александры Сергеевны Цаллай-Якименко, которая сообщает об авторе следующее:

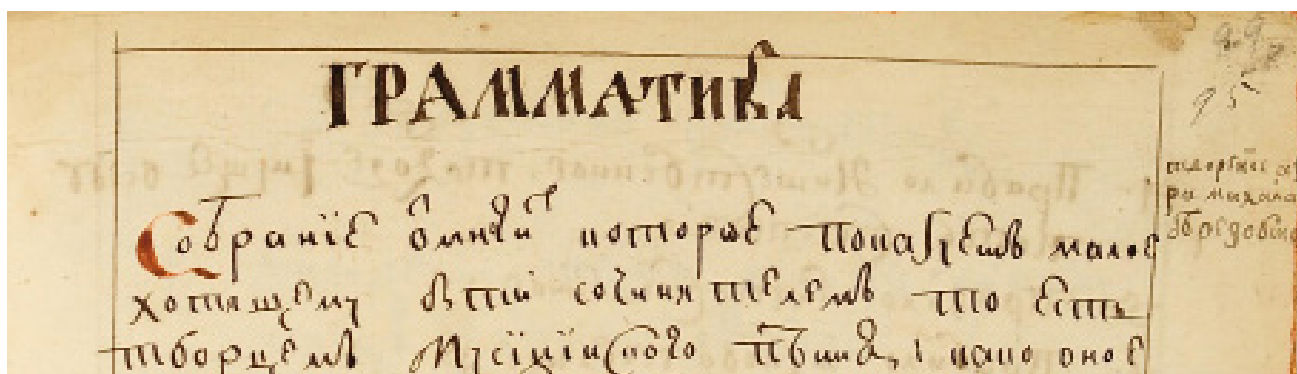
В 40-х годах XVIII века в рукописных списках распространяется учебник в двух частях «Букварь и Грамматика» Михаила Березовского, который создал свою «транскрипцию» работы Дилецкого, придав изложению изначального материала больше стройности и насытив иными музыкальными примерами, очевидно, из собственных сочинений. <...> Михаил Березовский, как и весь род Березовских, происходил, вероятно, из окрестностей Новгорода-Северского и, скорее всего, находился в родственных связях с предками композитора Максима Березовского [1, с. 403].

Труд Березовского также упоминается в двух статьях Евгения Евгеньевича Воробьева. В одной из них говорится: «В первой трети XVIII века некий Михаил Березовский написал руководство “Краткое показание мусикийского пения”. <...> Березовский, опираясь на терминологию Дылецкого, создает самостоятельный синтез» [2, с. 242]. Другая завершается чуть иной оценкой трактата: «Михаил Березовский в “Кратком показании мусикийского пения” <...> создал собственные правила композиции на основе тем и терминов “М[усикийской] г[рамматики]”» [3].

Как видно, датировка трактата Березовского у двух авторов совпадает не вполне, а оценка его вклада в науку не совпадает полностью. Не совпадает даже название трактата! Что же за труд написал Березовский, ограничился ли он «транскрипцией» сочинения Николая Павловича Дилецкого или сформулировал «собственные правила»? Эти вопросы, а также обнаружение по меньшей мере одного музыкального сочинения Березовского и желание прояснить обстоятельства времени и места его появления стали причинами написать эту статью.

*Трактат Березовского:
предположительная датировка и место создания*

Трактат Березовского дошел до нас в двух списках — одном полном и одном неполном. Полный список хранится в Российской государственной библиотеке¹. На листах 1–10² находится его первая часть — «Краткое показание мусикийского пения» (которую Цалай-Якименко называет «Букварем»). Вторая часть — «Грамматика. Собрание от многих» — занимает листы 95–126 об. На полях листа 95 находится частично срезанное при переплете указание: «Творение аф[то]ра Миха[и]ла Березовско[го]» (см. иллюстрацию 1):



*Иллюстрация 1. Начало второй части трактата М. Березовского
«Грамматика. Собрание от многих» с указанием авторства³*

Две части записаны разным почерком, во второй части также меняется написание трех слов: *дыскант* — *дышкант*, *литери* — *литеры*, *прочие* — *протчие*.

1 Березовский М. Краткое показание мусикийского пения. Грамматика. Собрание от многих. РГБ. Отдел рукописей. Ф. 7. Ед. хр. 57. Л. 1–10, 95–126 об. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/7/f-7-57/> (дата обращения: 24.11.2023).

2 Номера листов приводятся по сквозной пагинации чернилами. После л. 94 в рукописи также появляется более поздняя карандашная пагинация.

3 Источник иллюстрации: Березовский М. Краткое показание мусикийского пения... URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/7/f-7-57/> (дата обращения: 24.11.2023).

Неполный список, включающий только вторую часть, хранится в Государственном историческом музее⁴. Он озаглавлен «Часть 2, содержащая в себе собрание от многих». Несовпадение названия — наиболее существенное отличие двух списков второй части. Мелкие разночтения в словах и нотных примерах несущественны. Исследование филиграней показывает, что относительно датировки списков нужно согласиться с мнением Цалай-Якименко.

Заголовок «Часть 2» в неполном списке — не единственный аргумент в пользу того, что «Краткое показание» и «Собрание от многих» — части единого целого, а не два отдельных руководства. Последний абзац «Краткого показания» начинается словами «Зде[сь] уже окончевая первую часть...», а в тексте второй части есть две отсылки к первой.

Оба списка трактата Березовского соседствуют с копиями «Музыкальной грамматики» Дилецкого. Полный список относится к началу 1740-х годов, причем оба трактата — Дилецкого и Березовского — записаны в одно и то же время⁵. Неполный список из собрания Забелина находится в составе сборника-конволюта: копия трактата Дилецкого создана на рубеже 1730–1740-х годов, а переплетенный вместе с ней список второй части трактата Березовского датируется концом 1740-х — началом 1750-х годов⁶.

На момент публикации цитированных выше работ Березовский-композитор еще не был известен. Однако как минимум одно его произведение сохранилось в сборнике партесных концертов и задостойников на 12 голосов⁷, который открывается концертом «Кто взыдет на гору Господню» с указанием на полях во всех партиях: «Творение Михаила Березовского». Надпись явно не относится ко всей рукописи хотя бы потому, что под номером семь помещен концерт Василия Титова «Радуйся и веселися, граде Сионе». Это говорит

4 Березовский М. Часть 2, содержащая в себе собрание от многих. ГИМ. Отдел рукописей и старопечатных книг. Собрание Забелина. Ед. хр. 168. Л. 106–139.

5 Филиграния: «Краткое показание музыкального пения» (л. 1–10): 1) «РФ» (в прямоугольнике) // «АГ» (в прямоугольнике) (Клепиков I, № 472 – [174.] г., Кукушкина, № 35 – 1740 г., Клепиков II, № 653 – 1737, 1738, 1741 гг., Клепиков «Фабрики Гончаровых», № 149 – 1737, 1738, 1740, 1741 гг.); Грамматика музыкальная Н. Дилецкого 7187 г. (л. 11–98): 2) Pro Patria (с девизом) // «C&I HONIG» (сходный: Voorn, № 135 – 1742 г.); 3) «РФ» (в прямоугольнике) // «АГ» (вензель) (Клепиков I, № 466 – 1742–1743 гг., Кукушкина, № 29, 30 – 1736–1744, 1738 гг.); «Грамматика творение а [то]ра Михала Березовско[го]» и листы без текста (л. 99–136): 4) Герб Амстердама // «I PARRE» (?) (тип: Дианова «Герб Амстердама», № 387 – 1745 г., в альбоме нет контрамарки).

6 Филиграния: л. 1–105: 1) «РФ» (в прямоугольнике) // [сложный вензель] (в картуше) (близкий: Клепиков II, № 675 – 1738 г.); 2) «РФ» (в прямоугольнике, вписанном в картуш) (близкий: Участкина, № 520 – 1744 г.); 3) «РФ» (в прямоугольнике) // «АГ» (вензель в картуше) (близкий: Участкина, № 522 – 1738 г.; Клепиков «Фабрики Гончаровых», № 161 – 1738 г.); 4) «РФ» (в прямоугольнике, вписанном в картуш) // «АГ» (в прямоугольнике, вписанном в картуш) (Клепиков II, № 654 – 1736, 1741 гг.; Клепиков «Фабрики Гончаровых», № 146 – 1736–1748 гг.); л. 106–112: 5) Pro Patria (без льва) // «BE» (сходный: Участкина, № 684 – 1747 г. и Участкина, № 686 – 1749 г.); л. 114–139: 6) Герб Ярославской губернии (тип 3) // «Яс 3» (большая форма) (сходный: Участкина, № 21 – 1747 г.; Клепиков «Фабрика Затрапезновых», № 10 – 1747–1752 гг.).

7 Собрание 12-голосных концертов. ГИМ. Отдел рукописей и старопечатных книг. Синодальное певческое собрание. Ед. хр. 1073.

о том, что Березовскому могут принадлежать первые шесть сочинений, однако ручаться можно лишь за одно.

Нотный сборник датируется серединой 1740-х годов⁸. Партесные рукописи этих лет немногочисленны⁹. Обращает на себя внимание второй концерт «Благословляя люди Твоя миром», в котором упоминается императрица Анна Иоанновна (в других, более поздних копиях этого же концерта ее имя, в зависимости от даты, заменено на имена Елизаветы Петровны и Екатерины Алексеевны, что было в XVIII веке распространенной практикой). Следовательно, концерт скопирован с рукописи, созданной в годы правления Анны Иоанновны, то есть между январем 1730 и октябрём 1740 года. Причем это было сделано, когда у копиистов еще не сложилось стойкой привычки заменять одну императрицу другой.

Датировка всех трех рукописей, связанных с именем Михаила Березовского, позволяет утверждать, что и трактат, и концерт «Кто взыдет на гору Господню» были написаны не позднее начала 1740-х годов, что согласуется с мнениями обоих цитированных выше авторов. Уточнить осторожную датировку Воробьева («первая треть XVIII века») мог бы помочь стилистический анализ нотных примеров из трактата и концерта «Кто взыдет на гору Господню», но он на данном этапе трудноосуществим. Во-первых, крайне мало сочинений указанного периода на сегодня сведено в партитуры. Во-вторых, рукописи 12-голосных сочинений, скопированные в первой трети столетия, — огромная редкость, поэтому материала для сравнения недостаточно. Можно лишь предположить, что наиболее вероятное время создания и трактата, и концерта — царствование Анны Иоанновны. Об этом свидетельствуют густая фактура концерта с преобладанием *tutti* над ансамблевыми эпизодами и произвольный выбор интервала вступления при имитациях, что резко контрастирует со стилем концертов Титова (1650-е – 1709)¹⁰. Некоторые новации Березовского-теоретика также говорят о скорее позднем происхождении трактата. Соседство в сборнике с концертом 1730-х годов «Благословляя люди Твоя миром» позволяет предположить, что и концерт «Кто взыдет» мог быть сочинен тогда же.

Пролить свет на место создания трактата и концерта помогает полистная вкладная запись, имеющаяся во всех партиях нотной рукописи: «Сии концерты на 12 голосов щетом имеются 27 концертов наданны в город Лубня в церковь Рождества Пресвятыя Богородицы вечно от Стефана Синявского 1766 году апреля 5-го числа, а для памяти подписал своею рукою». Запись подтверждает предположение Цалай-Якименко о происхождении Березовского

8 Филиграния: 1) Pro Patria (с девизом) // «C&I HONIG» (сходный: Voorn, № 135 – 1742 г.); 2) Лилия геральдическая // «IV» (сходный: Heawood, № 1540 – 1743 г.); 3) Pro Patria (с девизом) // «GR» (под короной) (сходный: Voorn, № 137 – 1746 г.).

9 «Наибольшее количество партесных сборников Синодального певческого собрания датируется 1750–1770-е гг.» [4, с. 62].

10 Дата смерти Василия Титова была установлена Н. Ю. Плотниковой [5, с. 36–37].

«из окрестностей Новгорода-Северского»: город Лубны Полтавской губернии находится в двухстах с небольшим километрах к югу от оною.

Трактаты Березовского и Дилецкого: проблема соотношения

Главный вопрос, связанный с трактатом Березовского: каким образом он соотносится с «Музыкальной грамматикой»? Неполный список следует в рукописи за копией трактата Дилецкого — полный список ее окружает. Это не случайное совпадение. Николай Дилецкий в посвящении четко раскрывает содержание и предназначение своего трактата:

В грамматике полно разъясняю искусство музыки и поучаю тому, что надо знать после букваря. Но говорю — после букваря. Не о том пишу, что содержится в букваре, но о том, что нужно знать после него, во всех разнородных приемах музыки и учебных образцах («от многих даже до единого и от единого даже до многих музыки числ и обучений»), потому что все это относится не только к исполнению, но и к сочинению музыки¹¹.

На страницах «Музыкальной грамматики» не раз затрагиваются вопросы элементарной теории, уместные как раз в «букваре», и все же трактат «букварем» назвать нельзя. Первая часть работы Березовского явно призвана заполнить этот пробел и потому логично помещена в сборнике перед текстом Дилецкого. Цалай-Якименко даже назвала ее «Букварем», хотя авторское наименование рукописи совсем иное: «Краткое показание...». Вторая часть — «Грамматика», она же «Собрание от многих», — получила название от заглавия труда Дилецкого и его приведенных выше слов («от многих даже до единого...»). Оба теоретика рассматривают музыку именно как язык, имеющий свою грамматику.

Два трактата, по-видимому, разделяет во времени более полувека, но содержательных различий между ними немного. Для сравнения привлекается общеизвестная «строгановская» редакция «Музыкальной грамматики»¹², изданная Владимиром Васильевичем Протопоповым. Именно к ней восходит список «Грамматики», соседствующий в сборнике с полным списком труда Березовского¹³. Работа Березовского, как верно определила Цалай-Якименко, представляет собой именно «транскрипцию» сочинения старшего коллеги. Березовский проявляет себя не столько как теоретик, сколько как педагог: «Учебник М. Березовского отличается от трактата Дилецкого, в частности, систематической группировкой разделов по темам» [1, с. 403]. «Музыкальная

11 Дилецкий Н. П. *Идея грамматики музыкальной / публ., пер., исслед. и коммент.* Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. С. 323.

12 Дилецкий Н. П. *Музыкальная грамматика.* РГБ. Отдел рукописей. Ф. 173. I. Ед. хр. 107. С. 1–233. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-107/> (дата обращения: 19.05.2023). Издание: Дилецкий Н. П. *Идея грамматики музыкальной / публ., пер., исслед. и коммент.* Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979.

13 Березовский М. *Краткое показание...*

грамматика» — сочинение пространное и хаотично построенное. Ради новых дополнений и «вещей забвенных» автор не раз возвращается к уже освещенным темам. Березовский, напротив, излагает материал сжато (его любимое словечко — «вкратце») и систематично. Возвращение к уже изложенному материалу он допускает редко, и не по «забвению», а ради принципа «повторение — мать учения». Рефрены подчеркивают главные идеи. Его сочинение соотносится с трудом Дилецкого почти как корпус работ Жана-Филиппа Рамо, десятилетиями в поисках и сомнениях создававшего свою теоретическую систему, — с ясным, изящным ее пересказом у д'Аламбера¹⁴.

Чем же отличаются тексты двух трактатов?

Прежде всего можно говорить о терминологических нюансах. Так, «мусикия» Дилецкого и «мусикийское пение» Березовского не синонимичны. «Мусикия» — более широкое понятие: это не только партес (он же «фракт»), но также пение ирмолойное, «простое знаменное» и троестрочное, где «несть такту»¹⁵. «Мусикийское пение» — именно партесное, имеющее регулярную метрику, «понеже в мусикийском пении ноты бес такта никогда поются»¹⁶.

Есть разница и в трактовке так называемого «правила естественного», предписывающего употреблять выразительные средства строго по смыслу слов (разделы 5 и 15). У Дилецкого «правило естественное» применительно к тематизму распространяется на восходящее и нисходящее движение мелодии¹⁷, что для Березовского-теоретика второстепенно. Для него главное — верно употреблять мажор и минор. Березовский-композитор в своем концерте «Кто взыдет...» так и поступает: одни фразы текста звучат только в мажоре, другие — только в миноре.

Вообще в трактате Березовского терминология значительно изменилась (что также свидетельствует в пользу его более поздней датировки). Дилецкий старается дать максимум синонимов: латинские (изредка — греческие), польские и русифицированные варианты. Например, нисходящее движение баса четвертой степени — прообраз будущей «золотой секвенции»¹⁸ — он именуется двояко: «специалиссима» и «прекрасное». Подобная практика характерна для периодов «экстремальных перемен», к числу которых филологи относят наше время:

Мировая глобализация, сопровождающаяся уменьшением количества монолингвальных сообществ и монолингвальной речевой среды и увеличением числа полилингвальных сообществ, где нет гегемонии какого-либо одного языка, в корне изменила и восприятие интерференции, и оценку векторов языкового разви-

14 *Alembert J.* d' *Éléments de musique théorique et pratique.* Lyon: Bruyset, 1772.

15 *Дилецкий Н. П.* Мусикийская грамматика... С. 136.

16 *Березовский М.* Краткое показание... Л. 3.

17 *Дилецкий Н. П.* Мусикийская грамматика... С. 66–67.

18 «Авторство термина принадлежит музыковеду Виктору Осиповичу Беркову (1907–1975), профессору Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных» [6, с. 12].

тия. В частности, практически исчез пуризм, то есть борьба за чистоту языка и изгнание иноязычных слов [7, с. 304].

В эпоху барокко отмечаются схожие явления. Так, в Германии в период осознания немецкими музыкантами риторических приемов «особого внимания заслуживает проблема выбора языка в процессе складывания терминологии фигур, поскольку авторы перечней обращались к словам на греческом, латинском, итальянском и немецком языках» [8, с. 10]. В России в эпоху Дилецкого в качестве «экстремальной перемены» выступало появление партесного пения. Березовский же работал в годы, когда период «экстремальных перемен» завершился, корпус терминов в целом сформировался. Поэтому синонимов у него значительно меньше (см. ниже *Словарь терминов*).

Изучение текста Березовского дарит, по меньшей мере, одну ценную находку. В партесных рукописях Службы Божии, написанные в четном размере, именуется «сигмовыми» (например, «Сигмовая малая» Служба Титова [9, с. 393]). Этимологию этого термина, отсутствующего у Дилецкого, принято связывать с греческой буквой «сигма», что неверно: знак четного размера (C) к ней не восходит. Березовский же называет единственный употреблявшийся в партесном пении четный размер словом «сигнум» — и все становится на свои места¹⁹. Оказывается, латинский термин *signum*, обозначающий знак мензуры, прижился в русском языке с фонетической заменой. В XVIII веке лишь некоторые музыканты помнили о его происхождении и давали верную транскрипцию. В нотной графике память о верной этимологии сохранялась лучше. Знак четного размера в партесном пении имеет два основных начертания: C и S. Второе из них явно восходит к латинской букве “s”, отсылающей к термину *signum*.

Из практических соображений Березовский, несмотря на нарочитую краткость своей работы, неоднократно Дилецкого дополняет. Он описывает ход создания музыки от написания на грифельной доске партитуры до копирования отдельных партий на бумагу. Объясняет, с какого голоса нужно начинать сочинение. Рассматривает синкопированный ритм. Говорит о назначении ракохода — скрывать тему («фантазию может утаевать, да не познана будет»). Приводит несколько новых тактовых размеров, Дилецкому еще не известных. Дает схему дирижирования на «три», отличную от западноевропейской и совпадающую со схемой из анонимного трактата третьей четверти XVIII века «Препорция»²⁰. Тщетно искать в тексте «Собрания от многих» таких упоминаемых Дилецким композиторов, как Зюска, Елисей монах, Иоанн Календа и даже «искуснейший творец веку нашего Замаревич»²¹. Их имена и сочинения встречаются только в рукописях XVII — начала XVIII веков [6, с. 65–66], после чего были забыты.

19 Березовский М. Краткое показание... Л. 3 об.

20 Тремя движениями (вниз, в сторону, вверх), в отличие от западной схемы того времени (вниз на первой доле и вверх на третьей) [10, с. 41].

21 Дилецкий Н. П. Муסיкийская грамматика... С. 115.

Березовский подробнее, нежели Дилецкий, разбирает вопрос подтекстовки инструментальной музыки, а также вокальных духовных сочинений, написанных для иных конфессий. Тема создания духовных композиций посредством подтекстовки не потеряла актуальности и позднее. Нет сомнений, что в 1760-е годы именно так появилась на свет Херувимская песнь Винченцо Манфредини [11, с. 31–39]. Пустоты в хоровой фактуре свидетельствуют: кто-то из местных умельцев заново подтекстовал хоровые партии некоего иноязычного сочинения итальянца, не приняв во внимание оркестровые.

Все нотные примеры, коих только во второй части 99, Березовским сочинены заново. Естественно попытаться найти совпадения примеров из трактата с фрагментами его концерта «Кто взыдет на гору Господню»²². Они есть, но небуквальные. Такты 12–16 концерта близки первому примеру на «правило основательное» (см. *Примеры 1а, б*):

12

Дискант 1
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Альт 1
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Тенор 1
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Бас 1
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Дискант 2
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Альт 2
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Тенор 2
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Бас 2
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста - нет на мес - те свя - тем Е - го?

Пример 1а. М. Березовский. «Кто взыдет на гору Господню»²³, тт. 12–16.
Партии первого и второго хоров

²² Из двенадцати партий сборника с указанием авторства Березовского сохранились лишь восемь. Партитура концерта дополнена по другим копиям.

²³ Собрание 12-голосных концертов...

Пример 16. М. Березовский. «Краткое показание мусикийского пения». Нотный пример на правило основательное²⁴

Имитационный раздел, который начинается в такте 40 концерта, соотносится с примером на «правило смешанное». Тема почти идентична, а произвольные интервалы вступления голосов характерны как для концерта, так и для примеров из трактата Березовского (см. *Примеры 2а, б*)²⁵:

Пример 2а. М. Березовский. «Кто взыдет на гору Господню»²⁶, тт. 40–46. Партии первого хора

24 Березовский М. Краткое показание... Л. 106.

25 Пример 2б курьезен: удивительно видеть на страницах теоретического трактата десятки параллельных квинт в крайних голосах.

26 Собрание 12-голосных концертов...



Пример 26. М. Березовский. «Краткое показание мусикийского пения».
Нотный пример на правило смешанное²⁷

Концерты «Благословляй люди Твоя миром» и «От Девы Тя воплощенна», помещенные в вышеупомянутом сборнике²⁸ следом за концертом «Кто взыдет», не демонстрируют какого-либо сходства с примерами из трактата.

Значение трактата Березовского

Работа Березовского, адаптировавшего «Мусикийскую грамматику» для читателей своего времени, свидетельствует о том, что трактат Дилецкого не терял актуальности. Этот факт трудно оценить положительно. Если в конце XVII века появилась целая группа трактатов о партесном пении (см. [12, с. 349–369]), то ни в 1730-е, ни в 1740-е годы ничего подобного не наблюдалось. Новые стилистические реалии — как то влияние на партес «простого» многоголосия, уплотнение фактуры, упрощение гармонии, избегание ключевых знаков, использование заимствованных из монодии модальных бемолей и диезов — не получили теоретического осмысления.

В свое время ясный и компактный трактат Березовского подготавливал к освоению капитального труда Дилецкого. По этой причине он дважды дошел до нас под одной обложкой с «Мусикийской грамматикой». Сегодня он также способен облегчить изучение теории музыки русского барокко.

Адаптация «Краткого показания мусикийского пения»

Ниже предлагается выполненная А. В. Булычевой адаптация обеих частей трактата Березовского к современному языку. Ее цель — прояснить изложение, во многих случаях «спрямив» синтаксис. Многочисленные нотные примеры и рисунки предлагается смотреть по факсимиле на сайте Российской

²⁷ Там же. Л. 108.

²⁸ Собрание 12-голосных концертов...

государственной библиотеки²⁹, ориентируясь по номерам листов. Нумерация примеров, у автора отсутствующая, проставлена отдельно для каждой части. В первой части и в значительной степени во второй знаки препинания добавлены при адаптации. Полужирным шрифтом выделены буквицы (в рукописи они то киноварные, то черные полужирные). Адаптации предшествует словарь терминов, выполненный в обратном хронологическом порядке: перевод — термины Березовского — термины Дилецкого.

Словарь терминов

Перевод	Термины Березовского	Термины Дилецкого
Автентический каданс	обыкновенный падеж	обыкновенный падеж
Баритон	эксцелент, греф	бас греф, высокий бас, альтембасс, латински эксцелент, в российском народе крыжак
Бемоль	беммоль, бефа	бемоль
Бемольный	бемолярный, беммолярный	беммолярный, беммулярный
Бревис	такт двойной	—
Внутрислоговой распев мелкими длительностями	фуга	фита, фуга
Вокальная музыка	музикия спевальная, духовная	пение
Вокс — см. Сольмизационный слог		
Вольночный бас	правило дудальное	правило дудальное, по-гречески же лирипиппиальное
Восходящее движение	правило возшестввенное	возшествие, латински именуемое асценцио
Восьмая нота	ламаная	полчвертка вязаная, [один] раз связанная (если штили соединены вязками), полчвертка невязаная (если штили не соединены вязками)
Восьмая пауза	сема	сема, сема невязаная, молчание полчвертки
Высокая тесситура	высокость	высокость
Грифельная доска	таблица, табулатура, писаная доска	таблетура
Двухтактовая пауза	друга	—
Диез	диэзис/диезис	диезис
Диезный	диэзисовый/диезисовый	диезисовый
Доля такта	часть	—
Задание тона (по звукам аккорда)	раздаяние голосов	раздача тонов (тон также: инцепт, начало пения), раздаяние гласов
Заключительный каданс	каденциальный падеж, конечный падеж	—
Звукоряд	букварь	букварь
Имитационное построение	концерт	концерт
Инструментальная музыка	музикия игральная	—

29 Ф. 7 № 57. Сборник музыкально-теоретический. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/7/f-7-57/> (дата обращения: 24.11.2023).

Каданс	падеж, каденция	падеж; правило, именуемое латински каденциальное, словенски же падежное
Клавиатура	клявинура	—
Концертная тема (малая имитационная форма)	фантазия концертная	пение концертное
Мажорная тема	веселая фантазия	музыка веселая, пение веселое
Минорная тема	печальная фантазия	музыка печальная, пение печальное
Многохорная стретта	правило хоральное	правило хоральное
Натуральный звукоряд (простой, «белоклавишный»)	дуральный, простой	дуральный
Низкая тесситура	нискость	нижкость
Нисходящее движение	правило низшественное	низшество, латински именуемое десцендио
Нота (обозначенная латинской буквой, клавиш)	литера, литера латинская, литера основательная, литера фундаментальная	письмо основательное, письмо латинское, нота латинская, знамение
Нота против ноты	естественная фантазия	естественное пение
Основной вид (темы)	естество	—
Пауза	павза	павза
Плагальный каданс	необыкновенный падеж	необыкновенный падеж, завесистый падеж
Половинная нота	полтакт	полтакт, полтакта
Половинная пауза	эс	ес, полчание полтактовое
Правило бестекстовое	правило безречное	правило безречное, латински же атексталис
Правило основательное	правило основательное	правило фундаментальное, словенски же основательное
Пунктирный ритм	противоточие, правило противоточное	контрапункт, противоточие
Размер 3/1	трипла большая	пропорция великая
Размер 3/2	трипла средняя	пропорция великая, пропорция малая
Размер 3/4	трипла малая	пропорция малая
Размер 3/8	трипла, тройная в ламаных, малая попорция	—
Размер 6/4	шестая пропорция, дупла [малая]	пиканда
Размер 6/8	дупла, двойная в ламаных	—
Размер 9/8	трипла в девяти ламаных	—
Размер 12/8	дупла в двенадцати ламаных	—
Синкопа	прерванный такт	—
Слова	речи	речи
Слог (текста)	силяба	—
Сольмизационный слог	нота	нота, слово
Такт	такт	такт, тактус, мера, вага
Тема	фантазия	фантазия
Точка	пункт, точка	пункт, точка
Трезвучие	согласие, согласие литер	согласие, конкордация, согласующиеся ноты
Трехдольный тактовый размер	пропорциональное/препорциональное пение	пропорция, пропорциональное пение

Трехтактовая пауза	тршеца	—
Тридцатьвторая нога	триждыламная	—
Целая нота	такт	такт, такта
Целая пауза	эдна	едина павза, молчание тактовое
Четвертная нота	чвертка	чвертка, чвертца
Четвертная пауза	полэсок/полесок	полесок, полесак, молчание чвертки
Четный тактовый размер (♩)	сигнум, сигновый, простой такт, простое пение	непропорция
Шестнадцатая пауза	сема ламная, септима, пауза малая	сема единождывязаная
Шестнадцатые ноты, не соединенные вязками (обычно при повторении нот на одной высоте)	двоеламные, двуламные	—
Шестнадцатые ноты, соединенные вязками (при изменении высоты нот)	двоевязанные, дваждывязанные, двоевязанные	дваждысвязанные, два раза связанные

КРАТКОЕ ПОКАЗАНИЕ музыкального пения

Желающему знать с ясным объяснением
НАПИСАНО.

Поскольку многие предлагают различные примеры желающим обучаться музыкального пения началу или основанию, того ради и сие краткое показание следует им тем или иным образом, однако же от самой грамматики начало свое приемлет.

И ПЕРВОЕ,

да ведомо будет, что есть музыка. Музыка состоит из двух частей: одна часть духовная, которая от голоса [л. 1 об.] человеческого происходит, другая же игральная, поскольку органами и прочими инструментами произносится, и так объемлет музыка сердца человеческие, приводя иногда к веселию, иногда же к печали по различию тем.

Оставив инструментальную музыку, приступим к вокальной и узнаем, откуда берет начало учение и на чем оно основано.

Музыка вокальная (равно как и инструментальная) на семи нотах основана и на них свой фундамент имеет.

Эти ноты пишутся так:

A B C D E F G³⁰,

но в римском натуральном (то есть простом) звукоряде **B** пишется *га*, то есть **H**.

И сии ноты сами по себе не могут разъяснить, что нужно петь, если не будут приложены [л. 2] к ним слоги с наименованием нот, которые пишутся так:

ляре ми фаут сольре лями фа сольут.

Так и сии [слоги] сами по себе не могут стоять, если не будут приложены к вышеперечисленным основным [семи] нотам, но когда приложатся, тогда получится звукоряд.

³⁰ Здесь и далее литеры римские (клависы) выделены полужирным шрифтом, воксы (сольмизационные слоги) — курсивом.

Смотри, как они соединены:

*Аляре Вми Сфаут Дсольре Елями Ффа Гсольут*³¹

Эти же ноты разделяются в пении надвое. Первые идут сверху вниз, а вторые — снизу вверх, как будет видно дальше.

Желающему же знать надлежит прежде всего перечисленные ноты с приложенными к ним [слогами] крепко затвердить и в памяти держать, дабы можно было как снизу вверх, так и сверху вниз скоро и быстро без всякого замедления сказать, а для лучшей памяти приличествует и на пальцах руки знать, ибо на руке пять пальцев, как и в мусикии пять [л. 2 об.] линий, что здесь видно в басовом ключе (рис. 1)³².

И по затвержении этих нот требуется на линиях знать уже только слоги, без латинских букв, но приступая к изучению нот, надлежит ведать, сколько есть нот и какая как именуется и какой смысл в себе несет, что здесь и объясняется. Слогов шесть, именуются же так: *ут ре ми фа соль ля*. А пишутся ноты так (рис. 2)³³.

И первая из них именуется бревис, что означает, что она равна двум целым нотам (рис. 3), а с такой точкой (рис. 4) — трем целым. Целая нота (рис. 5) в пении содержит в себе две половинные (рис. 6), когда же приложен к ней будет пункт или точка (рис. 7), то три половинные ноты. (л. 3) Половинная же содержит в себе две четверти таких (рис. 8), с приложенной же точкой (рис. 9) — три четверти. Четверть содержит две восьмые (рис. 10), с точкой же такой (рис. 11) — три восьмые. Восьмая же нота равна двум шестнадцатым (рис. 12), когда же с точкой (рис. 13), то трем шестнадцатым. Также и шестнадцатая нота равна двум тридцатьвторым (рис. 14).

Но в славянском пении не привыкли как древние, так и новые творцы в своих композициях тридцатьвторые ноты полагать из-за их трудности, ибо эти ноты инструментальной мусикии приличны, а не вокальной; хотя время от времени где в пении и полагаются, то разве в малой пропорции, о чем будет после³⁴.

Здесь же к месту вспомнить и о такте³⁵, ибо в мусикийском пении ноты без такта никогда не поются. Такт есть вес (или мера), дабы пение было равно и исправно, и его показывает рука поющего; если нота написана так (рис. 15), то есть такт равен целой ноте, тогда его надлежит разделять на две доли: половину петь, пока рука сверху вниз падает, другую же половину окончить, когда рука вверх на свое место возвратится, и тогда будет совершенный такт.

И если на двух половинных нотах на первой рука пойдет вниз, а на другой [л. 3 об.] вверх, то будет такт; и в четырех четвертях на двух [рука пойдет] вниз

31 Не знакомым со средневековой системой, сочетающей обозначающие абсолютную высоту латинские буквы (клависы) и слоги (воксы, показывающие функцию ноты в различных гексахордах) удобнее всего познакомиться с ней по таблице, помещенной в википедии в статье «Гвидонова рука» (*Guidonian hand*).

32 Изображена рука, пять линеек являются продолжением пяти пальцев. Басовый ключ помещен у основания большого пальца.

33 Изображены длительности от бревиса до шестнадцатой, которые на рисунках 3–12 будут представлены по отдельности.

34 Один из примеров на тридцатьвторые ноты в партесном пении можно найти в концерте Цыбульского «Таинство странное» [13, с. 257]. Автор применил их в эпизоде, написанном именно в «малой пропорции», то есть в размере 3/8. Позднее, копируя этот концерт, переписчики специально изменяли ритм, чтобы избежать тридцатьвторых нот, написав вместо них шестнадцатые.

35 До этого момента под «тактом» подразумевалась целая нота, отсюда и далее — собственно, такт (в современном смысле этого слова). Некоторые авторы того времени различали собственно «такт» и «такту» (целую ноту).

и на двух вверх, то получится полный такт; и на восьми восьмых, когда на четырех вниз и на четырех вверх, то будет такт. Так же и с шестнадцатыми — восемь вниз и восемь вверх — будет такт.

В трехдольном же пении делится такт на три доли: одна доля вниз [вести руку], другая — в сторону, третья — вверх, но в размере 6/4 делится такт, как в четном размере, то есть на две доли.

Здесь нужно упомянуть четный размер того ради, что о нем нужно знать: он существует.

Четный размер есть ничто иное как только лишь знак простаго пения, который ставится близ ключа в начале так (рис. 16). И тогда именуется такое пение четным, и оно идет с простым тактом.

Когда же близ ключа поставлена будет какая-либо пропорция, тогда будет трехдольное пение, в котором нужно давать такт, как сказано выше. И так сие все подобает затвердить и иметь в памяти твердо, и потом [л. 4] уже приступить и к самим нотам, которые пишутся так (пример 1).

Сии ноты надлежит петь снизу вверх, и здесь вторые сольмизационные слоги, именующие ноты³⁶ (как прежде упомянуто [на л. 2]) употребляются. Когда же ноты будут написаны сверху вниз, тогда надлежит употреблять первые слоги, как видно ниже (пример 2).

Знания же ради сих нот, а пуще всего ради разумения, чем первые сольмизационные слоги от вторых в пении отличаются, надлежит всякие виды восходящего и нисходящего движения целыми, половинными, четвертными, восьмыми и шестнадцатыми нотами³⁷ для совершенного в пении разума затвердить и в памяти иметь. Имеющий их твердо в памяти уметь будет и все мусикийское пение без труда распознавать, каким же порядком такое движение пишется, здесь ясно показано в басовом ключе. [л. 4 об.]

Восходящее движение 1-й степени целыми нотами (пример 3).

Восходящее движение 2-й степени половинными нотами (пример 4).

Восходящее движение 3-й степени четвертями (пример 5).

Восходящее движение 4-й степени восьмыми (пример 6).

Восходящее движение 5-й степени шестнадцатыми (пример 7).

Нисходящее движение 1-й степени целыми нотами (пример 8).

Нисходящее движение 2-й степени половинными нотами (пример 9). [л. 5]

Нисходящее движение 3-й степени четвертями (пример 10).

Нисходящее движение 4-й степени восьмыми (пример 11).

Нисходящее движение 5-й степени шестнадцатыми (пример 12).

Сии же виды восходящего и нисходящего движения не всегда именно так случается петь, как здесь краткости ради написано, но всякий вид движения пишется таким образом, как показано выше: все пять степеней восходящего и нисходящего движения идут целыми и прочими нотами.

И так изучив эти виды движения в басовом ключе, можно будет петь и иными голосами, если познать смысл ключей, о которых здесь к месту и прилично объяснить, что это такое. Ключ именуется так, ибо отмыкает ноты для пения (или дает их знание), ибо хотя и написаны будут какие-либо ноты, [л. 5 об.] но если при начале ключа иметь не будут, тогда неведомо, как их петь (пример 13).

36 Слоги, стоящие после латинских букв. Два слога показывают функцию ноты в двух различных гексахордах.

37 См. об этом разделы 3–4 второй части.

Когда же приложится ключ таков (рис. 17), тогда будет бас, когда же таков (рис. 18), тогда будет высокий дискант; подобно тому с теноровым и альтовым ключами.

В музыкальном же пении обретаются только три ключа настоящие или обыкновенные; с помощью тех же обозначений ставятся и иные ключи, которые именуются необыкновенными.

Пишутся же они так: (пример 14).

И первый из них именуется **F**, который единому только басу принадлежит. Вторым именуется **C**. Сей ключ тенору, альтам низкому и высокому, также и дисканту низкому служит³⁸. Третий именуется **G**. Сей только для одного дисканта высокого используется. [л. 6]

Смысл же их в том, что когда какой-либо из них ставится, то в пении там и будет нота, по которой назван ключ. Здесь изображен ключ басовый (рис. 19), который есть **F**, и когда от него считать звукоряд, тогда ясно будет, где надлежит быть первой ноте **A** (пример 15).

Поэтому считая от ноты **A** до ноты **F** и будет весь звукоряд как он есть. Так подобает и о прочих ключах разуметь, где какой ставится (пример 16)³⁹.

Сей ключ, тоже басовый, именуется эксцелент и греф, и там будет та же нота **F**, как и в первом ключе.

Пример в теноре (пример 17). [л. 6 об.]

Пример в низком альте (пример 18).

Пример в высоком альте (пример 19).

Пример в низком дисканте (пример 20).

Пример в высоком дисканте (пример 21).

Необыкновенные же ключи ставятся с помощью тех же обозначений, вкратце так (пример 22).

Хотя уже и объявлено о четном размере и ясно, чем он является, но и здесь не без причины вторично о нем упоминается. Там только о звуках [л. 7] его, здесь же и о паузах (то есть о стоянии или о молчании), о чем нужно знать, какие из них в пении ставятся, и какая пауза какой ноте соответствует, и как они именуются, и какие образом пишутся – все это ясно показано.

Шестнадцатая пауза пишется так (рис. 20), означает молчание в течение шестнадцатой ноты (рис. 21). И еще пишется пауза так (рис. 22), именуется восьмой паузой, означает молчание в течение восьмой ноты (рис. 23). Также пишется так (рис. 24), именуется четвертной паузой, означает молчание в течение четверти (рис. 25). И еще пишется так (рис. 26), именуется половинной паузой, означает молчание в течение половинной ноты (рис. 27). Пишется так (рис. 28), именуется целой паузой, означает молчание в течение целой ноты (рис. 29).

Так и о прочих разумеется. За два такта — двутактовая пауза, за три — трехтактовая, за большее число — подобные им, как то видно (пример 23). [л. 7 об.]

Таким образом можно считать паузы, хотя бы они были и до 50 тактов или даже более того.

Уразумев четный размер и его паузы, надлежит знать и о трехдольных размерах с их паузами — как пропорции пишутся и как именуются, и как в них паузы

38 Перечислены следующие ключи: теноровый, альтовый, меццо-сопрановый и сопрановый (дискантовый).

39 В примере 16 показан баритоновый ключ, о котором речь идет далее.

считаются⁴⁰, чего будет пример. Размер 3/8: половинная пауза, целая пауза (пример 24).

Размер 6/8: половинная пауза, целая пауза (пример 25).

Размер 9/8: половинная пауза, целая пауза (пример 26).

Размер 12/8: половинная пауза, целая пауза (пример 27).

Размер 3/4: половинная пауза, целая пауза (пример 28).

Размер 6/4: половинная пауза, целая пауза (пример 29).

Размер 3/2: половинная пауза, целая пауза (пример 30).

Размер 3/1: половинная пауза, целая пауза (пример 31). [л. 8]

Есть и другие трехдольные размеры, но поскольку их мало употребляют творцы в пении, того ради и здесь более о них упоминать излишне будет, достаточно и означенные знать.

После этого весьма нужно и потребно знать как о бемолях, так и о диезах, которые пишутся так (рис. 30), и когда бемоль поставлен будет близ какой-либо ноты, кроме **F** и **C** (ибо на сих нотах никогда бемоль не полагается), тогда эта нота всегда будет *фа*⁴¹ (пример 32).

Также и когда диез будет при какой-либо ноте стоять (кроме **B** и **E**), эта нота всегда будет *ми*⁴² (пример 33).

При сем надлежит ведать, что есть лига. Лига есть связывание, она над одной буквой или слогом текста две, три и большее число нот связывает, как здесь. [л. 8 об.] (пример 34)

Также последняя и первая потребность — знать и задание в пении тона, ибо взяв мусикийския книги или тетради, сперва надлежит раздать тоны голосам и потом петь. Того ради как задается тон голосам, сколько есть способов его задать и какие из них мажорного, какие минорного пения — все это ясно в примерах показано.

Способов задания тона пении четыре. Первый — от [ноты] **G** *сольют*, второй — от **A** *ляре*, третий — от **C** *сфавт*, четвертый — от **D** *дольре*, из них два — **G** *сольют* и **C** *сфавт* — мажорного тона, другие же два — **A** *ляре* и **D** *дольре* — минорного⁴³. Два же тона от **G** и **A** задаются снизу вверх, а два от **C** и **D** — сверху вниз⁴⁴. [л. 9] (пример 35)

Изучив все сие, написанное вкратце, если кто захочет более того знать, то да просит дающего Бога о сем вкупе, и стучащему отворят, ибо всякая трудность прилежностью умягчается. Того ради надлежит искать, и ищущий обрящет, поскольку всякого рачительного к учению тщание его наставить может.

Здесь в окончании первой части, еще кратко объясняется следующейю таблицею, как надлежит бемольные и диезные звукоряды распознавать и как их петь: сперва простые ключи вверху написаны, а под ними прочие, и все нижестоящие нужно в тех простых ключах петь, которые они над собою вверху имеют. [л. 9 об.] (пример 36)⁴⁵ [л. 10]

40 Информация о трехдольных размерах и паузах в них в данной рукописи еще раз систематизирована на л. 94 об., непосредственно по окончании трактата Дилецкого.

41 Имеется в виду вокс *фа* в гексахорде, то есть верхняя нота полутона.

42 То есть нижняя нота полутона.

43 Перечислены четыре наиболее распространенные в партесном пении тональности, причем в порядке снижения частоты употребления: G-dur, C-dur, a-moll и d-moll (ср. окончание раздела 19 второй части).

44 Причина такого порядка задания тонов аккорда неясна.

45 Ключевые диезы и бемоли вплоть до пяти знаков.

Микста

Алямире Вфабеми Сольфаут Для сольре Елямифа Ффасольут Гсольляре

Микста или смешанный букварь, в котором всякие темы смешиваются — простые с бемольными и бемольные с диезными — и оканчиваются простой темой (пример 37)⁴⁶.

ГРАММАТИКА

Творение автора Михаила Березовского

Собрание от многих, которое показывает малое желающему быть сочинителем, то есть творцом мусикийского пения: как его без погрешения надлежит творить. Желающему быть творцом (или композитором) первая необходимость — знать все звукоряды мусикийские, которые в первой части показаны, сколько их есть и какие нужны, а вторая — знать правила, по которым составляется всякое мусикийское пение. И настолько они надобны, что без них даже самое красиво сложенное пение не обойдется без погрешения.

Того ради полагаются здесь сведения, сколько правил мусикийских, нужнейших к творению пения, потребно знать, потом же и прочие свойства, касающиеся сочинения правильного пения, вкратце объясняются.

1. Строение трезвучий.
2. Таблица, которая значит то же самое, содержащая терции и квинты.
3. Восходящее движение, содержащее в себе пять степеней. [л. 95об.]
4. Нисходящее движение, также содержащее в себе пять степеней.
5. Правило естественное.
6. Правило основательное.
7. Многохорная стретта.
8. Правило волыночного баса.
9. Правило смешанное.
10. Пунктирный ритм.
11. Правило противное.
12. Правило бестекстовое.
13. О расположении пения.
14. О творении пения.
15. О творении пения по естеству.
16. О расширении пения.
17. О превращении пения.
18. О транспозиции звукорядов.
19. О кадансах автентических и плагальных.
20. О бемолях и диезах:
 - 1) которые в начале полагаются,
 - 2) которые в середине приличны
 - 3) и которым в заключительных кадансах против баса принадлежит быть.

[л. 96]

⁴⁶ Квинтовый круг тональностей: *C-dur — F-dur — B-dur — Es-dur — As-dur — Des-dur — Fis-dur — H-dur — E-dur — A-dur — D-dur — G-dur*.

Что противоречит грамматике

1. О творении пения с окончанием не в той тональности, с которой оно началось.
2. Ноты, не соответствующие тексту, то есть речам, или речи, не соответствующие нотам.
3. Параллельные квинты, идущие много раз подряд.
4. Внутрислоговой распев мелкими длительностями у баса на высоких нотах на буквах «и» и «у».
5. Бемоли и диезы, поставленные там, где они не нужны.

Окончание

С каких голосов начинать сочинение музыки.

И того ради все это как нужнейшее для творения мусикийского пения объявляется заранее, чтобы его как можно скорее затвердить в памяти. В чем же его смысл и как его подобает разуметь, требует ясного объяснения с толкованием, каковое [л. 96 об.] с Божией помощью следующим порядком располагается вкратце.

1. Строение трезвучий

Строение трезвучий того ради полагается вначале, что это первое основание, которое открывает путь к творению пения, ибо без знания его никаким образом невозможно ничего написать, если неведома нота **A** и с какими нотами она согласуется. Также и нота **B**, и прочие — какие с какими согласуются. И сие строение трезвучий, как первое [правило] или начало для желающего быть творцом мусикийского пения надлежит твердо знать и в памяти крепко держать, чтобы ни разу не иметь нужды, усвоив это, снова приникать к книге, чтобы это узнать. Начало трезвучий полагается так.

Нота **A** согласуется с нотой **C**, и с нотой **E**, и с октавою своею **A**. [л. 97] (пример 1)

Нота **B** согласуется с нотой **D**, и с нотой **F**, и с октавою (пример 2).

Нота **C** согласуется с нотой **E**, и с нотой **G**, и с октавою своею. [л. 97 об.] (пример 3)

Нота **D** согласуется с нотой **F**, и с нотой **A**, и с октавою своею (пример 4).

Нота **E** согласуется с нотой **G**, и нотой **B**, и с октавою своею. [л. 98] (пример 5)

Нота **F** согласуется с нотой **A**, и с нотой **C**, и с октавою своею (пример 6).

Нота **G** согласуется с нотой **B**, и нотой **D**, и с октавою своею. [л. 98 об.] (пример 7)

Все эти ноты, как в натуральном, так и в бемольном и диезном звукорядах непременно согласуются, только в натуральном (то есть в простом) звукоряде, когда в басу нота **B**, тогда на ноте **F** надлежит полагать диез, когда же при ноте **F** не поставлен диез, то в басу на **B** надлежит быть бемолю (примеры 8, 9). [л. 99]

2. О таблице

Для лучшего разумения полагается при сем о том же строении трезвучий таблица, которая ясно показывает в себе согласие, то есть терции и квинты.

A	B	C	D	E	F	G
E	F	G	A	B	C	D
C	D	E	F	G	A	B
A	B	C	D	E	F	G

Толкование этой таблицы таково: нижние ноты, то есть **A, B, C** и прочие в ряду, принадлежат басу. Другие, над ними стоящие, то есть **C, D, E**, — второму голосу, например, тенору, альту и дисканту, и эти ноты именуются [л. 99 об.] терции, для первой ноты **A** это нота **C**. Третьи же ноты, кои есть **E, F, G**, служат первому голосу, именуются квинты, ибо от первой ноты **A** это нота **E**. Пяты⁴⁷ ноты в верхнем ряду приличны всем голосам, именуются октавы, ибо от первых нот — восьмые, в пении же единым или равным голосом идут.

3. О восходящем движении

Сие восходящее движение, равно как и следующее по нем нисходящее, столь в мусикийском пении нужны, что без них всякое пение, не только мусикийское, но даже ирмолойное или мирское (то есть псалмы и песни) не может существовать, того ради оно желающему быть составителем мусикийского пения потребно как первое и последнее (что сказано о нем выше). Весьма просто разуместь, как то, которое именуется восходящим, разделяется на пять степеней. Вот степень [л. 100] **1-я** (пример 10), которая да будет и в прочих голосах в имитационном построении; вот как надлежит ее во творении употреблять (пример 11).

Такова **1-я** степень восходящего движения, которая не всегда таким образом употребляется, но иногда чрез целые ноты, иногда же чрез половинные, и четверти, и восьмые ноты в разных темах, как в мажорных, так и в минорных ее полагать можно, как будет здесь в восьмых (пример 12). (л. 100 об.)

Известно же да будет, что того ради именуется движение восходящим, дабы все голоса восхождение в пении употребляли. Если же нельзя в такой теме во всех голосах (как в вышеприведенной) одинаковое восхождение провести, тогда нужно в двух или в одном голосе, в котором захочется, его провести, так чтоб было понятно, какого вида это восходящее движение; прочие же голоса хотя и не будут полностью одинаковы, все же должны как можно точнее следовать тому же восхождению.

2-я степень (пример 13).

С прочими же голосами полагается так (пример 14). [л. 101]

Сию степень восходящего движения (как и **1-ю**, и прочии, следующие далее) можно употреблять многими способами, ибо не всегда надлежит писать бас в своем творении основательным⁴⁸, но иногда и иной голос может содержать половинные и четверти, бас же с прочими будет концерттировать [в имитациях], чему будет пример (пример 15).

3-я степень (пример 16).

С прочими голосами полагается так. [л. 101 об.] (пример 17)

47 Очевидно, описка (в обоих списках). Должно быть «четвертые».

48 Крупными длительностями.

Здесь не с ноты **G** бас начинается, но с ноты **C**, и в том нет ничего против [правил], ибо в том творца намерение и воля лежит, с какой ноты случится ему во творении пения тему по приличеству положить, того правила не возбраняют⁴⁹.

4-я степень (пример 18).

С прочими голосами полагается так (пример 19). [л. 102]

Сия степень восходящего движения – нужнейшая ко творению пения по сравнению с прочими и везде больше употребляется, того ради именуется прекраснейшей.

5-я степень (примеры 20, 21).

И так предложенных выше примеров восходящего движения довольно будет, чтобы научить имущего тщание, хотя они и вкратце объясняют свои свойства; желающему же знать их пространно надлежит не всегда таковым примерам точно следовать. Хотя и известно, что кроме этих видов восходящего движения иные найти невозможно; [л. 102 об.] только есть примечание: примеры, которые здесь показаны ради знания от одних нот, то есть те, которые в басу или другом голосе начинаются с ноты **G** половинными, можно вести от других нот и другими длительностями, то есть половинные превращать в четверти или восьмые, или восьмые превращать в четверти и половинные, веселую тему — в печальную и печальную — в веселую (как учит сему противное правило, которое узрится ниже на своем месте), как о том упоминается [при разборе] 1-й степени, применительно только к басу, но как можно творить или превращать во всех голосах равным образом.

4.⁵⁰ О нисходящем движении

Нисходящее движение столь же нужно для творения пения, как и восходящее, того ради подобает и сие немалое разуместь, и оно полагается в своих степенях так же, как и восходящее. [л. 103]

1-я степень (пример 22).

С прочими голосами так (пример 23).

Или такой пример (пример 24).

С прочими голосами так (пример 25). [л. 103 об.]⁵¹

2-я степень (пример 26).

С прочими же голосами так (пример 27).

3-я степень (пример 28).

С прочими же [голосами] так (пример 29). [л. 104]

4-я степень (пример 30).

С прочими голосами так (пример 31).

Сия степень нисходящего движения – столь потребнейшая 4-я⁵² степень во творении пения, как и 4-я степень восходящего движения, и того ради их всегда больше употребляют творцы пение, что везде много видеть можно.

5-я степень (пример 32).

С прочими же голосами полагается так (пример 33). [л. 104 об.]

Сие нисходящее движение, как и восходящее, можно равным образом многими способами располагать или в четном, или в трехдольном тактовом размере, на-

49 От ноты **G** начинался звукоряд, поэтому вплоть до середины XVIII века именно эта нота была тоникой большей части партесных сочинений.

50 Ошибочно поставлен номер «3».

51 Далее рукопись из РГБ написана другим копиистом, смена почерка очень заметна.

52 Сперва написано «5» и зачеркнуто.

чиная тему не с одной ноты, а с иных, и также меняя длительности нот, как о том говорится в связи с 5-й степенью восходящего движения; и желающему составлять мусикийское пение вышепоказанные правила надлежит твердо знать и в незабвении памяти всегда содержать.

5. О правиле естественном

Правило естественное учит следить, дабы творение пения не противоречило словам, то есть когда слова случатся веселые, там и ноты подобает писать веселые, когда же слова печальные, потребно и нотам быть умилительным, а где слова устрашительные или сумнительные, там и нот надлежит по приличеству употреблять таковых, а где слова требуют восходящего движения, там уже против правил полагать нисходящее, или где словам прилично нисходящее движение, там не подобает употреблять [л. 105] восходящее, и да будут примеры того, как это без погрешения подобает в мусикийском пении правильно полагать.

Первое, да будут слова «Людие веселитесь» (пример 34).

Когда же такие слова будут: «Плачи, душе моя» (пример 35).

Когда же такие слова будут: «Страх и трепет» (пример 36).

Когда же слова такие будут: «Возшел на высоту» (пример 37).

Когда же такие слова будут: «Сниде на землю» (пример 38). [л. 105 об.]

Так и в прочих подобных случаях подобает тщательно следить, дабы ничего правилу сему в творении пения противно не было.

Здесь же прилично о естественных нотах для знания вспомнить, ибо ноты бывают двойственны: одни естественные, другие же неестественные. Естественные полагаются так (пример 39).

Неестественные же в той же теме будут [таковы] (пример 40).

Это одна и та же тема, но вместо естественных нот красоты ради пишутся неестественные.

Здесь упомянута тема, о ней надлежит знать, что темы бывают двух видов, и одна именуется концертной, другая естественной. В концертной не все голоса вместе в пении текут, но иногда [вступают] или чрез четвертную паузу, или чрез половинную, как выше показано в примерах на восходящее и нисходящее движение. Естественной же тема именуется, когда все голоса поют вместе. [л. 106]

6. О правиле основательном

Сие правило одно в себе содержит (и тем правилам, то есть восходящему и нисходящему движению подобно): когда прочие голоса между собою чрез какое-либо восходящее и нисходящее движение концертируют, при этом имея свое основание в нисходящих целых, половинных или четвертных нотах [в басу] (пример 41).

Или чрез нисходящее движение [концертируют] (пример 42). [л. 106 об.]

И о сем правиле довольно будет вышепоказанных примеров, ибо оно, кроме этого, не содержит в себе иного чего притрудного.

7. О многохорной стретте

Многохорная стретта сего ради так именуется, что в ней голоса не вместе идут, но хор за хором следует с теми же словами или чрез тактовую паузу, или чрез половинную, или чрез четвертную, и сему есть пример (пример 43)⁵³.

53 В отличие от Дилецкого, Березовский в примере на многохорную фактуру располагает голоса не по хорам (сперва тенор и бас первого хора – затем тенор и бас второго хора), а по тесситуре (сперва два тенора – затем два баса).

Такую стретту можно писать многими различными способами, как в четном, так и в трехдольных размерах, с веселыми и печальными темами, превращая их по смыслу слов, только надлежит знать, как она в своем естестве пишется, ибо всегда басы от начальной ноты сверху вниз берут сперва сексту, то есть шестую ноту [л. 107], также кварту или четвертую ноту, как будет в примере в двух басах (пример 44).

Иногда же пишется многохорная стретта так, что басы ударяют и на квинту, то есть на пятую ноту, однако нечасто так пишется, ибо это не настолько красиво, что будет показано на примере одних басов (пример 45).

8. О волыночном басы

Волыночный бас именуется так лишь по той причине, что бас едину ноту в пении своем содержит ревенем⁵⁴, подобно волынке, прочие же голоса идут в своих темах вверх или вниз, как это здесь видно [л. 107 об.] (пример 46).

Если же случится две или больше басовых партий, тогда басы друг друга сменяют с октавы на октаву, как здесь показывает пример для двух басов (пример 47).

Сие правило иных трудностей, кроме показанных в примерах, в себе не заключает, сего ради нечего о нем больше и говорить.

9. О правиле смешанном

Правило смешанное в тех же двух прежде описанных восходящем и нисходящем движениях состоит и на них [л. 108] свое основание имеет, ибо когда случится так композитору писать, тогда те же степени или восходящего, или нисходящего движения берут, только тем оно отличается (чего ради и «микстой» именуется), что не вместе голоса текут, а по одному или по хорам чрез четвертную, или половинную, или тактовую паузу, как в четном размере, так и в трехдольных вокальные темы идут, как то показывает пример на 4-ю степень восходящего движения (пример 48). [л. 108 об.]

Или на 2-ю степень нисходящего движения (пример 49).

Сие правило можно чрез все степени восходящего и нисходящего движения употреблять, хотя в иных голосах можно и не следовать точно той же степени, в какой идет первый голос, а исходить из необходимости.

10. О пунктирном ритме

Пунктирный ритм имеет свой особый порядок и, хотя на том же восходящем и нисходящем движении основан, однако весьма трудно в пении полагается, здесь же как идет восходящее и нисходящее движение, так оно же идет и в пунктирном ритме или [л. 109] разделяется целыми или половинными нотами; и как бы несогласно такое пение сочиняется, однако же охочему слушателю (как кажется) не наскучит, а добротщательному и прилежному в учении [композитору] большое удовольствие принести может. Ибо сие правило не без труда (если где нужда приключится) писать прилежно подобает. Да будет сей пример в восходящем движении 1-й степени (пример 50).

Или в нисходящем движении 2-й степени так (пример 51). [л. 109 об.]

Или целыми нотами в нисходящем движении 3-й степени так (пример 52).

Так и о прочих степенях восходящего и нисходящего движения подобает разумети, ибо сие правило иным порядком не полагается, кроме вышепоказанных примеров, то есть в целых, половинных, четвертных и восьмых нотах и также с точ-

54 Эта колоритная фраза в оригинале именно такова.

ками (чего ради именуется пунктирным). Потому что точками разъемлется согласие, здесь один голос содержит ноту **A**, там другие чрез паузы первому противятся как в словах, так и в нотах, однако же к каденции (то есть ко окончанию) темы снисходят все согласными нотами и творят окончание пению сладко; но не везде сие творцы в пении употребляют, как сказано выше, ибо с трудом его писать подобает, но здесь полагается уразуметь ради желающих знания, что оное в тех же пяти степенях состоит, как восходящее и нисходящее движение. [л. 110]]

11. О правиле противном

Правило противное вот что в себе заключает: как какую-либо мажорную тему превратить в минорную, то есть изменить ноты, и это делается для расширения пения (в процессе сочинения), как о том после будет сказано в связи с расширением пения, которое из сего правила [противного] следует, и на нем основываясь, искусные творцы созидают и расширяют своя творения, а для лучшего знания сего правила будет пример превращения мажорной темы в минорную (пример 53).

И сии ноты предлагаются с мажорной тоники **D** на минорную **E** в том же голосе теноровом, как здесь всецело видно (пример 54).

С минорных же тоник или нот можно предлагать на мажорные, как о том после пространнее будет написано, ибо как выше сказано, расширение и превращение пения и звукорядов на сем правиле свое основание имеет, того ради на своих местах это в примерах показано. [л. 110 об.]

12. О правиле бестекстовом

Сие правило мало потребно к мусикийскому пению, но больше приличествует инструментальной музыке, ибо без текста ноты всегда употребляются на инструментах, как то на органе, арфе, скрипке и прочих подобных сим. Однако ж когда случится какому творцу [сочинять] концерт⁵⁵ по желанию его с инструментальной музыкой бестекстовыми нотами, а хотя бы и со словами, но неуместными в восточной церкви, тогда потребно употреблять сие правило, ибо оное учит, какие будут сначала ноты, то есть мажорные или минорные, или в иных каких правилах состоящие; так и текст (то есть слова) подобает прибирать по приличеству ноту, как о сем учит естественное правило, и так подкладывать по правилам без погрешения. Только не без труда концерт сложить можно⁵⁶, ибо хотя слова и будут пристойны, невозможно их подложить, не изменяя нот: где была целая нота, там случатся две половинные, или четверти, или восьмые, или даже шестнадцатые, кои употреблять по количеству слов. Также и сие тщательно подобает соблюдать, дабы ноты в естестве своем, какие [л. 111] написаны от прежнего автора [в инструментальной музыке], такие и сохранить в мусикийском пении, хотя бы длительности будут и раздроблены или же, в зависимости от слов, объединены, но чтобы с ноты на другую ноту отнюдь не перелагались, но всякой ноте должно стоять на своем месте, и таким образом первого творца настоящее его творение не сможет повредиться, ибо хотя ноты разделены или совокуплены будут, однако тема непременно будет согласоваться с сочиненной автором.

55 В оригинале «концент» (от лат. *concentus*) – распространенный в России в эпоху барокко синоним термина «концерт», см. [14, с. 12–13].

56 Здесь и далее речь идет о подтекстовке инструментальной музыки.

13. О расположении пения

Все написанные выше правила желающему быть творцом музыкального пения подобает твердо в уме иметь и в памяти содержать, и да сможет он к самому расположению (или творению) пения приступить и способным к нему быть, ибо оно, как сказано выше, на сих правилах утверждается, и всякий творец в творении своем основание или начало и конец приемлет. Слагающий же пение, не ведая сих правил, подобен зиждущему храм без фундамента или шествующему путем, не видя света, так что не ведает, камо грядет. [л. 111 об.]

Расположение пение согласуется с началом или соединяется с начинанием, ибо творец, желая написать какой-либо стих, берет первые слова и рассуждает, какой в них смысл, где весело, где печально, где смешано, и по тому определяет или располагает в мнении своем, где подобает быть концертной, где естественной, где хоральной, где смешанной, где мажорной, где минорной темам и какими нотами – целыми, или половинными, или четвертными, или восьмыми – начать; в четном размере или в трехдольном, по рассмотрению, и рассуждению, и по числу слов; и какое движение подойдет к началу того стиха – восходящее, нисходящее или иное, какое из вышеперечисленных прилично. И так он начинает писать, благодаря прилежанию в науке, а более того – от дарования Божия, ибо не все то постигают тупым умом, отгоняя сию науку, а только те, кому дается от Бога природный смысл и к учению рачительное и прилежное тщание.

Образец творения пения

Первый [образец] таков: когда кто-то возьмет [л. 112] некие слова. Например: «Воспойте Господеви песнь нову».

Эти слова в начале произведения можно положить на музыку, как уже сказано, хоть целыми, или половинными, или четвертями, или восьмыми; как в четном размере, так и в каком-либо трехдольном; или с одновременным вступлением всех голосов, то есть нота против ноты, или чрез восьмые, четвертные, половинные и целые паузы; чрез правило хоральное (хотя оно нечасто используется в начале); чрез «миксту», то есть смешанное правило, и тому подобным образом. Желающему же знать предлагаются ниже примеры в своих свойствах, глядя на которые и подражая сим прочим, удобно будет (если иметь желание) внимать умом и понимать правила, если к учению способен. Таким образом здесь написан первый пример – целыми нотами (пример 55). [л. 112 об.]

Здесь видно, что сей первый пример начинается с целых нот и целая – самая первая нота, однако с нее начинать пение не очень красиво, более прилична она для срединных каденций и конечных финальных, то есть в самом окончании пения, где требуется протяжением своим всякого пения конец совершать. Здесь помещается второй пример – через половинные ноты (на те же слова), которые будут более приличны при сочинении (пример 56).

Если же с четвертей начать, намного красивее будет, на те же слова [л. 113] (пример 57).

Сии слова можно положить на музыку и восьмыми, только пусть вначале будет восьмая пауза, ибо с такими словами, где три слога, несовместимы будут полтакта восьмых, то есть четыре ноты; а если кто захочет в четном размере сочинить [без восьмой паузы], то есть с синкопой, это тоже прилично будет, только

не без труда получится написать так и петь без погрешения, как будет видно ниже. Здесь помещен простой пример – на восьмые после восьмой паузы (пример 58). [л. 113 об.]

С синкопой же так пишется (пример 59).

Так и о прочих словах, то есть стихах или гимнах церковных потребно разуметь, как выше показано, чрез какое правило, или какой вид темы, или в каком размере – четном или трехдольном – подобает устраивать пение.

Сочинять же мусикийское пение без таблицы, которая по-латински именуется табулатура, то есть писаная доска, нельзя, но сперва на ней совершенные творцы свои творения устраивают и после на бумагу переносят.

Прочие же [творцы] без нее свои художества пишут сразу на бумаге, что хотя [л. 114] и быстро, однако же, как кажется, несовершенно будет, и всем брать пример с них не подобает, ибо каждый свое дарование от Бога получает.

14. О творении пения

Творение пения есть вымышление, происходящее от ума и учения, то есть разума, ибо кто не навыкнув или несовершенно изучив к сему художеству принадлежащие звукоряды и предъявленные правила, никогда не сможет совершенным творцом быть; к тому же если не умеет на органе играть, без этого и хуже того может в творении погрешить, ибо сей инструмент и великим творцам всегда большую пользу в творении их приносит; чего они скоро в особо трудных случаях не могут от ума мнением произнести, то руками на том инструменте по клавиатуре для своей цели обрести без труда могут.

И того ради желающему быть творцом мусикийского пения подобает (как выше сказано) все правила знать и органное [л. 114 об.] согласие разуметь, как согласуются ноты с нотами в мажорных и минорных темах; и так творя, можешь правильно писать.

Не знающие музыкальных инструментов, но разумеющие звукоряды и правила твердо, также могут составлять мусикийского пения согласие, однако не без труда, ибо желающий написать красиво и правильно остерегается погрешения.

15. О творении пения по естеству

Сие учение о творении пения по естеству из естественного правила исходит и на сем месте для подтверждения и лучшей памяти полагается, и никакой в себе разницы от упомянутого правила, которое ранее написано, не имеет; только сему поучает желающего писать мусикийское пение: да пишет он натурально, то есть естественно, дабы ноты слову и слова нотам не противны были, как о том в прежде написанном естественном правиле пространнее объяснено и для знания краткие примеры приведены. [л. 115]

16. О расширении пения

Расширение пения имеет свой порядок и положение, ибо когда случится творцу в мусикийском пении какие-либо слова писать, тогда он может те слова дважды или трижды и множество раз в единой теме, то есть в нотах повторять и так на несколько тактов пение может распространить.

Расширять пение можно многими способами например, взяв одну тему целыми нотами, можно ее провести половинными, половинные ноты превратить в чет-

верти, четверти – в восьмые, восьмые – в шестнадцатые, или ту же тему начать после восьмой, четвертной, половинной или целой паузы, или превратить четный размер темы в трехдольный, а трехдольный в четный, или мажорную тему превратить в минорную, а минорную – в мажорную, как о том противное правило учит; и так можно пение многими способами расширять, и да будет здесь ради знания тема целыми нотами [л. 115 об.] (пример 60).

Эта тема прелгается из своего основного вида половинными нотами (пример 61).

Она же прелгается с половинных нот на четверти (пример 62).

Та же самая прелгается восьмыми (пример 63).

Она же с восьмых претворяется в шестнадцатые (пример 64).

Также с заменой шестнадцатых нот на одной высоте шестнадцатыми нотами на разной высоте (пример 65).

Или так (пример 66).

Или после восьмой паузы (пример 67).

Или после четвертной паузы (пример 68).

Или после половинной паузы (пример 69). (л. 116)

И такими многоразличными способами, как показано выше, можно всякую тему расширять в десяти тысячах превращений, как это для расширения пения прилично или потребно есть; когда будет какая тема написана в своем основном виде, ее можно превращать с окончания на начало и творить конец на начале⁵⁷, и вот пример [темы в основном виде] (пример 70), которая после превращения будет такой (пример 71).

И такой способ для расширения пения подходит и очень нужен, поскольку благодаря ему тему можно в превращении скрывать, да не будет она узнана.

Прочим же способам расширения пения желающих яснее знать тщание и прилежность научить могут.

17. О превращении пения

Сей вид учения о превращении пения имеет общее с расширением пения, ибо учит расширять пение с превращением, сие же превращение [л. 116 об.] в том наставляет, что если превращать пение для расширения темы, то как расширение, так и превращение пения противному правилу согласно подчиняются, которое выше расположено в своем месте; и поскольку пространно об этом в разделе о расширении пения сказано, того ради здесь вкратце предлагается изволить обозреть и обдумать противное правило.

18. О транспозиции звукорядов

Сей способ учения подобен тому же изменению или превращению пения, только тем отличается, что там можно превращать темы в нотах как в натуральном (то есть простом), так и в бемольном и диэзном пении; здесь же меняются самые звукоряды с нотами и слогами, как они читаются или говорят, как показывает пример этой темы в натуральном звукоряде в басовом ключе. Начало от ноты **A** (пример 72).

Та же тема прелгается на звукоряд с одним бемолем, как видно — [л. 117] от ноты **G** (пример 73).

На диэзный же так — от ноты **H** или **B** (пример 74).

⁵⁷ То есть проводить в ракоходе.

Сей пример подобным способом можно предлагать многократно, то есть с простого звукоряда на звукоряд с двумя, тремя, четырьмя и пятью бемолями, также и на диезные звукоряды, а диезные — на бемольные и бемольные — на диезные, или с бемольных и диезных на простой звукоряд предлагать можно, только в этом случае подобает знать, что когда простой звукоряд предлагается на звукоряд с одним бемолем, тогда в бемольном на ноту **E** надлежит полагать бемоль, если же в простом случится быть на ноте **F** диезу, там на **E**лями, превращая пение, полагать бемоли нет нужды. Также когда бемольный звукоряд предлагается на простой, равным образом полагается в простом на ноту **F** диез; однако не числится он оттого ни диезным звукорядом, ни простым, но смешанным, ибо в начале при ключе диез не поставлен, но в середине имеется, как будет [л. 117 об.] в примере показано превращение с простого на бемольный звукоряд (пример 75).

Превращение с бемольного на простой звукоряд (пример 76).

Так и о диезных с бемольными и простыми звукорядами разуметь подобает.

И так написанное здесь вкратце счастливого в учении может довольно вразумить.

Также и ключи в одном и во многих голосах можно пременять на иные ключи, и сие творится ради высокой или низкой тесситуры нот, более же всего из-за трудности, чему да будет пример в басовом голосе⁵⁸.

19. О кадансах автентических и плагальных

[л. 118] Кадансы именуются автентическими, когда бас в своих нотах, как в средних, так и в заключительных кадансах, падает сверху вниз на квинту, снизу вверх [поднимается] на кварту, и тогда бывает басовое пение настоящее, как здесь зрится в примере (пример 77).

Или так (пример 78).

Плагальными же кадансы нарицаются, когда бас берет снизу вверх пятую ноту, сверху же вниз четвертую, и так творят пение не столь красивое, какое бывает чрез автентические кадансы, однако грамматике не противное, что да будет показано в примере (пример 79).

Ибо многократно оканчивают творцы мусикийское пение и чрез этот плагальный каданс, который в мажорном пении творит окончания шумно, в печальном же умирительно, [л. 118 об.] как об этом свидетельствуют примеры, сперва в мажорном пении (пример 80), в минорном же пении так (пример 81).

Так кадансы можно творить или полагать во всех аккордах⁵⁹ при окончании пения, как видно в басу⁶⁰, [л. 119] в мажорном пении как с ноты **F** на **C**, так и с **C** на **G**, в минорном же и с **G** на **D**, и с **D** на **A**.

20. О бемолях и диезах,

и сперва о начальных, какие после каких в начале пения — как бемоли, так и диезы, — полагаются в своих звукорядах. О них же можно [узнать] и из звукорядов,

⁵⁸ Пример отсутствует.

⁵⁹ В оригинале говорится о «раздаянии голосов». В первой части трактата это выражение означало задание тона хору (каждому голосу — свой тон аккорда, см. в первой части пример 35, где приведены тонические трезвучия тех же наиболее употребительных в партесном пении четырех тональностей). Здесь же, судя по контексту, речь идет о расположении аккордов в кадансах.

⁶⁰ К сожалению, нотный пример отсутствует в обеих копиях.

приведенных прежде в первой части имущему тщание к знаниям, но для лучшего уразумения здесь вкратце полагаются с лучшим объяснением.

О начальных бемолях

В начале мусикийского пения первый бемоль, полагаемый во всех голосах (как и прочии после него), – на ноту **Н** или **Вми**, и тогда то пение именуется единобемольным, звукоряд же его читается так: **Алями Вфа**, и пр., как в первой части ясно видно.

Второй бемоль полагается на ноту **Е**, и тогда такое пение именуется двубемольным, а его [л. 119 об.] звукоряд читается так: **Аля Вфаут** и пр.

Третий бемоль полагается на ноту **А**, и тогда такое пение именуется трехбемольным, а его звукоряд читается так: **Абефа Вфасольут** и пр.

Четвертый бемоль полагается на ноту **Д**, и тогда такое пение именуется четырехбемольным, звукоряд же его читается так: **Абефаут Вфасольре** и пр.

Пятый бемоль полагается на ноту **Г**, отчего и пение именуется пятибемольным, звукоряд его таков: **Абесольут Вляре** и пр.

О начальных диезах

Также и диезы полагаются в начале пения, но своим особым чином, не как бемоли, ибо не на тех нотах свое положение по порядку имеют, но полагаются так, как здесь будет показано.

Первый диез и прочие после него полагаются так же, как и в бемольном пении, во всех голосах, на ноту **Ф**, и тогда такое пение именуется единоедиезным, [л. 120] звукоряд же его читается так: **Асольре Велями**, и пр. по порядку.

Второй полагается на ноте **С**, и тогда пение именуется двудиезным, звукоряд его читается так: **Асольут Вляре**, и пр.

Третий полагается на ноту **Г**, и тогда то пение именуется трехдиезным, звукоряд же его читается так: **Афа Всольре**.

Четвертый полагается на литеру **Д**, именуется же то пение четырехдиезным, а звукоряд его читается так: **Афа Всольут**, и протчая.

Пятый диез полагается на ноту **А**, тогда звукоряд читается так: **Аисми Вдурфаут Сиссольми**, и пр. по порядку, пение же сие именуется пятидиезным.

Есть и другие звукоряды, помимо этих, как бемольные, так и диезные, но поскольку в таких мало творцы пение устраивают, прочии же многие мало их знают, того ради того их на сем месте и не упоминается, ибо для всякого пения — если кто совершенно [л. 120 об.] может знать — и приведенных довольно будет.

О средних бемолях

Средние бемоли того ради так именуются, что они не в начале, но в середине натурального, то есть простого пения полагаются, и те ноты или пение именуется смешанными, где на многих нотах бемоли положены будут (пример 82).

То же и в примере с прочими голосами, хотя и не на все бемоли, ибо такое пение редко случается, однако же здесь приведено для лучшего знания (пример 83). [л. 121]

Таков образец и разумение о средних бемолях, хотя они и многими способами полагаются; только знать надлежит, что если положен был на некую ноту бемоль, а здесь уже нужно, чтобы эта нота шла к простому пению, то на нее диез полагать

должно, и тем будет отличаться простое пение от смешанного⁶¹, как видно в выше-написанном примере.

О средних диезах

Так и диезы в середине равным же образом полагаются на своих местах в простом пении, чему будет пример (пример 84).

Так и с прочими голосами полагать можно, чему будет пример, хотя и не на все диезы (пример 85). [л. 121 об.]

Так и в диезном смешанном пении, когда стоит диез, а после идет простая нота, там для отогнания диезного пения подобает ставить бемоль, чему да будет пример в одном голосе (пример 86).

О конечных же бемолях нет нужды много разгагольствовать, ибо они в заключительных кадансах в простом пении не полагаются, разве иногда в басу плагальный каданс случится от ноты **G** на ноту **D**⁶², так в каком голосе будет нота **h**, на нее только подобает полагать бемоль, и то только близ конечной ноты, прямо после нее стоящей.

О диезах в заключительных кадансах

Диезы в заключительных кадансах имеют двоякую природу: одни ставятся в автентических, другие же в плагальных кадансах. Того ради они полагаются порознь для разумения на сем месте в своих примерах, прежде – в автентических кадансах. Диез **Сисми** всегда должен полагаться в заключительном кадансе, когда бас творит каданс от ноты [л. 122] **E** на ноту **A** (пример 87).

Диез **Дисми** в мусикийском пении тогда полагается, когда бас каданс творит от ноты **H** на ноты **E**, только не в заключительных кадансах, ибо в простом пении нечасто бывают заключительные кадансы от ноты **h** на ноту **E**, но в середине, как сему есть пример (пример 88).

Диез **Фисми** полагается, когда бас от ноты **A** каданс творит на ноту **D** (пример 89). [л. 122 об.]

Сей диез **Фисми** может полагаться и иным образом, но только не в заключительных, но в срединных кадансах, как показано (пример 90), когда бас падает от ноты **H** на ноту **E**.

Диез **Гисми** полагается, когда бас каданс творит от ноты **E** на ноту **A** (пример 91).

Этот диез, как и **Дисми**, в заключительном кадансе на последней ноте в простом пении положить невозможно, сего ради он полагается на предпоследней ноте, потому что если бы положить его на последней ноте литеры, то тогда басу надлежало бы свой заключительный каданс учинить с ноты [л. 123] **B** на ноту **E**, а если бы диез **Дисми** положить на последнюю ноту, тогда бас должен бы каданс творить от ноты **F** на ноту **H**, чего, как выше сказано, в простом пении не бывает; однако, знания ради: в плагальных кадансах могут все эти диезы стоять на последних нотах.

Диез **Аисми** также в заключительном кадансе в простом пении не полагается, только в середине и при окончании⁶³, и сего ради объяснены конечные диезы в ав-

61 То есть если диез поставлен в качестве бекара и всего лишь отменяет предшествующий бемоль, пение не считается «смешанным» (в смешанном должны присутствовать реальные бемоли и диезы).

62 В миноре.

63 Слова «при окончании», возможно, добавлены ошибочно.

тентических кадансах, да ведомо будет, что не все могут в заключительных кадансах в простом пении полагаться, хотя и именуются заключительными; только двум свойственно это и прилично, а именно диезам **Сисми** [и] **Фисми**, чего ради они часто в пении употребляются.

О диезах в плагальных кадансах

Диезы в плагальных кадансах полагаются следующим образом. [л. 123 об.]

Диез **Сисми** тогда ставится в заключительных кадансах, когда бас каданс творит от ноты **D** на ноту **A** (пример 92).

Диез **Дисми** полагается, когда бас каданс творит от ноты **E** на ноту **H** (пример 93).

Диез **Фисми** полагается, когда бас каданс творит с ноты **G** на ноту **D** (пример 94).

Диез **Гисми** ставится, когда каданс в басу от ноты **A** на ноту **E** (л. 124) (пример 95).

Диез **Аисми** полагается, когда бас каданс творит от ноты **H** на ноту **Фисми** (пример 96).

Таким образом ставятся диезы в заключительных кадансах.

О том, что против грамматики

Против грамматики все сие есть, что неправильно в мусикийском пении творится, как когда не на той ноте пению окончание, с которой начинается творение пения; то есть если начинается с ноты **A**, окончивается же на ноте **G**⁶⁴, и то есть грамматике противно, ибо нота **A** минорного пения есть, нота же **G** — мажорного, и начать от ноты **Аляре**, [л. 124 об.] и окончить на **Гсольют** нехорошо: начало от *ре*, окончание же будет на *ут*⁶⁵, но когда начало от *ут* или *ре*, то там да будет и конец. Можно и не на той ноте оканчивать пение, от которой оно начинается, только да будет нота с нотой согласна. Например, когда начало пения от ноты **Аляре**, а окончится оно на **Дсольре**, и наоборот, то есть начнется от **D** и окончится на **A**, это не есть противно [грамматике], ибо и там *ре*, и здесь *ре*; или когда начало от **Гсольют**, конец же на ноте **Сфаут**, и наоборот, — не есть противно, ибо здесь в начале *ут* и в окончании *ут*, хотя ноты и разные, однако [друг с другом] согласны; начать же от *ре* и окончить на *ут*, или начать от *ут* оканчивать на *ре* — весьма неблаго.

2. Когда некто полагает слова веселые в нотах минорных или ноты мажорные на словах печальных, сие есть противно грамматике, как о том правило естественное изъясняет, и как [мажор и минор] употреблять [л. 125] в сочинении пения довольно учит; оно написано в этой же части ранее, о нем здесь краткости ради расширенно говорить не будет.

3. Также когда творец пения в своем сочинении полагает подряд много параллельных квинт, то есть пятых нот, и то некрасиво будет, как это здесь явствует (пример 97).

Подобает ибо бас писать против прочих голосов не всегда в квинтах, но дабы шествовал в пении иногда в терции, иногда в сексты [с другими голосами], и тогда будет красиво и правильно пение сочинено. [л. 125 об.]

4. И сего беречься подобает во творении пения тщательно, дабы в басу в высоких нотах не полагать внутрислогового распева мелкими длительностями на буквах «и» и «у», ибо такие ноты свойственны и приличны тонким голосам, а именно дисканту, альту и тенору, грубому же голосу басу непристойно, разве экселенту,

64 Имеются в виду первые и последние ноты баса, по которым и определяется тоника.

65 Здесь и далее речь идет о воксах гексахордов.

то есть крыжаку⁶⁶, но и тому немного, что да будет сему в басу на букву «и» пример (пример 98).

Да будет же на букву «у» пример (пример 99).

Такие ноты хотя и случаются в басовом пении, но редко, и писать их подобает сокращенно, дабы в таковых бас не слишком много утруждался, ибо чрез силу поя, некрасиво будет пение творити. [л. 126]

5. Также желающему быть творцом мусикийского пения подобает также (как прежде сказано) все звукоряды и правила знать, также и на органе хотя бы немного играть научиться; ибо многие не ведающие сего творцы пишут мусикийское пение, однако неправильно, поскольку не ведают и не чрез знание правил сочиняют, то пишут (или полагают) в творениях своих на нотах бемоли или диезы, где нужды в этом нет⁶⁷, того ради творение их не хвалы, но исправления достойно.

Окончание

В сем окончании только об одном говорится: да ведомо будет желающему пение творить, с каких голосов подобает начинать сочинение; ибо много творцов, и каждый по-своему изволят полагать мусикийское пение: иной с дисканта, иной с альты, иной с тенора начинает писать, потом же прочие голоса к ним прилагает. Таким образом всякий волен творить, поскольку имеет смысл и разумение, однако пение, с этих голосов устроенное, не столь красиво будет, ибо не будет настоящего основания в басы.

Когда же сперва напишут бас, который именуется фундаментом или основанием, и к нему приложатся прочие голоса, тогда то пение будет красиво и правильно, [л. 126 об.] ибо бас имеет свое основание крепко, прочие же голоса, приложенные к нему, текут согласно с пением органно, и сие творение полагается от баса в складе «нота против ноты», то есть когда все вместе поют. Когда же случится имитационное построение, дисканту, или альту, или тенору со вторым⁶⁸ выходить, тогда от тех голосов сперва устраивать пение подобает. Бас под ними подписывать нужно, дабы эти голоса красивее являлись в пении и всячески слух услаждали⁶⁹; и о сем довольно здесь будет, хотя тем, кто к учению охотен, тщание его и прилежность к большим познаниям и искусству могут привести; и так сим заключением с Богом конец учиним.

Аще кто хочет сия в тонкости разумети,
Надлежит тому тщание всегда имети,
Ибо наука с трудом в мире сем дается,
Без прилежания же все труждается,
Чего хочет кто вправду редкостно навикнуть,
Тому надлежит к страху и трудам привикнуть.

Конец Грамматике мусикийства.

66 В полном списке слово «крыжак» пропущено, для него оставлено место (л. 125 об.). В неполном списке оно присутствует (л. 137 об.). Крыжак — высокий голос, партия которого нотировалась в специальном высоком ключе: дискант — в сопрановом ключе, дискант-крыжак — в скрипичном, альт — в альтовом, альт-крыжак — в меццо-сопрановом, бас — в басовом, бас-крыжак — в баритоновом.

67 Возможно, здесь Березовский имеет в виду практику использования в партесе модальных случайных знаков, употреблявшихся в монодии.

68 Вероятно, под «вторым» подразумевается голос, ведущий противосложение.

69 В партесном пении имитационные построения часто опираются на гармонический бас.

Альбомы филигранных

Дианова «Герб Амстердама» – Дианова Т. В. Филигранные XVII – XVIII вв. «Герб города Амстердама». М., 1998.

Клепиков «Фабрики Гончаровых» – Клепиков С. А. Фабрики Гончаровых и их товарные знаки (филигранные и штемпели) // Записки Отдела Рукописей [ГБЛ]. М., 1981. Вып. 42. С. 77–98.

Клепиков «Фабрика Затрапезновых» – Клепиков С. А. Бумага Ярославской фабрики Затрапезновых (1728–1764 гг.) // Советские архивы. 1971. № 6. С. 25–31.

Клепиков I – Клепиков С. А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII – XX веков. М., 1959.

Клепиков II – Клепиков С. А. Филигранные на бумаге русского производства XVIII – нач. XX века. М., 1978.

Кукушкина – Кукушкина М. В. Филигранные на бумаге русских фабрик XVIII – нач. XIX вв. (Обзор собрания П. А. Картавова) // Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела БАН. Выпуск II, XIX–XX века. М.–Л., 1958 г. С. 285–371.

Участкина – *Uchastkina Z. V.* A History of Russian hand paper-mills and their watermarks. Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia. Hilversum. 1962. Ch. IX.

Heawood – *Heawood E.* Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum, 1950.

Voorn – *Voorn H.* De papiermolens in de provincie Noord-Holland. Haarlem, 1960.

Список литературы

1. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2002.

2. Воробьев Е. Е. Музыка и риторика в России XVII–XVIII веков: Николай Дылецкий и Михаил Березовский // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. Вып. 1. С. 231–240.

3. Воробьев Е. Е. «Музыкальная грамматика» // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2564396.html> (дата обращения: 19.05.2023).

4. Александрина А. В. Исследование бумаги партесных сборников XVII–XVIII веков на примере рукописей Синодального училища церковного пения // Культурное наследие России. 2022. № 4. С. 57–65.

5. Плотникова Н. Ю. К биографии государева певчего дьяка Василия Титова: новые источники // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 48. С. 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>

6. Преснякова И. А. Золотая секвенция: история и предыстория термина на страницах российских музыкальных руководств // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 7–16. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.007-016>
7. Алексеева И. С., Бояркина А. В., Просюкова К. О., Тахтарова С. С. Дидактические аспекты транслатологического трилингвизма // Казанский лингвистический журнал. 2021. Том 4, № 2. С. 302–318. <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2021.4.2.302-318>
8. Мальцева А. А. Риторические наименования музыкальных фигур эпохи барокко в аспекте терминологического полилингвизма // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 3 (39). С. 9–18.
9. Протопопов В. В. Список произведений Василия Титова (предварительный) // Протопопов Вл. Из неопубликованного наследия. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 392–394.
10. Дем'яненко Б. Трактат «Препорция» з кийвського рукопису XVIII століття: критична публікація тексту / ред. Ю. Ясіновський. Львів: Вид. Тарас Тетюк, 2018.
11. Манфредини В. Херувимская песнь // Лебедева-Емелина А. В. Музыка литургии эпохи классицизма. М.: Издательский дом ЯСК, 2022. С. 31–39.
12. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Краснодар: Советская Кубань, 2003. Том 1.
13. Герасимова И. В. Ожившая икона Рождества Христова в 8-голосном концерте Цыбульского «Таинство странное вижу» // Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland 3–9 June 2013. Publications of the International Society for Orthodox Church Music No. 6. Ed. Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko. Joensuu, 2015. P. 240–259.
14. Булычева А. В. Concerto, concertus, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии // Старинная музыка. 2019. № 1. С. 10–17.

References

1. Tsalay-Yakimenko, O. S. (2002). *Kiivs'ka shkola muziki 17 stolittya* [*Kiev Music School in 17th Century*]. Naukove tovaristvo im. T. G. Shevchenka. (In Ukr.)
2. Vorob'yev, E. E. (2016). Muzyka i ritorika v Rossii XVII–XVIII vekov: Nikolay Dyletskiy i Mikhail Berezovsky [Music and Rhetoric in 17th and 18th Century Russia: Nikolay Diletskiy and Mikhail Berezovskiy]. In N. Plotnikova (Ed.), *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya* [*Russian Baroque Music: Research Tendencies and Perspectives*] (Vol. 1, pp. 231–240). State Institute for Art Studies. (In Russ.).
3. Vorob'yev, E. E. (n.d.). “Musikijskaya grammatika” [“A Grammar of Music[al Singing]”]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [*Orthodox Encyclopedia*]. (In Russ.). Retrieved May 19, 2023, from <https://www.pravenc.ru/text/2564396.html>
4. Aleksandrina, A. V. (2022). Study of the Paper of the Partes Collections of the 17th–18th Centuries. On the Example of the Manuscripts of the Synodal School of Church Singing. *Cultural Heritage of Russia*, 39(4), 57–65. (In Russ.).

5. Plotnikova, N. Yu. (2022). Towards the Biography of Tsar's Singing Clerk Vasiliy Titov: New Sources. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, 48, 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>
6. Presnyakova, I. A. (2022). The Golden Sequence: The History and Pre-History of the Term on the Pages of Russian Musical Guiding Manuals. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*, 16(3), 7–16. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.007-016>
7. Alekseeva, I. S., Boyarkina, A. V., Prosyukova, K. O., Takhtarova, S. S. (2021). Didactic Aspects of Translatological Trilinguism: The Educational Potential. *Kazan Linguistic Journal*, 4(2), 302–318. (In Russ.). <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2021.4.2.302-318>
8. Maltseva, A. A. (2022). Rhetorical Names of Musical Figures of the Baroque Era in the Aspect of Terminological Multilingualism. *Music. Art, Research, Practice*, 39(3), 9–18. (In Russ.).
9. Protopopov, V. V. (2011). Spisok proizvedeniy Vasiliya Titova (predvaritel'nyy) [List of Work by Vasily Titov (preliminary)]. In *Protopopov V. Iz neopublikovannogo naslediya [From Unpublished Legacy]* (pp. 392–394). Moscow Conservatory Press. (In Russ.).
10. Demyanenko, B. (2018). *Traktat "Preportsya" z kiivskogo rukopisu 18 stolittya: kritichna publikatsiya tekstu* ["The Proportion Treatise" from a Kiev Manuscript of 18th Century: Critical Edition]. Vid. Taras Tetyuk. (In Ukr.).
11. Manfredini, V. (2022). Kheruvimskaya pesn' [Cherubic Song]. In A. V. Lebedeva-Emelina (2022). *Muzyka liturgii epokhi klassitsizma* [Music of the Liturgy of the Classical era] (pp. 31–39). Izdatel'skiy dom YaSK. (In Russ.).
12. Shabalin, D. S. (2003). *Pevcheskie azbuki Drevney Rusi* [Singing Alphabets of Old Russia] (Vol. 1). Sovetskaya Kuban'. (In Russ.).
13. Gerasimova, I. V. (2015). Ozhivshaya ikona Rozhdestva Christova v 8-golosnom kontserte Tsybul'skogo "Tainstvo strannoe vizhu" [The Revived Icon of the Nativity of Christ in Tsybul'sky's 8-voice Concerto *I see a Strange Mystery*]. In I. Moody & M. Takala-Roszczenko (Eds.). *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland 3–9 June 2013* (pp. 240–259). Publications of the International Society for Orthodox Church Music No. 6. (In Russ.).
14. Bulycheva, A. V. (2019) Concerto, Concentus, Kontsert: the Partes Concerto within the Context of Baroque Terminology. *Starinnaya muzyka (Early Music Quarterly)*, 83(1), 10–17. (In Russ.).

Информация об авторах:

¹**Булычева А. В.** — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация

²**Александрина А. В.** — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела рукописей и старопечатных книг, Государственный исторический музей, г. Москва, Российская Федерация

Information about the authors:

¹**Anna V. Bulycheva** — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

²**Aleksandra V. Alexandrina** — Cand. Sci. (History), Research Scientist, Department of Manuscripts and Old Printed Books, State Historical Museum, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 19.10.2023;
одобрена после рецензирования 06.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 19.10.2023;
approved after reviewing 06.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.

Early Music

Original article

UDC 782.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>



**Small-Scale Opera Genres in Vienna before and after
Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice*:
Adaptation and Polemics**

Irina P. Susidko,

Gnesin Russian Academy of Music,
State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
i.susidko@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>



Abstract. The article is devoted to works pertaining to small opera genres (*festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*) created in Vienna during the 1750s and the 1760s. As a rule, they were produced in honor of some significant event in the lives of the imperial family. Most of them were endowed with a festive character corresponding to the spirit of court festivity, an uncomplicated mythological or allegorical plot, relatively short duration and only three or four characters. The article examines genre-related indications of short operas, their varieties (the chamber and the scenically representative) and their indicative examples which has served as a foothold for the approbation of a mixed style, including the components of both the French (the choral and ballet scenes, the immense weight of the orchestral recitatives) and the Italian traditions (developed arias and *secco* recitatives). The conclusion is arrived at about the special position of Gluck's *azione teatrale Orfeo ed Euridice* (1762) among

Translated by Anna P. Evstropova

a set of analogous genres. Gluck's rejection of the genre of the monumental aria indicated his polemics with the poetics of both the opera *seria* and the *festa teatrale*. Despite the implementation in *Orfeo* of a considerable amount of *festa teatrale* compositional techniques, such a rejection is perceived as the greatest avant-garde reforming gesture of the 1760s. The author compares two operas with Gluck's *Orfeo ed Euridice*. These are Florian Leopold Gassmann's *Amore and Psyche* (1767) and Johann Adolf Hasse's *Piramo e Tisbe* (1768), composed later. In the first case, we can talk about a direct influence, while in the second case, it is possible to observe in Marco Coltellini's libretto of a set of allusions to Ranieri Calzabigi's poetical text of *Orfeo* and at the same time the polemic qualities of Hasse's positions in regard to Gluck's score.

Keywords: small-scale opera genres, *festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*, Gluck, *Orfeo ed Euridice*

For citation: Susidko, I. P. (2024). Small-Scale Opera Genres in Vienna before and after Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice*: Adaptation and Polemics. *Contemporary Musicology*, 8(1), 50–71. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

Acknowledgments: The author expresses deep gratitude to the translator of the article, Anna P. Evstropova.

Старинная музыка

Научная статья

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

**Малые оперные жанры в Вене до и после
«Орфей и Эвридики» К. В. Глюка:
адаптация и полемика**

Ирина Петровна Сусидко

Российская академия музыки имени Гнесиных,

Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация,

i.susidko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

Аннотация. Статья посвящена сочинениям малых оперных жанров (*festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*), созданным в Вене в 1750–1760-е годы. Как правило, их ставили в честь какого-то значительного события в жизни императорской семьи. Большинство имело праздничный характер, отвечающий духу придворного торжества, несложный мифологический или аллегорический сюжет, небольшую протяженность, всего 3–4-х персонажей. В статье рассмотрены жанровые обозначения малых опер, их разновидности (камерная и сценически-репрезентативная) и показательные образцы, которые послужили плацдармом для апробации смешанного стиля, включающего компоненты как французской (хоровые и балетные сцены, большой вес оркестровых речитативов), так и итальянской традиции (развитые арии, речитативы *secco*). Сделан вывод об особом положении *azione teatrale* «Орфей и Эвридика» (1762) К. В. Глюка в ряду аналогичных жанров. Отказ Глюка от монументальной арии обозначил его полемику с поэтикой и оперы *seria*, и *festa teatrale*. Несмотря на претворение в «Орфее» значительного количества композиционных приемов *festa teatrale*, такой отказ воспринимается как наиболее авангардный реформаторский жест 1760-х годов. Автор сопоставляет две оперы — «Амура и Психею» (1767) Ф. Л. Гассмана и «Пирама и Фисбу» (1768) И. А. Хассе, написанных позднее, с «Орфеем и Эвридикой» Глюка. В первом случае можно говорить о непосредственном влиянии, во втором же — о наличии в либретто Марко Кольтеллини ряда аллюзий на поэтический текст «Орфея» Раньери Кальцабиджи и одновременно о полемичности позиции Хассе по отношению к партитуре Глюка.

Ключевые слова: малые оперные жанры, *festa teatrale*, *azione teatrale*, *componimento drammatico*, Глюк, «Орфей и Эвридика»

Для цитирования: Сусидко И. П. Малые оперные жанры в Вене до и после «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка: адаптация и полемика // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 50–71. (На рус. и англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-050-071>

Благодарности: Автор выражает глубокую признательность переводчику статьи Анне Петровне Евстроповой.

Small-scale opera genres of the 18th century, found in Italian and Italian-language scores and librettos, were referred to by various names such as *azione teatrale*, *serenata*, *componimento drammatico*, and *festa teatrale*. Typically, these compositions were small in size, consisting of one or two acts, featuring uncomplicated plots and only three or four characters. Unlike operas *seria* or *buffa*, which were performed on different occasions, they were usually associated with festive events, and were very common at the Habsburg court in Vienna. Edward Dent even suggested calling these operas “dynastic” due to their popularity at the monarchical houses [1, p. 134].

For a long time, small-scale genres remained overshadowed by full-length operas and were rarely staged or recorded in the 20th century. However, the attention of musicologists gradually increased, leading to the inclusion of separate chapters in historical works [2], special articles [3; 4; 5, 6], monographs [7; 8], and even conferences dedicated to these genres [9; 10]. This research initiative can be attributed to two main reasons. Firstly, there was a natural desire to fill the gaps in the study of the 18th-century opera heritage. Small-scale operas held a prominent place among the musical-theatrical performances at the Viennese court. Pietro Metastasio, for instance, composed 28 out of his 32 librettos of *feste teatrali*, serenades, and other works in Vienna, and in his later years (1750–1760), he composed them twice as often as *seria* operas.¹ This disproportion by no means suggests that shorter librettos required less effort. In fact, in his 1752 letter to Farinelli, Metastasio stated, “These little bagatelles (*fanfaluche*) are more difficult, with respect to invention, than the great.”² Thus, a comprehensive understanding of the musical and theatrical culture of the time would be incomplete without considering these “bagatelles.”

1 Empress Maria Theresa especially appreciated small operas based on Metastasio’s libretto, which, in her opinion, should serve the upbringing and musical education of her children [11, p. 16]. In 1753, by order of Farinelli, Metastasio wrote *azione per musica L’isola disabitata* to celebrate the name day of the Spanish king Ferdinand VI [12, p. 41, p. 43].

2 In a letter dated December 16, 1752. Pietro Metastasio. (1954). Lettere. B. Brunelli (Ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. (Vols. 3, 4 & 5). A. Mondadori Editore, La edizione elettronica del 18 maggio, 2005. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf, p. 384.

The second reason for the increased interest in the 18th century small-scale genres among musicologists is the reassessment of their role in the history of opera. As early as 1973, Raymond Monelle published an influential article titled *Gluck and the 'Festa Teatrale,'* which prompted a fresh perspective on such works. “If ‘Orfeo’ is regarded as a *festa teatrale*, and not compared with contemporary Italian opera, many of the accepted judgments must be revised,” he asserted unequivocally [3, p. 324]. Therefore, the focus of my paper ultimately lies in understanding the nature, logic, and outcomes of the opera reform in the mid-18th century.

Terminological Designations and Genre Variations

In the 1750s and 1760s, almost all composers, whose full-length works were staged in the court theater, also created works of small-scale genres.

Table 1. Works of small-scale genres in the 1750–60s

Title	libretto	year	genre	festive event
<i>Le cinesi</i>	Metastasio/Gluck	1754	<i>azione teatrale</i>	Maria Theresa’s visit with her husband to the Schloss Hof
<i>L’Isola disabitata</i>	Metastasio/Bonno	1754	<i>azione teatrale</i>	name day of King Ferdinand VI
<i>La danza</i>	Metastasio/Gluck	1755	<i>componimento pastorale</i>	Archduke Leopold’s birthday
<i>L’innocenza giustificata</i>	Durazzo- Metastasio/ Gluck	1755	<i>festa teatrale</i>	birthday of Franz Stefan, husband of Maria Theresa
<i>Il Sogno</i>	Metastasio /Reutter	1757	<i>componimento drammatico</i>	unidentified Habsburg family celebration
<i>Tetide</i>	Migliavacca /Gluck	1760	<i>serenata</i>	wedding of Archduke Joseph and Isabella of Bourbon
<i>Alcide al bivio</i>	Metastasio /Hasse	1760	<i>festa teatrale</i>	wedding of Archduke Joseph and Isabella of Bourbon
<i>Armida</i>	Durazzo-Migliavacca - Quinault /Traetta	1761	<i>azione teatrale</i>	name day of Isabella of Bourbon
<i>Orfeo ed Euridice</i>	Calzabigi/Gluck	1762	<i>azione teatrale</i>	name day of Franz Stefan
<i>Egeria</i>	Metastasio /Hasse	1764	<i>festa teatrale</i>	coronation of Joseph II
<i>Il Parnaso confuso</i>	Metastasio/Gluck	1765	<i>serenata</i>	the wedding of Joseph II and Maria Josepha of Bavaria
<i>Il trionfo d’amore</i>	Metastasio / Gassmann	1765	<i>azione teatrale</i>	the wedding of Joseph II and Maria Josepha of Bavaria
<i>La corona</i>	Metastasio/Gluck	1765	<i>azione teatrale</i>	name day of Franz Stefan (the opera was not staged)
<i>Amore e Psiche</i>	Coltellini / Gassmann	1767	<i>festa teatrale</i>	the engagement of Ferdinand IV of Bourbon and Maria Josepha of Austria
<i>Partenope</i>	Metastasio /Hasse	1767	<i>festa teatrale</i>	the engagement of Ferdinand IV of Bourbon and Maria Josepha of Austria
<i>Piramo e Tisbe</i>	Coltellini/ Hasse	1768	<i>intermezzo tragico</i>	private production of the opera

Genre definitions could possibly serve as the foundation for distinguishing between the various types of small-scale operas. However, this criterion is not entirely effective since in the 18th century, the same work could have multiple genre designations. For instance, Metastasio's *Partenope* was published with different subtitles, such as *festa teatrale*, *componimento drammatico*, and even *dramma per musica*.³ Musicologists, when discussing terminology, have proposed one name after another to define the genre that best suits its nature. Monelle, after a detailed examination of manuscripts, editions of librettos and operas, as well as articles in theoretical and encyclopedic sources of the 18th century (Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe, Francesco Saverio Quadrio), decided on *festa teatrale* as the primary genre for Viennese "sub-operatic" forms [3, pp. 308–315]. Jacques Joly, relying on Monelle's work, confirmed the leading role of *festa teatrale* in Metastasio's works [7, pp. 54–60]. Michele Calella, while restating Monelle's arguments, proposed the term *componimento drammatico* ("dramatic composition") as a neutral and generalized designation [2, pp. 59–60].

Although the arguments put forth by scholars are understandable and convincing in their own ways, the question remains as to how necessary a universal term is today, when historical designations emphasize different aspects of the genre and were not always strictly interpreted in the 18th century. Thus, it is perhaps most logical to recognize the collective designation *small-scale opera genres* for dynastic representations, relying on the simplest but effective criterion. This approach is akin to Yuri Tynyanov's consideration of magnitude and associated constructive principles as the main distinguishing feature of literary genres [13, pp. 154–155].

Two main types of small-scale operas coexisted at the Viennese court. Depending on the scale of the celebration and the nature of the occasion, the performance could be chamber-like, almost homey, with the audience restricted to a close circle of relatives, guests, and courtiers; or it could be lavish and solemn. Assessing the variety of small-scale Viennese operas, Andrea Chegai noted that they were located halfway between the splendor of the Baroque theater and the intimacy of Arcadian lyricism, designed for an erudite audience [14, p. 4]. The peculiar combination of pompous design with refined plots and musical nuances was more prevalent in these operas than in *seria* operas, which focused on the display of passions, dramatic arcs, and character development.

Chamber Variation

Members of the imperial family often participated in performances of the first type, the chamber variation. Operas such as *La danza*, *Il Parnaso confuso* and *La corona*, written by Christoph Willibald Gluck to librettos by Metastasio,

³ Sartori, C. (1990–1994). *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*. Bertola & Locatelli. (Vol. 4), p. 361.

were composed precisely for such private performances. One such *azione teatrale*, *Il Parnaso confuso*, was performed in 1765 as part of the festivities celebrating the wedding of Joseph II to the Bavarian princess Maria Josepha. The typical program for such festivities usually included a major opera, a French dramatic tragedy, a French comedy, a ballet, and an *azione teatrale*. The wedding party was held at the Schönbrunn Palace, the summer residence, even though it was celebrated in winter. The presented artworks included Gluck's opera *Telemaco*, with a libretto by Marco Coltellini, along with two ballets featuring music by Florian Leopold Gassmann and choreography by Franz Hilverding. Gasparo Angiolini staged the ballet *La Semiramide riconosciuta* by Gluck, and Racine's tragedy *Bajazet*.⁴ Each performance was held only once, except for *Il Parnaso confuso*, which was shown three times. Emperor Joseph's sisters Maria Amalia, Maria Elisabeth, Maria Josepha, and Maria Carolina took the stage, while their brother Leopold, Grand Duke of Tuscany, directed the



Figure 1. J. F. Greipel. *Maria Theresa's daughters on stage*. Presentation of *Il Parnaso confuso* K. V. Gluck's. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 3146. Open access resource

young singers and orchestrators of the chapel from the harpsichord. The two performances at Schönbrunn (January 24 and 27) and the third one at the Hofburg (February 9) were highly successful. It is difficult to say whether the warm reception was due to the artistic and musical talents of the princesses or only a desire to comply with court etiquette. Nonetheless, the three performances speak for themselves. Maria Theresa commissioned court painter Johann Franz Greipel to create a group portrait of her daughters in theatrical costumes (Figure 1). He also painted the Hall of Ceremonies in Schönbrunn, adapted for the performance (Figure 2): this image is known from various descriptions, including the latest edition dedicated to the relationship between music and architecture in the musical theater of the 17th–18th centuries [15, p. 485–486]. Judging from this image, the opera performed by the royal amateurs was

meticulously designed and staged. Metastasio, responsible for the general direction, along with Gluck and Hilverding, who worked on gestures and dances, had to

4 Wienerisches Diarium. 2. Februar. 1765. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17650202&seite=5&zoom=33> (accessed: 15.12.2023).

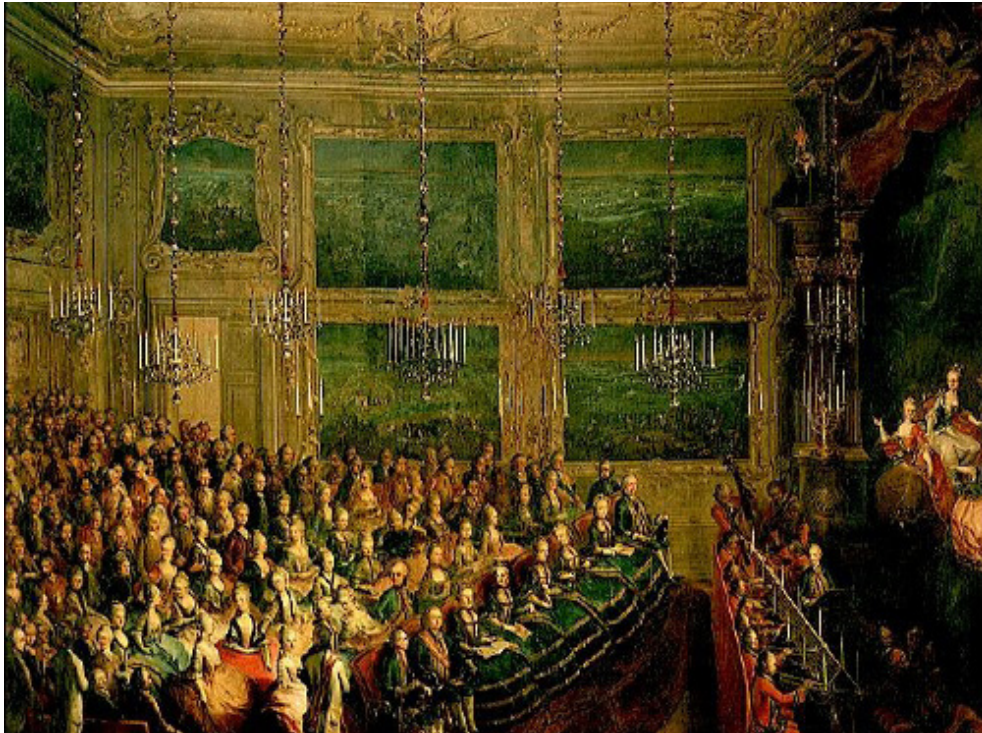


Figure 2. J.F. Greipel. *Premiere of Il Parnaso confuso Ch.V. Gluck's.*
Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 4075.
Open access resource

exhibit great ingenuity in adapting the roles to the capabilities of the high-born non-professional performers. A simple and appropriate plot was chosen: on Parnassus, the muses Melpomene, Euterpe, and Erato struggle to agree on how to congratulate the newlyweds. Apollo resolves their doubts by advising them to trust in improvisation and to express their sincere feelings and talent in a congratulatory message. The work on *Il Parnaso confuso* was conducted hastily. Metastasio received the order only in early November [16, p. 132], and by December rehearsals were in full swing. Within five weeks, the libretto and music were written, and the learning of musical numbers and recitatives began [17, p. 42]. In a letter to Farinelli, Metastasio lamented that he spent every day before and after lunch in the imperial “gynoecium,” engaged in the preparation of the play⁵.

The solo numbers were maximally adapted to the girls’ vocal abilities. The eldest sister, Maria Elisabeth, who possessed a strong vocal technique and was 22 years old at the time, portrayed Melpomene, the muse of tragedy. She successfully performed two arias, one of which was metaphorical with a maritime theme and featured intricate coloratura. Maria Josepha, portraying Euterpe, the muse of lyric poetry, had lighter and simpler solos. Maria Amalia, in the role of Apollo, had the opportunity to showcase her excellent high notes.

⁵ Metastasio, P. *Lettere*, p. 798. It is worth noting that this marked the first collaboration between Metastasio and Gluck, with Gluck composing the music for Metastasio’s libretto. As is well known, the poet did not have a favorable opinion of the composer, although he acknowledged Gluck’s unique talent. However, in the case of *Il Parnaso confuso*, they apparently worked closely together.

The youngest sister, 12-year-old Maria Carolina, played the role of Erato, the muse of love songs. She had only one solo number in *Il Parnaso confuso*, which had a simple, yet charming melody, reminiscent of the beginning of the Countess' aria from *Le nozze di Figaro*. The vocal part resonates against the delicate pizzicato of violins, simulating the sound of a zither: in Metastasio's poetic text, it refers to the gentle, loving tone of this ancient Greek instrument (*Example 1*). Significantly, numbers like Erato's aria exemplify the typical qualities found in small-scale chamber genres — elegance and simplicity.



Example 1. Erato's aria.
Biblioteca Conservatorio S.Pietro a Majella, Napoli.
I-Nc 27.4.12

Stage-Representational Variation

In other instances, lavishly adorned *festa teatrale* were striking in their grandeur. A notable example was the staging of Johann Adolf Hasse's *Alcide al Bivio*, with a libretto by Metastasio, and Gluck's *Tetide*, with a text by Giovanni Ambrogio Migliavacca. These compositions, created in 1760 to celebrate the marriage of Joseph, then Archduke, to his first wife Isabella of Parma, boasted magnificent scenery, elaborate costumes, and a special mechanism imported from France that could elevate gods and goddesses into the air. Caterina Gabrielli, the lead actress in *Tetide*, sat on a throne adorned with seaweed, surrounded by nereids

and newts [16, p. 102]. The renowned theater decorator and architect Giovanni Niccolò Servandoni (1695–1766) traveled from Paris to Vienna to supervise the preparation of the sets for both performances.

Theatrical representation appears to have been a prominent distinguishing characteristic of this particular variety of dynastic operas. Another essential aspect could be seen in the association of mythological or allegorical figures with the noble patron, who was greatly flattered by such parallels. In Metastasio's serenade, the wise character of Thetis symbolized Maria Theresia, serving as an exemplary figure for newlyweds [17]. Similarly, in *Alcide al Bivio*, renowned for its storyline revolving around the ancient hero's choice between pleasure and virtue, the parallels with Joseph were equally evident. However, these allusions were not exclusive to *festa teatrale* or serenades; they were also present in operas seria staged in court theaters. Nevertheless, while the plot structures and dramatic motifs in grand and minor opera shared similarities, the composition had its distinct characteristics. Monelle summarized the defining qualities of *festa teatrale* poetics as follows [3, p. 310]:

- inclusion of choruses featuring gods, nymphs, shepherds, fishermen, hunters, where choral lines alternated with solo lines;
- incorporation of ballet numbers;
- elaborate arias;
- significant presence of *accompagnato* recitatives, sometimes integrated within an aria, transforming it into a dramatic scene;
- departure from the conventional grand opera composition with exit arias of characters leaving the stage.

All of the mentioned compositional principles, albeit to varying degrees, are present in both the 1760 wedding operas, *Tetide* and *Alcide al Bivio*. In the case of *Tetide*, there are three choruses, two *accompagnato* recitatives, a duet, and a quartet. *Alcide al Bivio* has six *accompagnato* recitatives, one of them (Alcides') being an extended scene with dynamic orchestral ritournelles, along with three choral numbers. These choral numbers include the cupids in the retinue of Edonide, who personifies Pleasure, the heroes and heroines in the retinue of Arete, symbolizing Virtue, and the servants of the temple of Glory. Additionally, the libretto of *Alcide al Bivio* indicates the presence of three dances. In all cases, the solo numbers consist of large *da capo* (*dal segno*) arias with elaborate vocal parts. The roles performed by Caterina Gabrielli — Tetide in Gluck's opera and Edonide in Hasse's opera — showcased remarkable virtuosity. The vocal splendor of her arias, as well as the solo numbers written for the castrato Giovanni Manzuoli, resonated with the festive spirit of the performances and complemented the opulent stage decorations and theatrical "miracles." It was this representational variation of *festa teatrale* that set the context for Gluck's *Orfeo ed Euridice*, introducing a new perspective in evaluating the reformist transformations.

Despite the opposition between the Metastasio-Hasse alliance and the “party” led by Giacomo Durazzo, the intendant of the imperial theatres, *Alcide al Bivio* was repeatedly regarded as a work closely aligned with the reformist movement in Vienna. Monelle first expressed this idea [3, pp. 317–324], which was later supported by Ernest Harris, who thoroughly described the opera scene by scene [5], as well as by Raffaele Mellace [4], and Andrea Sommer-Mathis [17, p. 40]. Their conclusions are hardly disputable today. Between *Alcide al Bivio* and Calzabigi-Gluck’s *Orfeo ed Euridice* (1762), there exists not only chronological proximity but also musical and dramaturgical similarities, such as baroque stage effects, choruses, dances, accompanied recitatives, and instrumental episodes, including extended opening ritournelles in the arias.

Orfeo ed Euridice Among Viennese Small-Scale Genre Operas

This analogy with *feste teatrali* is further reinforced by two other works that bear resemblance to *Orfeo*: Gluck’s *L’innocenza giustificata* (1755) and Tommaso Traetta’s *Armida* (1761). The main roles in these works were performed by the same singers as in *Alcide al Bivio* and *Tetide* – Caterina Gabrielli and Giovanni Manzuoli. Durazzo, the chief ideologist of the reform, was involved in both operas. For Gluck, he wrote the libretto, borrowing some verses from Metastasio; and for Traetta, he adapted the text of Philippe Quinault, composed in 1686 for Jean-Baptiste Lully.

Both operas followed the Franco-Italian style, which was fashionable not only in Vienna but also in Parma, Stuttgart, and Mannheim. This trend had a political background due to the rearrangement of state alliances during the Seven Years’ War, with France increasingly asserting its leadership role. As a result, Gallomania began to influence new tastes in musical theater. The recipe was simple yet highly effective: a combination, or rather a fusion, of features from French and Italian opera. French opera contributed choruses, ballet, recitatives accompanied by an orchestra, and a compositional variety of scenes, while Italian opera brought forth large extended arias.

In *L’innocenza giustificata*, an opera based on the story of the virtuous vestal Claudia who proved her innocence, Gluck and Durazzo proposed a fundamentally new solution for the finale. Departing from the customary *festa teatrale* format, they crafted a large and dramatically tense scene consisting of choruses, solo lines, and secco and accompanied recitatives. Only the small final dance divertissement aligned with the spirit of this *festa teatrale*, written to celebrate the birthday of Franz Stephan, Maria Theresa’s consort. The rest of the action exuded a mood of anxious anticipation leading to the denouement. This opera marked a turning point for Gluck, as its final scene was unlike anything he had created before. It paved the way for his operatic experiments of the 1760s.

Armida must have appeared even more avant-garde and distinctly “French” to the Viennese audience. The libretto vividly depicted colorful stage settings such as Armida’s gardens, a gloomy gorge, miraculous transformations with moving mechanisms, and even Armida’s flying chariot — everything that evokes the theatrical techniques of the 17th century. The chorus, integrated into the action, plays a significant role in *Armida*. Particularly impressive is the dynamic c-moll chorus of the Furies, summoned by Armida to overcome her love and gain the strength to kill Rinaldo. It exhibited a kinship with the choruses and dances of the Furies from *Orfeo* and the “furioso” episodes from the ballet *Don Juan*, staged in October of the same year 1761 as *Armida*. It is probably this episode that became an inspirational impulse for Gluck.

Gluck’s *Orfeo* was also written in this vein and within the same genre. It seems like only one step remains to conclude its parity with works composed of the same compositional and stylistic elements. Then, one could even refer to *Orfeo ed Euridice* as the adaptation of the *festa teatrale* genre norm. However, despite extensive research on small-scale opera genres and the literal “rediscovery” of dozens of compositions, despite the wealth of collected material, and despite the assertions that *Orfeo* proposed nothing revolutionary beyond the compositional and dramaturgical means already known at the time, the historical assessment of Gluck’s masterpiece as a whole must remain unchanged.

Judging by the result, Gluck formed his position in polemics not only with grand opera *seria* but also with the diverse range of small-scale operas, regardless of their terminological designations. The crucial difference, in my opinion, is that *Orfeo* was not just “one of” but the most radical reformative experience. Gluck presented the techniques and means familiar from other small forms with maximum concentration and dramatic effectiveness. However, he did not stop there.

What fundamentally distinguished this composition from previous works, including those by Gluck, was the treatment of the solo number — the aria. It was the “backbone” and core of the musical composition in both opera *seria* and *festa teatrale*. The monumental *da capo* form, typically accompanied by virtuoso coloratura, and the various yet recognizable types of expressiveness, all constituted the artistic essence of the Italian operatic tradition of the 18th century. It was this concept of the aria that was retained in almost all the operas of the “new wave,” including the *feste teatrali*, which shared structural similarities with *Orfeo*. The grand Italian aria remained the defining feature of the Italian tradition, representing mixed Franco-Italian works, and it was not abandoned by Hasse, Traetta, or even Gluck himself — until *Orfeo*. Against the backdrop of brilliant solo numbers, the large scenes with choruses and dances, as well as the recitatives with dynamic orchestral accompaniment, seemed like important additions rather than determining factors.

In *Orfeo*, however, the priority of the aria as the major element of an opera composition was shaken, and its place was taken by flexible arioso forms, where simple and expressive cantilena alternated with expressive recitatives, transforming the solo number into a scene. Gluck's rejection of the monumental aria, which had turned operas into gigantic suites, marked his polemic with tradition. Even though *Orfeo* adapted numerous compositional techniques from the *festa teatrale* tradition, this departure is still seen as a reformist gesture.

Small-Scale Genres After "Orfeo"

It is even more intriguing to examine the fate of small-scale genres after *Orfeo* and explore its possible influences. I have selected three works written almost simultaneously: Hasse's *Partenope* (1767) and *Piramo e Tisbe* (1768), and Florian Leopold Gassmann's *Amore e Psiche* (1767).

The relation of Hasse's *Partenope*, written to a libretto by Metastasio, to Gluck's "gold standard" is the easiest to discern. It was composed to celebrate the betrothal of King Ferdinand IV of Naples and Maria Josepha, daughter of Empress Maria Theresa. This two-part *festa teatrale* consists of a sequence of arias and secco recitatives, unfolding the unpretentious intrigue of two pairs of noble lovers. In accordance with Monelle's conventions, each part of *Partenope* includes choruses and accompanied recitatives. The choruses, akin to two grand portals, frame the entire composition with their static nature. The orchestral recitatives are quite modest. Hasse's arias, as in his later operas, are graceful, harmonious, and virtuosic. The desired harmony sought by the royal newlyweds is only slightly tempered by minor nuances, while the choruses imbue the *festa teatrale* with the necessary solemnity. However, all these elements are mere supplements to the arias. In other words, there are no traces of *Orfeo*'s influence to be found in *Partenope*.⁶

Gassmann's *Amore e Psiche*, performed only once — just two days before *Partenope* — for the same occasion, presents a more ambiguous relation to the direction set by *Orfeo*. Gluck shared more similarities with Florian Gassmann than with Johann Adolph Hasse.⁷ Although Gassmann initially relied on Metastasio's authority in his early career in Vienna, after *Amore e Psiche* he did not compose another opera based on Metastasio's texts and eventually joined the "party" of Durazzo.

6 The vibrant melodies of *Partenope* formed a stark contrast with the tragic events that unfolded just a month after its performance on September 9th. On the very day Maria Josepha was scheduled to travel to Naples to meet her future husband, she tragically passed away due to smallpox. Gassmann's opera, *Amore e Psiche*, is also intertwined with this sorrowful event.

7 In terms of their biographies, Gluck and Gassmann shared several similarities, particularly in their early years. With a 15-year age difference, both were born in Bohemia. They defied their fathers' wishes and pursued careers in music, finding success first in Italy and later in Vienna. In 1763, Gassmann took over as composer of ballet and later theater music, following in Gluck's footsteps

Amore e Psiche was crafted to a libretto by Marco Coltellini, a friend and pupil of Ranieri de' Calzabigi. Therefore, the similarities between Coltellini's libretto and *Orfeo* are hardly coincidental. Gustav Donath and Robert Haas, authors of the sole dedicated work on Gassmann published over a century ago, suggested that the composer himself selected the plot and influenced its development. According to them, the striking resemblance in both the poetic text and musical solutions to the Gluckian model cannot be explained otherwise [19, p. 66]. However, this hypothesis, in my view, holds little legitimacy. It diverges excessively from the typical dynamics of the relationships between the client (impresario), the poet, and the composer during that era, where the composer, as a rule, was solely responsible for the music and had minimal influence on the choice of the plot. Nevertheless, it is highly plausible that Coltellini was familiar with Calzabigi's libretto and may have drawn inspiration from it, whether consciously or subconsciously.

There are indeed many similarities between the librettos of the two operas. And it is not only the reliance on ancient sources—the Greek myth in *Orfeo* and the tale from Apuleius' *Metamorphoses* in *Amore e Psiche*. There are also more specific points of contact in plot motifs and compositional means. Both operas explore the theme of separated lovers, where the heroes (Orpheus and Psyche) descend into the underworld to fulfill the gods' commands. Additionally, the plots revolve around motifs of prohibition and its violation: Orpheus must not look back while leading Eurydice out of Hades, or else she will perish, and Psyche must not see her husband's face, or she will lose him forever. Inevitably, both protagonists break these taboos, resulting in death or a perilous ordeal. Following the Franco-Italian style of the 1760s, Coltellini, influenced by his mentor, incorporates choral and dance scenes into the libretto.

The musical composition of *Amore e Psiche* reveals Gassmann's close familiarity with the score of *Orfeo*. Certain scenes appear as paraphrases of Gluck's work. Gassmann seems particularly impressed by the technique of alternation between choral and solo parts, creating grand rondo-like compositions. The opera showcases numerous expressive declamatory passages and a well-developed orchestral part that reveals the influence of Gluck's techniques and Gassmann's own experience in composing orchestral works. There are even instances where melodic and harmonic solutions exhibit noticeable closeness. The initial phrases in Cupid's aria from Act 1, for instance, seem to be composed of two unmistakable melodic turns from Orpheus's arias in Acts 1 and 3 (*Example 2*).

And when sorrowful nymphs accompany Psyche to a gloomy cave where she is to wed a dreadful monster in Act 2 of Gassmann's opera, the texture and harmony of their chorus directly reference Gluck's chorus of the Furies and sympathetic spirits, who took pity on Orpheus.

In *Amore e Psiche*, Gassmann undoubtedly drew upon Gluck's expertise. Moreover, it seems like he even aimed to surpass Gluck in certain aspects,

Allegro molto

Grand' a - pra al di le ci - glia fra tan - ta ma - ra - vi - glia

b) Eu - ri - di - ce?

a) V-ni

Orfeo: Chir - mo il mio

Example 2. Florian Gassmann *Amore e Psiche*, 1st Act, Amore's aria (a),
Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice*, 3rd Act, Orfeo's aria (b),
1st Act, Orfeo's aria (c)

including quantitatively. Gassmann's opera features as many as six roles for the chorus: shepherds, nymphs, priests, furies, Psyche's sisters, and spirits of pleasure, compared to *Orfeo's* three: shepherds and nymphs, blissful shadows, and Furies. Additionally, Gassmann employed the compositional technique of comic opera by crafting a genuine ensemble finale at the end of the second act, a technique Gluck did not employ. But on the whole, both Gassmann and his librettist Coltellini exhibit less radicality and consistency compared to Gluck and Calzabigi. The action in *Amore e Psiche* is more congested and ramified than what is typical for small-scale operas, reflecting the influence of opera *seria*. But, most importantly, the musical composition is divided into two independent layers: one featuring developed scenes and expressive recitatives, and the other showcasing large virtuosic arias that seem to have come directly from opera *seria*, standing completely apart from the reformist path. And these arias are performed not only by supporting characters like Psiamore e psicheche's father Palemont, Venus, and Zephyr, but also by the main characters, Cupid and Psyche. Gassmann's opera is more dramatically intense and compositionally complex than many "dynastic" works. It does carry a hint of the energy found in Gluck's *Orfeo*, but only to a certain extent.

The last work to be discussed is *Piramo e Tisbe*, Hasse's *intermezzo tragico* with a libretto by Marco Coltellini. It stands apart from other small-scale operas for several reasons. It was composed not for the court theater but on a commission from a French lady⁸ and performed in her private theater in 1768. Two years later, the opera was repeated several times in the presence of the imperial family at the small theater of Laxenburg castles, located on the outskirts of Vienna, which was the court's summer retreat. Hasse proudly wrote to Giammaria Ortes,

Si è data l'occasione, che ha dovuto esser rappresentata davanti alla M. dell' Imperadrice l' ultima mia opera, de' cui già le scrissi nell' anno dunque in scena nel teatro di Laxemburg, ove la corte si trovò in villeggiatura. Si recitò varie volte. Vi fu sempre oltre la Famiglia Imp. le il fior della nobiltà. <...> E m'è permesso di dir quello ch' è vero, non ho mai avanti monarchi prodotto una cosa che abbia avuto un sì felice incontro, né che sia

8 Pancino L. (Ed.). (1998). Johann Adolf Hasse e Giammaria Ortes. Lettere (1760—1783). Brespolis, p. 160.

stata ascoltata con simile silenzio. Sin dalla prima sera la M. dell'Imperadrice mi fece dopo l'opera montar nella sua loggia, per palesarmi il clementiss.mo suo gradimento, e l'ultima sera fece l'istesso, degnandosi di donarmi colle proprie sue mani un magnifico anello.⁹

In both the initial and subsequent stagings, performers were amateurs, hence their names were not included in the libretti printed by the Viennese printing house *Ghelen*. But perhaps most remarkable of all, unlike other small-scale operas, these performances were not associated with any specific celebration. For Hasse, a commission for summer “entertainment” music, and furthermore, intended to be performed by amateurs, was unlikely to be particularly lucrative. Nevertheless, the 69-year-old composer accepted the commission and later, in letters to his friend, the Venetian composer and philosopher Giammaria Ortes, he repeatedly regarded *Piramo e Tisbe* as his finest work, highlighting his advanced age with a sense of pride: “The fact that I am still writing operas <...> surprises everyone here.”¹⁰ The unconfinedness and deliberate simplicity of such a “bagatelle” granted the composer much more artistic freedom. Hasse, who had previously left the court service in Dresden and had no obligations in Vienna, may have found such a task appealing.

The second important point is the opera's unique genre designation as an *intermezzo tragico*. Coltellini and Hasse played on a paradox: the *intermezzo*, a comedic genre, was given a tragic plot for the first time. The libretto was based on a story from Ovid's *Metamorphoses* about the two unhappy lovers separated by the will of their parents. The small size, simplicity of the plot, absence of mass scenes, and the small number of characters (Pyramus, Thisbe, and her father) were inherited from *intermezzo*. However, the overall composition of the opera, with its original combination of components familiar from various opera genres and national traditions, is apparently unparalleled — neither in opera seria, nor in musical comedy, nor even in *festa teatrale*. *Piramo* has seven scenes grouped in two parts, as is usual for an *intermezzo*, but that is where the similarities end. It features ten arias, four duets, 11 *accompagnato* recitatives, and only seven *secco* recitatives. Additionally, there is a large ballet scene, but not a single choral episode — a unique “set” of components for a 18th-century composition.

The unusual nature of this opera prompts us to look for points of contact with works of a reformist persuasion, despite the fact that the composer himself never declared any such ideas. Moreover, Hasse belonged to Metastasio's “party” in opposition to the triumvirate of Durazzo-Calzabigi-Gluck. Nor, as far as we can tell from his operas of the 1750s and 1760s, did he share the enthusiasm

9 “I had the opportunity to present my latest opera, which was written a year ago, to Her Majesty the Empress. <...> The opera enjoyed multiple performances, with each one graced by the presence of the imperial family and the vibrant atmosphere of high society. <...> Truth be told, never before has my composition been received so warmly in the presence of monarchs, nor have I experienced such profound silence during its performance. On the very first night, Her Majesty graciously invited me to her box after the show to express her approval. And on the final evening, she personally presented me with a splendid ring”. *Ibid.*, p. 212.

10 *Ibid.*, p. 160–161, 165.

for the Franco-Italian style. Nevertheless, the closest association arises with Gluck's *Orfeo*, written six years before *Piramo e Tisbe*. It is no coincidence that Francesco Degrada in 1974 [20] and Sieghart Döhring in 1999 [21] drew from this thesis in their analysis of Hasse's opera. Both scholars examined the *intermezzo tragico* in the context of Gluck's operatic reform and concluded that while there are undoubted parallels between Hasse's late opera and *Orfeo*, they do not define its essence. Degrada saw a difference in aesthetic orientations—the classical style (Gluck) versus pre-Romantic impulses (Hasse) [20, p. 22]. Döhring, referring to the assessments of Hasse's contemporaries — Johann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt, Johann Carl Friedrich Rellstab — interpreted *Piramo e Tisbe* as a search for a new path to the synthesis between tradition and innovation, somewhat similar to Gluck's approach, but not identical to it [21, p. 138, p. 146].

The closest connection to the reformist movement can be observed in Coltellini's libretto. The poet boldly included quotes from Calzabigi's famous lines in *Orfeo*: in Pyramus' aria, he used the opening of Orpheus' recitative in Elysium, *Che puro ciel* [20, p. 17]. In addition to Degrada's example, we can note Thisbe's line, *Che faro senz' il mio ben*, which literally coincides with the words from Orpheus' aria, *Che faro senz' Euridice*, along with several other allusions. The emphasis in the libretto is not on demonstrating stereotypical affects or figurative topoi; rather, it focuses on the nuances not even of affects but of emotions, albeit expressed most often through the familiar lexical turns of *dramma per musica*.

Unlike Coltellini, Hasse did not opt for dialogue. It seems as if he purposefully turned away from reformist temptations and returned to the melancholic Arcadian pastorals of his teacher, Alessandro Scarlatti. The tragic *intermezzo* is completely devoid of monumentality. The absence of choral scenes directs all attention to the arias, which Hasse greatly emphasizes. However, unlike Gassmann, there is no ambivalence, as the solo numbers seamlessly integrate into the through-composed "reformist" scenes. They are perceived as a nostalgic reverence for the bygone 1730s and even for an earlier tradition — the refined Roman operas of the late 17th century. Their verbal expressiveness, melodic plasticity, skillfulness, and touching naivety bring to mind the music of both the late Pergolesi and the young genius who was only 12 years old in 1768 — Wolfgang Amadeus Mozart. Thus, Hasse's position is polemical in relation to both Gluck's *Orfeo*, with its vivid scene contrasts and dynamic musical development, and *festa teatrale*, where there were no — and could not be — such flexible transitions between singing and recitation, and such a focus on the characters' nuanced personal experiences, as seen in *Piramo e Tisbe*.

In Hasse's correspondence with Ortes, the topic of *Orfeo* arose in 1771. This discussion was prompted by the staging of Gluck's opera in Bologna, which, according

to Ortes (a letter of June 22), incurred significant expenses¹¹ [13, p. 231]. After a month of silence, Hasse finally responded to his friend on July 17, with a touch of irony, “I was delighted to hear that everyone in Bologna was thoroughly entertained and found an opera to their liking. Although the opera was performed here four times, I did not have the opportunity to hear it due to my gout attacks.” [13, pp. 231–232] It is difficult to say for sure whether the aging composer slyly pretended or genuinely did not know a single note from the score of *Orfeo*. Most likely, even if he was acquainted with it, he simply did not want or could not “hear” it, let alone admit it.

Summary

Small-scale opera genres did not have a long life in Vienna. Hasse’s *Partenope* (1767) was the last to use the term *festa teatrale*. After Metastasio, none of the librettists addressed it again. The opera *La corona* (1765, Metastasio-Gluck), intended to be performed but canceled due to the death of Franz Stephan, marked the end of *azione teatrale*. The reign of Maria Theresa seems to have been the most fruitful period for dynastic genres at the Viennese court. However, with the passing of her beloved husband, the Empress lost her interest in lively jublations, including operas of this kind. Nevertheless, the history of these genres in the 18th century encompassed virtually all the acute collisions in the development of musical theater.

References

1. Dent, E. J. (1944). The Nomenclature of Opera. *Music & Letters*, 25(3), 132–140, 25(4), 213–226.
2. Callela, M. (2006). Kleinere szenische Gattungen (“componimenti drammatici”). In S. Leopold (Ed.), *Geschichte der Oper* (Vol. 2, pp. 59–72). Laaber-Verlag.
3. Monelle, R. (1973). Gluck and the ‘Festa Teatrale.’ *Music and Letters*, 54(3), 308–325.
4. Mellace, R. (2001). Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse. In E. Sala Di Felice & R. C. Lumetti (Eds.), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento* (pp. 467–492). Aracne.
5. Harris II, E. (2006). Johann Adolf Hasse’s *Alcide al bivio* and ‘Reform opera.’ In R. Wiesend (Ed.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg (pp. 127–136). Carus-Verlag.

¹¹ The libretto, published for this production by the Bolognese printing house Sassi, includes not only the names of the performers, composer, and set designers but also the creators of the costumes and stage machinery, as well as the number of choristers (11 men and 11 women). Such a detailed description may have been intended to justify the expenses.

6. Sommer-Mathis, A. (2018). Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del settecento. In I. Yordanova & P. Maione (Eds.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (Vol. 5, pp. 61–82). Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s.7>
7. Joly, J. (1978). *Les fetes theatrales de Metastase a la cour de Vienne, 1731–1767*. Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II.
8. Sommer-Mathis, A. (1994). *Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. Musikwissenschaftlicher Verlag.
9. Colturato, A. & Merlotti, A. (Eds.). (2011). *La feste teatrale nel Settecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009. Libreria musicale italiana.
10. Yordanova, I., Maione, P. (Eds.). (2018). *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*. Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s>
11. Leopold, S. (2021). Der Traum vom irdischen Paradies. Musik in fürstlichen Sommerresidenzen. In S. Leopold & B. Pelker (Eds.), *Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert* (pp. 3–22). Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10444>
12. Kleinertz, R. (2021). Aranjuez und der harmonische Staat. In Leopold, S. & Pelker, B. (Eds.), *Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert* (pp. 39–44). Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10446>
13. Tynianov, Yu. (2019). Literary Fact. In *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*. (A. Morse & Ph. Redko, Eds.) (pp. 153–172). Academic Studies Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1zjg7wx.10>
14. Chegai, A. (2011). Configurazione scenico e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio. In A. Colturato & A. Merlotti (Eds.), *La feste teatrale nel Settecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 (pp. 3–30). Libreria musicale italiana.
15. Hilscher, E., Mader-Kratky, A. (2020). Die gespielte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am wiener Kaiserhof im mariatheresianischer Zeit. In M. Scharer, H. Laß, & M. Müller (Eds.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa Hof – Oper – Architektur* (pp. 461–492). Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.469.c7724>
16. Croll, G., Croll, R. (2010). *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Bärenreiter.
17. Sommer-Mathis, A. (2011.) *Il Parnaso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento*. In A. Colturato & A. Merlotti (Eds.), *La feste teatrale nel Settecento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 (pp. 31–52). Libreria musicale italiana.
18. Ivaldi, A. F. (2018). Un'“ingegnosa congiunzione.” La serenata *Tetide* di Gluck per una pace asburgica europea (1760). In I. Yordanova & P. Maione (Eds.), *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (pp. 457–504). Hollitzer Verlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s.19>
19. Donat, G., Haas R. (1914). Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist. *Studien zur Musikwissenschaft*, 2, 34–211.
20. Degrada, F. (1996). Glucksche Aspekte in einem Spätwerk Hasses. In W. Hochstein & R. Wiesend (Eds.), *Hasse-Studien* (Vol. 3, pp. 5–23). Carus-

Verlag.

21. Döring, S. (2006). Konstruktion und Emotion: Hasses *Piramo e Tisbe*. In R. Wiesend (Ed.), *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit*. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg (pp. 137–154). Carus-Verlag.

Список литературы

1. Dent E. J. The nomenclature of Opera // Music & Letters. 1944. Vol. 25. № 3. P. 132–140. № 4. P. 213–226.
2. Callela M. Kleinere szenische Gattungen («componimenti drammatici») // Geschichte der Oper. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. Bd. 2. Die Oper im 18. Jahrhundert. S. 59–72.
3. Monelle R. Gluck and the 'festa teatrale' // Music and Letters. July 1973. Vol. LIV. Iss. 3. P. 308–325.
4. Mellace R. Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse // Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento, a c. di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti. Roma: Aracne, 2001. P. 467–492.
5. Harris II E. Johann Adolf Hasse's *Alcide al bivio* and 'Reform opera' // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg. Stuttgart: Carus-Verlag, 2006. S. 127–136.
6. Sommer-Mathis A. Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del settecento // Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe / ed. by Iskrena Yordanova and Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. P. 61–82. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s>.
7. Joly J. Les fetes theatrales de Metastase a la cour de Vienne, 1731–1767. Clermont-Ferrand: Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978.
8. Sommer-Mathis A. Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. (Dramma per musica, 4.) Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994.
9. La feste teatrale nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti. Lucca: Libreria musicale italiana, 2011.
10. Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe / ed. by Yordanova, Iskrena, and Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s>
11. Leopold S. Der Traum vom irdischen Paradies. Musik in fürstlichen Sommerresidenzen // Silke Leopold und Bärbel Pelker (hrsg.), Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 5). S. 3–22. <https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10444>
12. Kleinertz R. Aranjuez und der harmonische Staat // Silke Leopold und Bärbel Pelker (hrsg.), Fürstliches Arkadien: Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Bd. 5). S. 39–44.

<https://doi.org/10.17885/heiup.778.c10446>

13. Тынянов Ю. Р. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.

14. *Chegai A.* Configurazione scenico e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio // La feste teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienne alle corti d'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti. Lucca: Libreria musicale italiana, 2011. P. 3–30.

15. *Hilscher E., Mader-Kratky A.* Die gespielte Inszenierung? Repräsentation und Hierarchie im Theaterparterre am wiener Kaiserhof im mariatheresianischer Zeit // Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa Hof – Oper – Architektur. Heidelberg: University Publishing, 2020. S. 461–492.

<https://doi.org/10.17885/heiup.469.c7724>

16. *Croll G., Croll R.* Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010.

17. *Sommer-Mathis A.* Il Parnaso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento // La feste teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienne alle corti d'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009 a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti. Lucca: Libreria musicale italiana, 2011. P. 31–52.

18. *Ivaldi A. F.* Un'«ingegnosa congiunzione». La serenata *Tetide* di Gluck per una pace asburgica europea (1760) // Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe / ed. by Iskrena Yordanova, Paologiovanni Maione. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. P. 457–504. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmb1s.19>

19. *Donat G., Haas R.* Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist // Studien zur Musikwissenschaft. H. 2. 1914. S. 34–211.

20. *Degrada F.* Glucksche Aspekte in einem Spätwerk Hasses // Hasse-Studien 3. Stuttgart: Carus-Verlag, 1996. S. 5–23.

21. *Döring S.* Konstruktion und Emotion: Hasses *Piramo e Tisbe* // Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium vom 23 bis 26 März 1999, Hamburg. Stuttgart: Carus-Verlag, 2006. S. 137–154.

Information about the author:

Irina P. Susidko — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theater Problems, Gnesin Russian Academy of Music, Leading Researcher, Sector of Classical Art of the West, State Institute for Art History, Moscow, Russian Federation

Информация об авторе:

Сусидко И. П. — 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, г. Москва, Российская Федерация

Статья поступила в редакцию 25.10.2023;
одобрена после рецензирования 15.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 25.10.2023;
approved after reviewing 15.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.

Музыка и слово

Научная статья

УДК 784

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-072-082>



Лермонтовские тексты в творчестве
П. И. Чайковского

Зивар Махмудовна Гусейнова

Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
zivar-g@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-8940-6485>



Аннотация. В наследии П. И. Чайковского сохранилось лишь два произведения, связанных с поэзией М. Ю. Лермонтова — романс «Любовь мертвеца» (1878), входящий в состав опуса 38, и хор *a cappella* «Ночевала тучка золотая» (1887). В то же время существуют сведения и о других замыслах композитора, связанных с Лермонтовым, проявившихся, в частности, в намерении написать оперу «Бэла» на либретто А. П. Чехова. В обоих законченных произведениях Чайковский не был самостоятелен в выборе текстов, сочинения создавались на предложенные ему стихотворения. Романс и хор неравнозначны по художественной ценности: если первый, необычный по решению, образно и интонационно связанный с персонажами ряда опер, становится особой кульминацией в опусе 38, то хор, напротив, лишен отличающей сочинения композитора выразительной темы или интересных фактурно-гармонических особенностей, оставаясь лишь небольшим образцом хорового письма композитора.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, М. Ю. Лермонтов, музыка и слово, Романсы ор. 38, «Любовь мертвеца», хор *a cappella* «Ночевала тучка золотая»

Для цитирования: Гусейнова З. М. Лермонтовские тексты в творчестве П. И. Чайковского // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 72—82. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-072-082>

Music and Literary Text

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-072-082>

Lermontov's Texts in Tchaikovsky's Oeuvre

Zivar M. Guseinova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, *Saint Petersburg,*
Russian Federation, zivar-g@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-8940-6485>

Abstract. Tchaikovsky's musical legacy includes only two works related to Lermontov's poetry. These are the song *The Love of a Dead Man* (1878), which is a part of Opus 38, and the a cappella chorus *A Golden Cloud Spent the Night* (1887). But there is information available about the composer's other plans to compose music associated with Lermontov, manifested, in particular, in his intention to write the opera *Bela* to a libretto by Anton Chekhov. In both completed works, Tchaikovsky was not independent in his choice of texts, but the compositions were set to poems offered to him by other people. The song and the chorus are not equal to each other in their artistic significance: the song, unusual in its artistic solution, figuratively and intonationally connected with the characters of a few separate operas, becomes an special culmination in Opus 38; the chorus, on the contrary, is devoid of any expressive theme or interesting textural and harmonic features that distinguish the composer's works, remaining merely a small example of the composer's choral writing.

Keywords: Pyotr Tchaikovsky, Mikhail Lermontov, music and words, Six Romances, Opus 38, *The Love of a Dead Man*, a cappella chorus *A Golden Cloud Spent the Night*

For citation: Guseinova, Z. M. (2024). Lermontov's Texts in Tchaikovsky's Oeuvre. *Contemporary Musicology*, 8(1), 72–82. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-072-082>

Литературные вкусы и пристрастия Петра Ильича Чайковского хорошо известны. В одном из писем к певцу Богомиру Богомировичу Корсову композитор подчеркнул: «В литературе я люблю только писателей, полных правды, — таковы Пушкин, Толстой, Шекспир, Гоголь, Диккенс, Теккереи, и только эти писатели или им подобные для меня ценны»¹. Галина Ионовна Побережная отмечает, что среди «им подобных» находится и Михаил Юрьевич Лермонтов [1, с. 26]. Это подтверждается воспоминаниями Германа Августовича Лароша². Однако Чайковский лишь несколько раз обращался к сочинениям Лермонтова. Объяснение этому он частично дал в письме к Надежде Филаретовне фон Мекк от 12/24 декабря 1878 года, где рассказал и о своем уже созданном романсе на стихи поэта, и о сложностях воплощения лермонтовских текстов вообще:

Пожалуйста, не бойтесь критиковать «Любовь мертвеца», и когда Вы в близком будущем проиграете его, то скажите откровенно Ваше мнение. Неужели я могу иметь претензию писать всегда удачные вещи? Вы совершенно правы, говоря, что текст до того силен, что вряд ли музыка может достигнуть этой высоты, но я все-таки дерзнул. Простите³.

Ранее, в письме от 4 июля 1878 года Чайковский, готовя к печати романсы опуса 38, отметил:

...Сегодня я принялся за переписку нескольких романсов, написанных частью за границей, частью в Каменке в апреле. Один из этих романсов, переписанный сегодня, сочинен на текст Лермонтова: «Любовь мертвеца». Написал я его вследствие того, что в одном из Ваших писем Вы мне привели это стихотворение в подтверждение одного Вашего мнения об отношении стихов к музыке. Это было в феврале во Флоренции⁴.

Помимо упомянутого в письмах романса «Любовь мертвеца», входящего в состав опуса 38⁵ и посвященного брату Анатолию, Чайковским на стихи Лермонтова был также сочинен хор «Ночевала тучка золотая» для смешанного хора без сопровождения *f-moll*. Сохранилась пометка композитора о его соз-

¹ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1978. Т. XVI-А. Литературные произведения и переписка. С. 270.

² Ларош Г. А. Воспоминания П. И. Чайковском // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М.: Государственное музыкальное издательство, 1922. Т. 2., ч. 1. С. 7.

³ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк / ред. и прим. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина; вступ. статья Б. С. Пшибышевского. М.; Л.: Academia, 1934. С. 542. 15 июля 1878 г. фон Мекк пишет Чайковскому: «Меня очень интересует музыка на слова “Любовь мертвеца”». Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. С. 393.

⁴ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. С. 384–385.

⁵ Это стихотворение Лермонтова также стало основой для романсов Ц. А. Кюи, Ф. М. Blumenфельда, А. Ф. Казбiryюка и др.

дании: «Соч. 5 июля 1887 в Боржоме»⁶. Задолго до написания собственного хора на текст лермонтовского «Утеса» Чайковский в 1870 году оркестровал фортепианное сопровождение вокального трио Александра Сергеевича Даргомыжского «Ночевала тучка золотая».

Известны также планы Чайковского написать оперу на сюжет «Бэлы» (по первой части романа «Герой нашего времени»), причем либреттистом должен был стать Антон Павлович Чехов. Художников связывали уважительные отношения: на дарственном экземпляре своих «Рассказов» издания 1889 года Чехов 14 октября 1889 года написал: «Петру Ильичу Чайковскому от будущего либреттиста», а в сопроводительном письме отмечал часто цитируемые в литературе о композиторе слова: «Посылаю Вам фотографию, книгу, послал бы и Солнце, если б оно мне принадлежало!»⁷.

Напомним также, что летом 1876 года среди предложенных Модестом Ильичом Чайковским брату сюжетов для симфонических программных произведений была и лермонтовская «Тамара».

Отметим и возникающие в творчестве композитора отзвуки поэзии Лермонтова, например, в опере «Евгений Онегин», либретто которого было подготовлено самим Чайковским: в реплике Ленского прочитываются лермонтовские строки⁸:

Чайковский. «Евгений Онегин»	Лермонтов. «Тамара»
Я узнал здесь, что дева красою Может быть словно ангел мила, И прекрасна, как день, но душою Точно демон коварна и зла...	В той башне высокой и тесной Царица Тамара жила: Прекрасна, как ангел небесный, Как демон коварна и зла.

Имя поэта возникало в творчестве Чайковского и в связи с его «Фатумом». Милий Алексеевич Балакирев в знаменитом критическом письме от 18 марта 1869 года негативно отозвался о многих аспектах этого сочинения, в частности, сетуя на предпосланные опузу стихи Константина Николаевича Батюшкова: «Уж если вы хотели взять эпитафию, выражающую отчаянное разочарование в жизни, то что бы вам обратиться если не к Байрону, то к Лермонтову»⁹.

Лермонтов как представитель романтизма сыграл значительную роль в русском искусстве, продемонстрировав в своих сочинениях новый тип героя

⁶ Чайковский П. И. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. С. 444. Это стихотворение М. Ю. Лермонтова положили на музыку около 60-ти композиторов, в том числе А. Г. Рубинштейн, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков, М. А. Балакирев, В. И. Ребиков.

⁷ Переписка А. Чехова: в 2 т. / сост. и коммент. М. П. Громова, А. М. Долотовой, В. Б. Катаева. М.: Художественная литература, 1984. Т. 2. С. 8.

⁸ Эту параллель отмечает также Е. Э. Комарова [2, с. 13].

⁹ Письмо М. А. Балакирева П. И. Чайковскому от 18 марта 1869 г. // Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским / предисл. и примеч. С. М. Ляпунова. СПб.: Ю. Циммерман, 1912. С. 26.

и обуревающие его ощущения. Вадим Эразмович Вацуро так характеризует произведения поэта:

Любовное чувство везде доминирует над физической гибелью, оказываясь сильнее. В романтической концепции любви, выраженной и в поэмах Лермонтова, страсть аксиологически выше жизни, поэтому жизнь может быть измерена ценой любви, как смерть — быть платой за любовную измену¹⁰.

В связи с лирикой поэта 1840–1841 годов, которой принадлежит используемый Чайковским текст, Вацуро замечает:

...Мы сможем указать на целый цикл стихотворений с мотивом посмертной любви: «Любовь мертвеца» (мартовское стихотворение 1841 года, <...>), «Сон», перевод из Гейне «Они любили друг друга так долго и нежно», «Нет, не тебя так пылко я люблю», даже «Выхожу один я на дорогу». Понятно, мотив в каждом из них варьирован по-разному, но в том или ином виде он присутствует или намечен, причем все перечисленные стихотворения написаны почти одно за другим — весной и в начале лета 1841 года [3, с. 151].

Еще один исследователь творчества Лермонтова Борис Михайлович Эйхенбаум называет пятистрочное стихотворение «Любовь мертвеца» «философским итогом любовной лирики» [4, с. 338] поэта. Написанное ямбом с перекрестной рифмой, оно наполнено оксюморонными сочетаниями, обозначенными уже в названии стихотворения («Любовь мертвеца»), где героем выступает мятущийся «беспокойный покойник».

Отметим, что образные мотивы лермонтовского текста встречались у Чайковского и ранее, например, в романсе «Отчего» (1869) на стихи Льва Александровича Мея¹¹:

Отчего в небе солнце с утра
Холодно и темно, как зимой?
Отчего и земля вся сера
И угрюмей могилы самой?

Как уже упоминалось, «*Любовь мертвеца*» входит в состав знаменитого опуса 38, соседствуя с такими выдающимися романсами, как «Серенада Дон Жуана», «Средь шумного бала», «То было раннею весной», и резко им контрастируя. Но важно, что хронологически «Любовь мертвеца» создавалась первой (эскиз был выполнен в феврале 1878 года, о чем пишет и Чайковский в цитированном письме). Полностью опус сложился в том же году

¹⁰ Вацуро В. Э. Тамара // Лермонтовская энциклопедия / Ин-т рус. лит. АН СССР (Пушкин. дом). М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 559–560.

¹¹ Стихотворение «Отчего» Л. А. Мея — перевод из Г. Гейне.

немного позднее. Сочинение на основе лермонтовского текста приближается по характеру к жанру романтической баллады со сменой настроений и интонационных решений. В нем присутствуют и выразительные элементы: хроматическая гамма в начале и конце (восходящая в фортепианном вступлении и восходяще-нисходящая в заключении), возникающая фрагментами хоральность фактуры и другие. По словам Побережной, в творчестве Чайковского «наблюдается тенденция сближения ряда романсов с оперной арией: единая мелодическая волна развития в них зачастую прерывается “ситуативными” репликами (речитативными драматическими возгласами, декламацией, психологически выразительными паузами), взрывчатыми драматическими и трагическими кульминациями. В них ощущается “оперность” как повышенная патетичность высказывания» [1, с. 256]. Среди примеров первым исследователем называется «Любовь мертвеца», наряду с «Серенадой Дон Жуана» и некоторыми другими.

В опусе 38, как известно, представлены разные «виды» лирических признаний: активное, динамичное в «Серенаде», элегическое, пейзажное «То было раннею весной...», романтическое «Средь шумного бала...», страстная мольба «О, если б ты могла...», незатейливая *Pimpinella*. В этом ряду «живых признаний» загробный монолог вносит резкий диссонанс. Занимая пятую позицию в опусе, «Любовь мертвеца» становится необычной его кульминацией. Разумеется, мы не рассматриваем опус 38 как цикл, однако организация романсов в нем все же имеет значение; не случайно «Любовь мертвеца», написанная ранее остальных, располагается отнюдь не на первом месте.

Используя текст Лермонтова, Чайковский вносит некоторые изменения — не очень крупные на первый взгляд, но существенно преобразующие общий смысл. Самые значительные из них — отказ от двух последних строк стихотворения («Ты не должна любить другого...» и «Увы, твой страх, твои моления») и повторение в конце романса первой строфы: «Пускай холодною землею / Засыпан я, / О друг! всегда, всегда, везде с тобою / Душа моя. / Душа моя всегда, везде с тобой»¹². Такой прием не раз встречается у Чайковского, мы наблюдаем его, к примеру, в романсах «То было раннею весной...», «О, если б ты могла...». В «Любви мертвеца» возвращение первых строк создает не только музыкальное обрамление, но и меняет смысл: Чайковский отказывается от гневно-повелительного завершения Лермонтова в пользу умиротворенной безысходности.

В Российском национальном музее музыки имени М. И. Глинки хранится автограф опуса 38, предназначенный для публикации (более ранних автографов, согласно Тематико-библиографическому указателю, не выявлено¹³). Как всегда у композитора, автограф содержит ряд исправлений, каса-

¹² Отмеченные курсивом фрагменты текста вставлены П. И. Чайковским.

¹³ [Чайковский П. И.] Тематико-библиографический указатель. С. 614.

ющихся, однако, лишь отдельных уточнений, не меняющих основного нотного текста (иллюстрация 1):

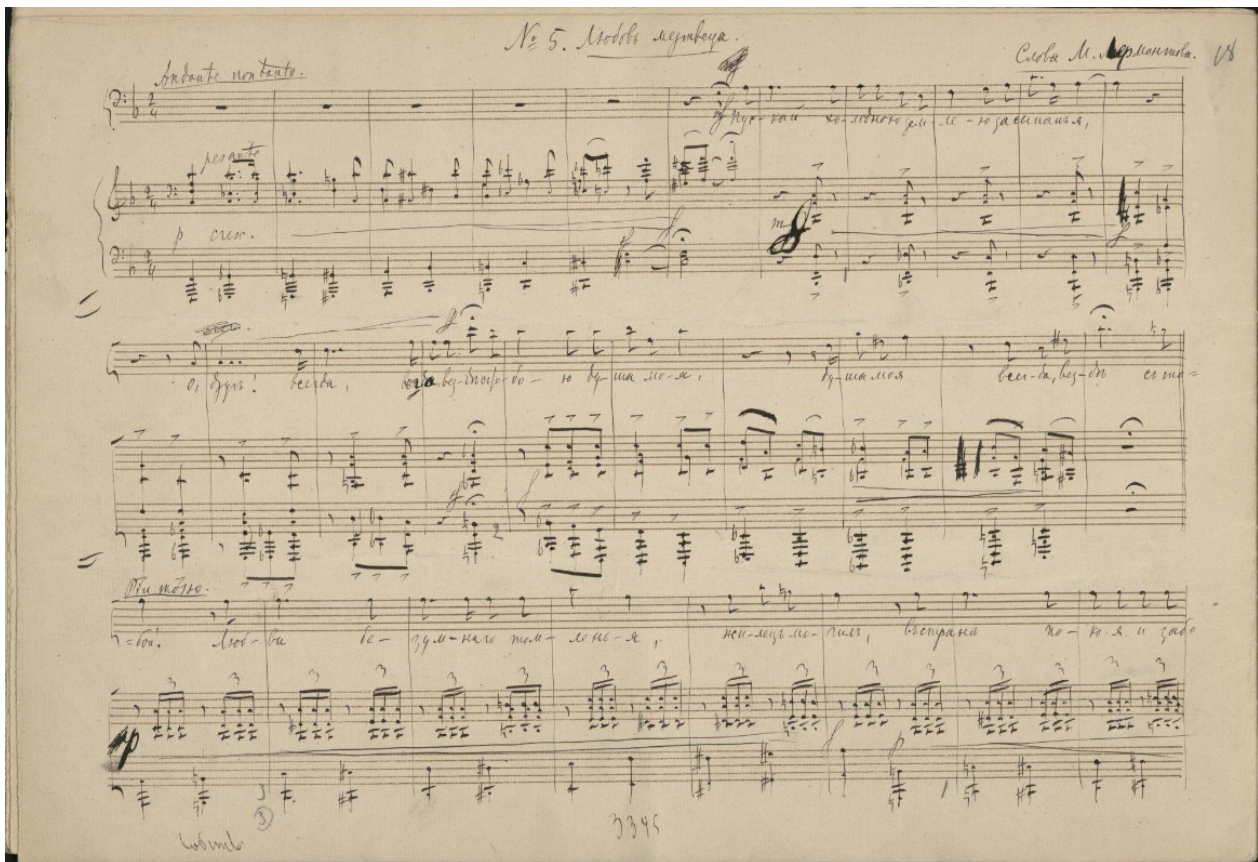


Иллюстрация 1. П. И. Чайковский. Автограф романса «Любовь мертвеца»
Российский национальный музей музыки имени М. И. Глинки

Источник иллюстрации:

URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/shest-romansov-2017-08-17-2017-08-17-2>
(дата обращения: 20.01.2024)

Людмила Зиновьевна Корабельникова устанавливает тесную связь опуса 38 с Четвертой симфонией и «Евгением Онегиным»¹⁴. Что в этом плане можно сказать о «Любви мертвеца»?

Этот романс поэтически и отчасти интонационно действительно связан с «Евгением Онегиным», а именно — с образом Ленского, но также и Германа в «Пиковой даме» (нисходящий ход от вершины «Что мне сиянье Божьей власти» в романсе и «Что день грядущий мне готовит?» в партии Ленского, «Я имени ее не знаю и не хочу узнать» в партии Германа), хотя в этом ряду может быть названа и ария Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей?» («Иоланта»). Однако эти сходства свидетельствуют, скорее, об устойчивых для Чайковского интонационных приемах выражения сильного чувства, вне зависимости от того, высказывается ли оно мертвецом реальным или потенциальным.

¹⁴ Корабельникова Л. З. Романсы // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. URL: <https://www.tchaikov.ru/romance.html> (дата обращения: 20.01.2024).

Вне какой-либо видимой связи с лермонтовским романсом создавался хор «*Ночевала тучка золотая*» (1887); он, как обозначено в Тематико-библиографическом указателе, «был написан по просьбе некой г-жи Кайтмазовой (по утверждению ее семьи). При жизни композитора хор оставался неизвестным. В 1910 году Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов передал обнаруженную в Грузии рукопись хора Борису Петровичу Юргенсону для подготовки издания»¹⁵.

«Ночевала тучка золотая» странным образом оказывается связанной с «*Любовью мертвеца*»: *F-dur* в романсе и *f-moll* в хоре¹⁶, хоральность завершения романса и в целом хоральная фактура хора, неквадратность мелодических фраз, интонационные связи, проявляющиеся в применении речитации на терцовом тоне тональности (например, «*Любви безумного томленья*» в романсе и «*В путь она пустилась рано*» в хоре) или сходстве интонационных оборотов (например, «*Всегда везде с тобою душа моя*» в романсе и «*И тихонько плачет он*» в хоре), неустойчивости завершения вокальной партии на квинтовом тоне тонического трезвучия в романсе и терцовом — в хоре и другие параллели.

У Чайковского нет указания, почему лермонтовское название «Утес» он подменяет первой строкой стихотворения «Ночевала тучка золотая». Вероятно, ему, по обыкновению, важен был женский образ. К тому же романсы Чайковского часто названы по первым строкам текста («*Среди шумного бала...*», «*Кабы знала я...*», «*Горними тихо летела душа небесами...*» и другие, хотя в приведенных нами примерах все стихи принадлежат Алексею Константиновичу Толстому и не имеют названий). Композитору, вероятно, был близок этот стиль «беззаглавных» стихов, он мог восприниматься им как введение в общую атмосферу: романс начинается еще до того, как зазвучит.

Хор «Ночевала тучка золотая» сравнительно редко привлекает внимание исследователей, и не случайно. На наш взгляд, вопреки, например, мнению известного хормейстера Александра Ивановича Крылова, который отзывается о нем как об «одном из лучших сочинений композитора» [7, с. 120], он далек от художественного совершенства. Отмечаемые Крыловым особенности, интересные с точки зрения хорового письма — например, «регистрация партий, ладогармонические и ритмические детали, динамическое решение партитуры» [там же], не порождают, однако, яркого, «по-чайковски» выразительного сочинения. Тонкий драматург, чувствующий и воссоздающий поэтические образы¹⁷, Чайковский в хоре отказывается от противопоставления и дифференциации женского и мужского начал. Его «Тучка» не имеет

¹⁵ [Чайковский П. И.] Тематико-библиографический указатель. С. 444. Об истории создания см. также [5].

¹⁶ При определении тональности хора обычно указывается на переменность *As-dur* — *f-moll* [5; 6].

¹⁷ О тонкой литературной чувствительности Чайковского, в частности, пишет Ф. Р. Буллок [8, р. 479].

самостоятельного мелодического решения, слово «утес», звучащее дважды, выделено скачком в партии сопрано и динамикой *f*, но это единственная выразительная деталь. Фактура хора абсолютно однородная, яркий тематизм отсутствует, словно растворяясь в общем хоральном звучании.

В результате возникает мысль, что обращение Чайковского к поэзии Лермонтова выглядит во многом случайным: так было с романсом, текст для которого предложила фон Мекк, так было и с хором, написанным по просьбе г-жи Кайтмазовой. Но идущие от лирики Лермонтова сильные романтические чувства, повышенная экспрессия, столкновение реального и ирреального заметны в музыке Чайковского. В этом случае подспудное влияние поэта на творчество композитора оказывается вполне допустимым.

Список литературы

1. *Побережная Г. И.* Петр Ильич Чайковский. Киев: ВИПОЛ, 1994.
2. *Комарова Е. Э.* Поэзия М. Ю. Лермонтова в романсовой лирике его современников // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2019. № 3(37). С. 10–14. <https://doi.org/10.17238/issn1998-5320.2019.37.10>
3. *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова // О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое издательство, 2008. (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4). С. 144–174.
4. *Эйхенбаум Б. М.* Лирика Лермонтова // Статьи о Лермонтове. Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. С. 289–359.
5. *Петухова С. А.* «Ночевала тучка золотая» // Чайковский от А до Я [Энциклопедия «Петр Ильич Чайковский»]. 25.10.2022. URL: <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/musical-compositions/choral-compositions/choruses/nochevala-tuchka-zolotaya/> (дата обращения: 20.01.2024).
6. *Быканов С. А.* Интерпретация художественного образа стихотворения М. Ю. Лермонтова «Утес» в хоровых сочинениях Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, В. Я. Шебалина // Дегтярёвские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства: сб. материалов VII Международной научно-практической конференции. Белгород, 16 декабря 2021 года. Т. 1. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. С. 103–106.
7. *Крылов А. И.* О хорах а капелла Чайковского // Хоровое искусство. Вып. 3 / под ред. О. П. Коловского, П. П. Левандо и др. Л.: Музыка, 1977. С. 114–128.
8. *Bullock Ph. R.* Tchaikovsky's Songs: Music as Poetry // The Edinburgh Companion to Literature and Music. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. P. 476–482. <https://doi.org/10.1515/9780748693139-051>

References

1. *Poberezhnaya, G. I.* (1994). *Peter Ilyich Tchaikovsky*. VIPOL. (In Russ.).
2. *Komarova, E. E.* (2019). Lermontov's Poetry in Romance Lyrics of His Contemporaries. *Russian Journal of Social Sciences and Humanities*, 37(3), 10–14. (In Russ.). <https://doi.org/10.17238/issn1998-5320.2019.37.10>

3. Vatsuro, V. E. (2008). *Poslednyaya povest' Lermontova* [Lermontov's Last Prose Piece]. In *O Lermontove: Raboty raznyh let* [About Lermontov: Works of Different Years] (pp. 144–174). New Publishing House. (In Russ.).

4. Eikhenbaum, B. M. (1961). *Lirika Lermontova* [Lermontov's Lyric Poetry]. In *Stat'i o Lermontove* [Scientific Articles about Lermontov] (pp. 289–359) Publishing House of the USSR Academy of Sciences. (In Russ.).

5. Petukhova, S. A. (10/25/2022). "Nochevala tuchka zolotaya" [A Golden Cloud Spent the Night]. In *Chajkovskij ot A do Ya* [Tchaikovsky from A to Z] (*Enciklopediya 'Petr Il'ich Chajkovskij'* [Encyclopedia 'Pyotr Il'ich Tchaikovsky']). (In Russ.). Retrieved January 20, 2024 from <https://tchaikovsky.sias.ru/articles/musical-compositions/choral-compositions/choruses/nochevala-tuchka-zolotaya/>

6. Bykanov, S. A. (2022). Interpretaciya hudozhestvennogo obraza stihotvoreniya M. Yu. Lermontova "Utes" v horovyh sochineniyah N. A. Rimskogo-Korsakova, P. I. Chajkovskogo, V. Ya. Shebalina [Interpretation of the Artistic Image of M. Yu. Lermontov's Poem *The Cliff* in the Choral Works of N. A. Rimsky-Korsakov, P. I. Tchaikovsky, V. Ya. Shebalin]. In *Degtyaryovskie chteniya: problemy horovogo vospitaniya i ispolnitel'stva* [Degtyarev Readings: Problems of Choral Education and Performance]: Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference. Belgorod, December 16, 2021 (Vol. 1, pp. 103–106). Belgorod State Institute of Arts and Culture. (In Russ.).

7. Krylov, A. I. (1977). O horah a kapella Chajkovskogo [About Tchaikovsky's a cappella Choirs]. In O. P. Kolovsky, P. P. Levando et al. (Eds.), *Choral art* (Vol. 3, pp. 114–128). Muzyka. (In Russ.).

8. Bullock, Ph. R. (2020). Tchaikovsky's Songs: Music as Poetry. In D. da Sousa Correa (Ed.), *The Edinburgh Companion to Literature and Music* (pp. 476–482). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748693139-051>

Сведения об авторе:

Гусейнова З. М. — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Information about the author:

Zivar M. Guseinova — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Head of the Russian Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 30.11.2023;
одобрена после рецензирования 19.01.2024;
принята к публикации 30.01.2024.

The article was submitted 30.11.2023;
approved after reviewing 19.01.2024;
accepted for publication 30.01.2024.

Musical Theater

Original article

UDC 78.074

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-083-103>



***‘I Invoke You to Understand My Despair
Due to the Disruption of the Production Plan.’
Yuri Shaporin, Elena Malinovskaya
and the Bolshoi Theater in the First Half of the 1930s***

Petr N. Gordeev

The Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, Russian Federation,
petergordeev@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-2842-4297>



Abstract. The article is devoted to the history of the interactions between the important Soviet composer Yuri Shaporin with the State Academic Bolshoi Theater in the first half of the 1930s. The research is based on archival materials to a considerable degree brought into scholarly use for the first time. A special role for disclosing the theme was played by the documents of the Russian State Archive of Literature and Art (preserved in the personal archives of Yuri Shaporin, director of the Bolshoi Theater Elena Malinovskaya and, of course, the archive of the Bolshoi Theater) and the Russian State Archive of Social-Political History.

In the early 1930s the directory of the Bolshoi Theater, which was headed by Malinovskaya, was actively looking for works pertaining to a new, “Soviet” repertoire; the necessity of the theater’s “renewal” was also constantly reminded both by the press and the country’s leadership. In these conditions serious hopes

Translated by Dr. Anton A. Rovner

were set on the collaboration with Leningrad-based composer Yuri Shaporin, who committed himself to presenting a symphony and an opera. The latter, which was supposed to have written on the plotline of the insurrection of the *Decembrists*, was more crucial for the theater. Malinovskaya expected this composition to open with itself a grandiose musical cycle devoted to the history of the revolutionary movement in Russia: the two following operas which Shaporin was expected to write were supposed to be devoted to the members of the *Narodnaya Volya* [People's Will] revolutionary movement and to the Marxists. However, the work on *The Decembrists* began to be delayed unacceptably, which was the result both of the irresponsible behavior of the composer, who worked only from time to time on the composition entrusted to him, as well as his disagreements with the writer Alexei Nikolayevich Tolstoy, who was working on the libretto based on his own novelette written by him earlier. As the result, prior to 1935 (the year Malinovskaya resigned and there was a change of the directory of the Bolshoi Theater) *The Decembrists* were not completed (this happened much later, in 1953, already in different historical conditions).

Keywords: Yuri Shaporin, Elena Malinovskaya, the Bolshoi Theater, the 1930s, Soviet music, Soviet opera, *The Decembrists*

For citation: Gordeev, P. N. (2024). 'I Invoke You to Understand My Despair Due to the Disruption of the Production Plan.' Yuri Shaporin, Elena Malinovskaya and the Bolshoi Theater in the First Half of the 1930s. *Contemporary Musicology*, 8(1), 83–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-083-103>

Acknowledgments: The author expresses gratitude to the Gnesin Russian Academy of Music for the invitation to the conference *Musical Composition: Narrative vs Architectonics*, which served as an incentive for writing this article.

Музыкальный театр

Научная статья

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-083-103>

**«Призываю Вас понять мое отчаяние
из-за срыва производственного плана»:
Ю. А. Шапорин, Е. К. Малиновская
и Большой театр в первой половине 1930-х гг.**

Пётр Николаевич Гордеев

Российский государственный

педагогический университет имени А. И. Герцена,

г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, petergordeev@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-2842-4297>

Аннотация. Статья посвящена истории взаимоотношений крупного советского композитора Ю. А. Шапорина с Государственным академическим Большим театром в первой половине 1930-х годов. Исследование основано на архивном материале, в значительной степени впервые вводимом в научный оборот. Особую роль в раскрытии темы сыграли документы из Российского государственного архива литературы и искусства (хранящиеся в личных фондах Ю. А. Шапорина, директора Большого театра Е. К. Малиновской и, конечно, фонде Большого театра) и Российского государственного архива социально-политической истории.

В начале 1930-х руководство Большого театра, который возглавила Малиновская, активно искало произведения нового, «советского» репертуара; о необходимости «обновления» театра напоминала и пресса, и политическое руководство страны. В этих условиях серьезные надежды стали возлагаться на сотрудничество с жившим в Ленинграде композитором Юрием Шапориным, который обязался представить симфонию и оперу. Последняя, написанная на сюжет о восстании декабристов, была более важной для театра. Малиновская рассчитывала на то, что это произведение откроет

величественный музыкальный цикл, посвященный истории революционного движения в России: две следующие оперы, которые предстояло написать Шапорину, должны были быть посвящены народовольцам и марксистам. Однако работа над «Декабристами» начала недопустимо затягиваться, чему виной были как беспечность композитора, работавшего лишь время от времени над порученным ему произведением, так и его разногласия с писателем А. Н. Толстым, работавшим над либретто по мотивам собственной повести, написанной ранее. В результате вплоть до 1935 года (отставки Малиновской и смены руководства в Большом театре) «Декабристы» так и не были завершены (это произошло много позднее, в 1953 году, в иных исторических условиях).

Ключевые слова: Ю. А. Шапорин, Е. К. Малиновская, Большой театр, 1930-е годы, советская музыка, советская опера, «Декабристы»

Для цитирования: Гордеев П. Н. «Призываю Вас понять мое отчаяние из-за срыва производственного плана»: Ю. А. Шапорин, Е. К. Малиновская и Большой театр в первой половине 1930-х гг. // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 83–103. (На рус. и англ. яз.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-083-103>

Благодарности: Автор выражает благодарность Российской академии музыки имени Гнесиных за приглашение на конференцию «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника», послужившее стимулом для подготовки настоящей статьи.

The tense, drama-saturated history of musical life in the USSR in the 1930s continues to attract the attention of researchers. In recent times in the scholarly literature of Russia and other countries some elucidation was provided on subject matter connected with the realized and unrealized productions on the stage of the Bolshoi Theater of works by Sergei Sergeevich Prokofiev — the ballet *Le pas d'acier* and *The Love for Three Oranges* [1, pp. 16–26; 2], the operas *War and Peace* [3, pp. 155–160; 4, pp. 179–180; 5, pp. 132–156] — and by Dmitri Dmitriyevich Shostakovich [6; 7, p. 44–46]. Attention is drawn to the relations of these composers with the totalitarian state, in general [8; 9; 10; 11, pp. 213–224; 12; 13, pp. 194–196], as well as the tragic fates of concrete musical scores — for example, one of Gavriil Nikolayevich Popov's best compositions, his First Symphony [14, pp. 154–160]. However, there are still blank spots remaining in the history of Russian music of this period.

On June 21, 1941, one day prior to the beginning of the war, Elena Konstantinovna Malinovskaya (1875–1942), the previous legendary director of the Bolshoi Theater, and at that time a pensioner, who held the modest position of a consultant of the theater museum, wrote to Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko about the letters she had recently reread, which she had received from outstanding contemporaries — Nemirovich himself, Konstantin Stanislavsky, Feodor Shalyapin and others, including Yuri Shaporin and Shostakovich, having concluded: “It is clear that I have not lived in vain.”¹ The list of great people were thereby concluded with the figures of two composers, the fame of the first of which somewhat faded in time, and the second of which has become truly world famous. Both of them were connected with an important stage of the history of the Bolshoi Theater, which insistently searched for the path of renewal of the repertoire, which was invoked by both the ideally motivated critics and the Communist Party leadership. Shostakovich’s collaboration with the Bolshoi Theater in the first half of the 1930s has been quite well-researched ([16, pp. 12–123, 17, p. 10; 18, pp. 85–101], [6]). This happened less than two decades ago — back in 2006 Philip Bullock noted that “With the exception of <...> *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, Soviet opera of the 1930s is comparably little studied.” [19, p. 83] Many of the sides of Shaporin’s artistic interaction with the largest musical theater in the USSR have remained on the periphery of research interest up to now.

Yuri Alexandrovich Shaporin (1887–1966) began his professional activities as a composer by creating music for drama theaters in Petrograd (*The Large Drama Theater* [20, p. 128], the former *Alexandrinsky*, and others²), and in the second half of the 1920s he “was becoming famous” in the theatrical and musical world.³ In 1925, in connection with the centennial anniversary of the uprising of the *Decembrists*, he began working on an opera on that subject matter, having taken as his libretto Alexei Nikolayevich Tolstoy’s play *Pauline Geuble*, written with the participation of historian Pavel Shchyogolev. Already on December 27 at the *GATOB* (the *Mariinsky Theater*) two scenes from the new opera were performed, but then the work on the large-scale composition, which underwent numerous revisions, began to be delayed.⁴ It must be noted that Shaporin was not the first among the Soviet composers who turned to this subject. Already in the first half of the 1920s an opera titled *The Decembrists* was written by composer Vassily Andreyevich Zolotaryov

1 Cit. from [15, p. 95].

2 Bogdanov-Berezovsky, V. M. (1934). *Yu. A. Shaporin i yego simfoniya* [Yuri Shaporin and His Symphony]. Leningradskaya filarmoniya, pp. 5–7.

3 Druskin, M. S. (1977). *Vospominaniya* [Memoirs]. In Druskin M. S. *Issledovaniya. Vospominaniya*. [Research Works. Memoirs] Sovetskiy kompozitor, p. 206.

4 Shumskaya N. (1956). *Yu. A. Shaporin i yego opera “Dekabristy”* [Yuri Shaporin and His Opera *The Decembrists*]. “*Dekabristy*” *Yu. A. Shaporina* [“*The Decembrists*” by Yuri Shaporin]. Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, pp. 8–9; Katonova S. V. (1959). *Yu. Shaporin. “Dekabristy”: opera* [Yuri Shaporin. *The Decembrists’: Opera*]. Sovetskiy kompozitor, pp. 3–6.

(based on the libretto of V. A. Yasinovsky); on the day of the centennial anniversary of the day of the insurrection, when Shaporin had only two scenes ready, Zolotaryov's opera was shown in its entirety at the Bolshoi Theater, and then continued its life on other Soviet theater stages, as well.⁵ However, with Malinovskaya's return in 1930 to direct the Bolshoi Theater, they decided at the latter venue to make a bid on participation with Shaporin.

The Colossal Plans of the Directory of the Bolshoi Theater

On March 21, 1931 the directory of the *Bolshoi* Theater signed a contract with Shaporin, who undertook to compose a symphony for the theater and to complete his opera *The Decembrists* [18, p. 86]. From that very month the theater began paying the composer a monthly salary [21, p. 212]. On May 31, 1931 at a session of the Governmental Commission for Supervision over the Bolshoi Theater under the chairmanship of Voroshilov, the repertoire for the 1931–1932 concert season proposed by the directory, which also included Shaporin's *The Decembrists*, was confirmed.⁶ The next day, Malinovskaya, who became convinced of Shaporin's talent, brought him to make the acquaintance with her old friend Alexei Maximovich Gorky. "This happened on June 1, 1931. We entered the mansion on Nikitskaya Street," the composer remembered many years later. "The aim of the visit by Malinovskaya, a long-time acquaintance of Gorky's from the time of his life in Nizhni-Novgorod and a close friend of his, was the wish to obtain from the writer a libretto for an opera of his novel *The Mother*. The real reason she took me along was so that I could play the role of a consultant."⁷ Although the plan of receiving the libretto "suffered a fiasco," as Shaporin later recounted, he became closely acquainted with the writer and subsequently appeared frequently at his house.⁸ In reality, Malinovskaya developed a grandiose plan of an entire huge opera cycle, virtually equal in its scale to Wagner's *Ring*, and was thereby able to capture the interests of both Gorky and Shaporin. In the spring of 1932 she informed Voroshilov in an internal memorandum that "upon the completion of the opera *The Decembrists*, composer Shaporin would proceed to working on two operas based on Maxim Gorky's libretto *Members of the Narodnaya*

5 Sverdlovsky operny teatr imeni Lunacharskogo. Dekabristy. Opera v chetyryokh deystviyskh, 8 kartin [podgotovka postanovki [The Sverdlovsk Lunacharsky Opera Theater. *The Decembrists*. An Opera in Four Acts, 8 Scenes... [being prepared for production]. (1933). n. p. pp. 3, 25.

6 Protokoly zasedaniy komissii prezidiuma Tsentral'nogo ispolnitel'nogo kommiteta Soyuza SSR direktsiy Bol'shogo i hudozhestvennykh teatrov SSSR s dololnieniem materialov [Proceedings of the Sessions of the Commission of the Presidium of the Central Executive Committee of the USSR for the Direction of the Bolshoi and the Artistic Theaters of the USSR with a supplement of the materials]. In *RGASPI [Russian State Archive of Social-Political History]*. Fund 74. List 1. Portfolio. 396. P. 9.

7 Shaporin Yu. A. (1969). O Gorkom [About Gorky]. In Shaporin Yu. A. *Izbrannye statyi [Selected Articles]*. Sovetskiy kompozitor, pp. 118–119.

8 Ibid., p. 119.

volya and *The Marxists*".⁹ Shostakovich, who used to call in jest Shaporin's *The Decembrists* as *The Marxists* [21, p. 212], apparently, did not even suspect, how close he was to the repertoire plans of the Bolshoi Theater.

A central position in the manifestation of these plans was taken up by Shaporin who, according to the testimony of Mikhail Semyonovich Druskin, knew him personally, was "bustling, good-natured, but emotionally unstable."¹⁰ Another acquaintance of the musician, Valerian Mikhaylovich Bogdanov-Berezovsky, remembered:

Shaporin was constantly in work. He was swamped by a societal temperament. All saturated with music and his artistic plans, whether he was on the street, on a tram, or at a session, thinking over the details of some figuration or instrumentation, he had the time to direct a section of the Association for Contemporary Music, to debate at a meeting of the direction of the authorial society Dramsoyuz directed by Glazunov, to carry out demonstrations of the editorial board of the cooperative publishing house *Triton*.¹¹

Soon after that, the directory of the Bolshoi Theater was forced to convince itself that punctuality in fulfilling the artistic obligations taken on himself cannot be counted among the composer's merits.

A close associate of Malinovskaya, the head of the musical section of the Bolshoi Theater, Victor Lvovich Kubatsky wrote to Shaporin resentfully on July 20, 1931 from the rest home *Polenovo*: "Is it noble, or is it mean? I am living here for five days, nine days in Moscow, and I have not received any piano-vocal scores!!! I beg you — send me the entire piano-vocal score of *The Decembrists*, since this time is exclusively favorable for work for me."¹² Having expressed the hope that his correspondent had already received the money owed for him, Kubatsky expressed his interest whether or not Shaporin had supported his connection with Gorky, who was supposed to create a libretto for the connection of the opera cycle ("Regarding Gorky. He lives outside of Moscow, and it may be possible to communicate with his trustee — I called him a thousand times, but was not able to reach him. Having departed, I passed on this affair to Arkanov. Do you have any news from him?"), as well with the producer Nikolai Vasilyevich Smolich and Tolstoy:

9 The letters of the directors and the artists of the Bolshoi Theater to Bubnov, to the Central Executive Committee and to Voroshilov regarding official and personal matters; the directory's correspondence with organizations and with the artists of the theater; a note about the goals, plan, repertoire, personnel and other sides of the activities of the Bolshoi Theater; about the tours abroad of the artists of the theater, projects of the rulings of the governmental commission about the reorganization of the management, the provisions about the Bolshoi Theater, the report about the trip to the Far East of a brigade of artists from the Bolshoi Theater, etc. In *RGASPI [Russian State Archive of Social-Political History]*. Fund 74. List 1. Portfolio. 394. P. 30.

10 Druskin, M. S. (1977). *Vospominaniya [Memoirs]*, p. 206.

11 Bogdanov-Berezovsky, V. M. (1971). *Dorogi iskusstva [The Paths of Art]*. Book 1. Muzyka. Leningrad Section, p. 114.

12 Pis'ma i telegramy Kubatskogo Viktora Lvovicha k Yu. A. Shaporinu [Letters and telegrams of Victor Lvovich Kubatsky to Yu. A. Shaporin]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 2642. List 1. Portfolio 320. P. 1.

“Did Smolich visit you? In what condition is your artistic personality? Is Tolstoy trying your patience¹³ or not?”¹⁴ Kubatsky’s letter, apparently, did not exert any considerable impact on the speed of the composer’s work, and already on September 12 of the selfsame year 1931, Shaporin was sent an official reminder from the name of the directory of the Bolshoi Theater, signed by the deputy director Boris Samoylovich Arkanov. Indicating at the composer’s deadlines for providing the scores of the symphony and the opera *The Decembrists* preconditioned in the contracts, the directory demanded “to turn immediately to submitting the work, in order to avoid the consequences indicated [in] paragraph 13 of the contract.”¹⁵

Malinovskaya’s Anger and Shaporin’s Pleas for Defense

When this also failed to help, Malinovskaya personally intervened in the affair, having written a letter to Shaporin on October 5, 1931:

All the deadlines scheduled in our contract with you are violated. This compels me to write to you. I don’t know, to what degree such an order is considered to be normal in Leningrad and in Moscow it is inadmissible. We must carry out our production plan firmly and without any changes, and meanwhile it is being violated through your fault, since *The Decembrists* cannot be produced with your tempi of work.¹⁶

Malinovskaya demanded an immediate answer: “Are you intent on annulling our contract (naturally, returning the received sum of money), or on spending all of your energy on finishing *The Decembrists* in the shortest possible time, so that it would be produced at least to the end of the season”.¹⁷ Fearing that in connection with Tolstoy’s presumable departure to Sorrento, “the affair would come to a total standstill,”

13 One of the meanings of the Russian word “manezhit” is “to wear somebody out, to torment him, making him wait for a long time” (see D. N. Ushakov. (Ed.) (1938). *Tolkovy slovar’ russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language] (in 4 volumes). (Vol. 2). Gosudarstvennoye izdatel’stvo inostrannykh i natsional’nykh slovarey, p. 138).

14 Pis’ma i telegramy Kubatskogo Viktora Lvovicha k Yu. A. Shaporinu [Letters and telegrams of Victor Lvovich Kubatsky to Yu. A. Shaporin], p. 1 backside.

15 Perepiska teatra s artistami, teatrami i drugimi organizatsiyami o debyutah, gastrolyah inostrannykh artistov, ob uchastii v yubileyah (10-letiya teatra im. E. Vakhtangova, 10-letiya Instituta krasnoy professury. Pis’mo teatra kompozitoru Shaporinu Yu. A. o napisanii opery “Dekabristy.” Spiski artistov, prinyimavshikh uchastie v Hudozhestvennoy gazete plenuma, posvyashchennogo 14-y godovshchine Oktyabrskoy revolyutsii. Polozhenie o finansovoy chasti Bolshogo teatra [The theater’s correspondence with artists, theaters and other organizations about debuts and tours of artists from abroad, about the participation in anniversaries (the tenth anniversary of the Evgeny Vakhtangov Theater, the tenth anniversary of the Institute of the Red Professorship). The letter from the Bolshoi Theater to composer Yuri Shaporin about writing the opera *The Decembrists*. Lists of the artists taking part in the Artistic Newspaper of the Plenum devoted to the 14th Anniversary of the October Revolution. Position about the Financial Section of the Bolshoi Theater. In *RGALI* [Russian State Archive for Literature and Art]. Fund 648. List 2. Portfolio 804, p. 323.

16 Pis’ma i telegrammy Malinovskoy Eleny Konstantinovny k Y.A. Shaporinu [Letters and Telegrams of Elena Konstantinovna Malinovskaya to Yuri Shaporin]. In *RGALI* [Russian State Archive for Literature and Art]. Fund 2642. List 1. Portfolio 341, p. 1.

17 Ibid.

Malinovskaya consented to a delay of the symphony promised by Shaporin, so that the composer would finish the opera quicker: “You must understand, it what position you have placed me: *The Decembrists* are placed in the production plan, I have cleared out the path for it from half of November, and there will be no *Decembrists*. I cannot think of such a shame.”¹⁸

In his letter of response from October 18, 1931 Shaporin tried to calm Malinovskaya down and at the same time to present an argument for the delay in his work:

The radical revision of the symphony composed by me upon commission of the Bolshoi Theater that I have undertaken, having as its consequence the improvement of the indicated composition, on the one hand, and on the other hand, led to a violation of the deadlines for presenting the opera *The Decembrists* commissioned to me stipulated by the contract. Being firmly convinced that the quality of the work commissioned to me should be of foremost consideration, I, nonetheless, cannot but be aware of the significance of deadlines provided by the contract on the basis of which the theater would build its production plan.¹⁹

Considering these circumstances and wishing “to assist the production of the opera during the following season worldwide,” Shaporin promised to exert “all his energy towards completing the opera, meeting the deadlines, which would allow the theater to still carry out a production of *The Decembrists* during the 1931–1932 season,” asking to set the new deadline for submission of the piano-vocal score of the opera on February 28, 1932 and promising to complete the orchestration by May 10. “I am firmly convinced that considering the completion of the symphony, I can give all my time exclusively to the work on completing the opera, the deadlines which I propose for your approval are indispensable for me,”²⁰ the composer added for more persuasiveness at the end of his letter. At that moment, apparently, he was not guiling, and he really set to work. His wife (who was quite critically disposed towards her husband) wrote in her diary on October 30, 1931: “Yuri moved here and is working, working so much, as never before in his life.”²¹

18 Ibid.

19 Perepiska teatra s kompozitorami, librettistami i dirizhorami o napisanii i postanovkah oper, o gastrol'nom dirizhirovanii, ob avtorskih gonorarah i po drugim voprosam. Spisok pisateley i dramaturgov, rabotayushchih nad opernymi libretto. Protokoly zasedaniy komissii aktiva baleta po prosmotru novyh libretto i muzyki. Kopii dogovorov s avtorami i postanovleniy arbitrazhnoy komissii o dogovorah [Correspondence of the theater with composers, librettists and conductors about the writing and productions of operas, about conducting tours, about authors' royalties and concerning other questions. List of writers and playwrights working on opera librettos. Proceedings of sessions of the commission of the ballet troupe for examination of new librettos and music. Copies of contracts with authors and establishments of arbitrage committees about contracts]. In *RGALI* [Russian State Archive for Literature and Art]. Fund 648. List 2. Portfolio 745, p. 145. The correspondence between Yuri Shaporin and Elena Malinovskaya (in October 1931) was first discovered and brought into scholarly use by Olga Digonskaya [18, pp. 88–89].

20 Perepiska teatra s kompozitorami ... [Correspondence of the Theater with Composers...]. In *RGALI* [Russian State Archive for Literature and Art]. Fund 648. List 2. Portfolio 745, pp. 145–146.

21 Shaporina, L. V. (2017). Dnevnik [Diary]. (Vol. 1). Novoe literaturnoe obozrenie, p. 111.

In a short while, having received neither any letters, nor, most importantly, any money, Shaporin once again reminded Malinovskaya about himself. On November 24 he wrote her from the former *Tsarskoe Selo* (at that time — *Detskoe Selo* [*Children's Village*]), trying to vindicate himself: “On November 11, I sent letters by special delivery: to you, Boris Samoylovich²² and Victor Lvovich²³. Almost two weeks have passed since that time, but I have not received any answer, despite the fact that in these three letters there were questions requiring immediate solutions.”²⁴ In connection with the departure of theater artist Vladimir Vladimirovich Dmitriev continuously being postpone (“and he could have placed you au courant of what is happening at the *Detskoe Selo*”),²⁵ the composer decided himself to tell about the state of affairs, resorting to the epistolary form. “The opera’s libretto is gone through together with V.V. Dmitriev in the utmost detail and 2/3 of the work is completed. The delay in the completion and the dispatch of the ready materials can be explained by Alexei Tolstoy’s illness, which kept him in bed for 16 days.”²⁶ “You must agree,” Shaporin convinced Malinovskaya, “that in such an unforeseen circumstance I am not at fault, and, meanwhile, it is no less important for me to receive the libretto completed and approved by you, and to receive it as soon as possible, as it is for the *Bolshoi Theater*.”²⁷ Having sent to the Bolshoi Theater one third of the libretto directly from the copyist, without Tolstoy’s corrections, the composer “invoked upon himself the former’s wrath.” “As the result of the untimely completion of the libretto, I am standing at the converging roads of displeasures,”²⁸ Shaporin noted.

The second part of the letter was devoted to financial questions:

“My financial position could not be worse,” the composer complained. “Having begun working for the Bolshoi Theater, I have rejected and continue to reject all other offers and, therefore, the sums received by me from the Bolshoi Theater take up a significant position in my budget. At the same time, if I do not receive money from Moscow, this would create the necessity for me to prowl around Leningrad with the aim of obtaining some more rubles. I am wasting precious time on this, but still I cannot obtain the necessary amount of money. And at the same time, unluckily, my daughter became ill (a setback of arthroidal rheumatism and chorea), and I have no possibility of creating such opportunities for her that are so necessary upon these conditions.”²⁹

22 Arkanov.

23 Kubatsky.

24 Pis'ma Shaporina Yuriya Alexandrovich Malinovskoy E. K. [Yuri Alexandrovich Shaporin's Letters to Elena Malinovskaya]. In *RGALI* [*Russian State Archive for Literature and Art*]. Fund 1933. List 2. Portfolio 68, p. 1.

25 *Ibid.*, pp. 1–1 back side.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 1 back side.

29 *Ibid.*

Having emphasized his acute need for money, Shaporin asked Malinovskaya to answer him promptly.³⁰

Malinovskaya replied to the subsequent delays of the deadlines substantiated by the composer with an angry letter from November 28, 1931:

“I am confounded by your naïveté and, to put it delicately, your irresponsible attitude towards the obligations you have committed yourself to. You are absolutely at fault, and at the same time you are taking on the offensive!” the director of the Bolshoi Theater thundered. “Your arrival and Tolstoy’s reaction were absolutely thoughtless. The dinners, the suppers, the meetings at Gorky’s place — that was at the center of your attention, while you could not find the time to gather together with us, at least once.”³¹

Having reminded Shaporin the promises he had given to send out the libretto by November 1 and the finished score by November 15, Malinovskaya wrote:

Only in the second decade of December (and not by November 1), I received the libretto to the two scenes³². Since I was lying ill, I asked B. S. Arkanov to write to you that two scenes do not comprise the entire libretto, and that I demand that you send the entire libretto, and also that in these two scenes it is unacceptable that Annenkov was absolutely indifferent that in his presence his mother’s grooms strip the girls naked to give them a whipping, and is the whipping necessary at all, if it is to remain?³³

Highlighting that the work was not yet finished up to that time (“Today it is November 28, and I still do not have the libretto before me, and I am the one who is to blame!”), Elena Konstantinovna presented an ultimatum to the composer:

There is a limit to everything, Yuri Alexandrovich, and I, not intending to squeeze rubles out of you, demand from you: 1) immediately to send me, Malinovskaya, the entire libretto in the form that it exists at the present day. I shall send it back to you in two days’ time, not longer than that, with a lengthy letter, 2) immediately to send me the score of the symphony. We do not wish to have it copied in Leningrad and to depend on your copyists.³⁴

Close to the end of the letter, the director’s tone softened down, and she, in order to avoid any further confusion, “was begging” Shaporin to come to Moscow for a certain period of time (“V. L. Kubatsky is offering you to live in his room”) and to work together with the producer and the conductor of the Bolshoi Theater. “We esteem you highly as an artist, and we shall try to furnish the dwellings so that it would be easy and good for you to work. I assure you — this is the only thing that could save the situation. If you are worried about where you could leave your daughter — if you wish, I could arrange for you to leave her here at a *good*³⁵

30 Ibid.

31 Pis’ma i telegrammy Malinovskoy Eleny Konstantinovny k Y.A. Shaporinu [Letters and Telegrams of Elena Konstantinovna Malinovskaya to Yuri Shaporin], p. 2.

32 It must be reminded that the two scenes were written by Shaporin (and even presented on stage) back in 1925.

33 Pis’ma i telegrammy Malinovskoy Eleny Konstantinovny k Y.A. Shaporinu [Letters and Telegrams of Elena Konstantinovna Malinovskaya to Yuri Shaporin], p. 2.

34 Ibid.

35 In the original the word is typed completely in capital letters.

hospital?” Malinovskaya proposed, concluding her epistle on a reconciliatory note: “So, I invoke you to understand my despair due to the disruption of the production plan and seriously take up to fulfilling your obligations.”³⁶

But even this desperate invocation did not compel Shaporin to enhance the tempo of artistic activities to a considerable degree. A number of telegrams has been preserved in the archives (predominantly, rough drafts) to him sent by Malinovskaya and Arkanov (without any indication of the year) with the request to complete the work on the libretto of *The Decembrists* soon and send it out to the Bolshoi Theater.³⁷ In June 1932 the composer travelled to Moscow, attending the rehearsals of the symphony, the work on which went faster than the work on the opera.³⁸ The administration of the Bolshoi Theater, in its turn, attempted to provide Shaporin with the optimal conditions for work, worrying even about supplying him with music paper, which was deficient at that time. On March 8, 1932 Arkanov wrote to conductor Albert Coates (this time, requesting music paper already for Shostakovich): “Is there any way he could be provided with paper, as you are now doing for Yuri Shaporin? Knowing your exclusively good attitude both toward our theater and, in particular, toward Shostakovich, I took the risk of exploiting you once more regarding this question.”³⁹ The conclusion can be made from the letter that Coates, who ordered music paper in Berlin, was “exploited” only for the first time for Shaporin’s sake.

Meanwhile, the creators of other operas titled *The Decembrists* – composer Zolotaryov and librettist Yasinsky – decided to remind the directory of themselves (possibly, having found out about Shaporin’s delays with his work). On June 12, 1932 they addressed Arkanov in writing: “During your time as the director of the Sverdlovsk Opera Theater, you have produced the <...> opera *The Decembrists* written by us”⁴⁰, the authors of the appeal wrote, trying immediately to cut themselves into Arkanov’s confidence. Zolotaryov and Yasinovsky pointed at the performance of their composition that took place at the Bolshoi Theater several years earlier, emphasizing that the opera “was not revived in the subsequent seasons, since it was contemplated for performance numerous times after that, there were rehearsals taking place, but somebody’s influence always withdrew the opera from the repertoire.”⁴¹ Now, finally, the composer and the librettist “decided to make a number of changes,” including “altering the scene of the rebellion, strengthening the role

36 Pis'ma i telegrammy Malinovskoy Eleny Konstantinovny k Y.A. Shaporinu [Letters and Telegrams of Elena Konstantinovna Malinovskaya to Yuri Shaporin], p. 2–2 back side.

37 Ibid., p. 3–5; Arkanov. Telegramma Shaporinu Yu. A. [Arkanov. A Telegram to Yuri Shaporin]. In *Russian National Museum of Music*. Fund 222. No. 106, p. 1.

38 Shaporina L. V. Dnevnik [Diary]. (Vol. I), p. 115.

39 Cit. from: [16, p. 23].

40 Perepiska teatra s kompozitorami ... [The Theater’s Correspondence with Composers...]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 648. List 2. Portfolio 745, p. 101.

41 Ibid.

of the people, endowing it with a flurry of activity, at the same time emphasizing the discord between the insurgent princes and the people,” “to strengthen the characteristic feature of Tsar Nicholas, bringing in the scene of interrogation of Trubetskoy, where the quailing courtier is crawling on his knees and imploring the belligerent martinet-tsar to forgive him,” “to give prominence more saliently to the figure of Decembrist Kakhovsky, who at the meeting of the Decembrists demands resolute and relentless actions from the overly tolerant princes.”⁴² Zolotaryov and Yasinovsky presumed that after these changes (corresponding to the spirit of the frightening 1930s, rather than the romantic 1820s) the question of reviving the production of *The Decembrists* on the stage of the Bolshoi Theater could be raised again.⁴³ But the appeal did not have any success. Notwithstanding his long-time relations with Zolotaryov stemming from his prior collaboration with the composer back in Sverdlovsk, Arkanov answered him on June 16 with a short message that “the opera on the subjects of the Decembrists by composer Yuri Shaporin and writer Alexei Tolstoy is included in the repertoire of the Bolshoi Theater. As the result of this, the question of bringing back your opera into the repertoire is no longer topical.”⁴⁴

“I want so much to return your faith in my art work ...”

In the second half of 1932 in the correspondence of the directors of the Bolshoi Theater there was already a certain amount of frustration with Shaporin’s music perceived. On October 13, 1932, in Malinovskaya’s memorandum Arkanov (the author is not indicated in the source and is determined from the context of the memo), commenting the musical competition which completed earlier, on which the jury decided not to award anybody the first prize, while dividing the second prize between Shaporin, Popov and Vissarion Shebalin, noted that Shaporin “was appreciated less than the others.”⁴⁵ Nonetheless, there was absolutely no question of any estrangement with the composer, at the Bolshoi Theater they continued to wait with impatience the completion of the work on *The Decembrists* and the symphony,

42 Ibid.

43 Ibid., pp. 101–101 back side.

44 Ibid., p. 100.

45 Zayavleniya i pis'ma artistov, dirizherov, kompozitorov i drugikh lits v direktsiyu i yacheyku VKP(b) Bol'shogo teatra, o vosstanovlenii na rabotu, zaklyuchenii dogovorov i po konfliktnym voprosam. Protokoly soveshchaniy: Upravleniya teatral'nymi i zrelischnymi predpriyatiyami; treugol'nika Bol'shogo teatra. Proyekt postanovleniya komissii pri Namkomfine po otchetu i balansu Bolshogo teatra za 1928-1929 gody. Spiski artistov Bol'shogo teatra [Declarations and letters of artists, conductors, composers and other persons to the directory and the leadership of the Communist Party of the Bolshoi Theater about the reinstatement in employment, signing contracts and in questions of conflict. Proceedings of the conferences: Direction of the theatrical and spectacular events; the triangle of the Bolshoi Theater. Project of the provision of the commission affiliated with the People’s Committee for Finances for reporting and balance of the Bolshoi Theater for 1928–1929. Lists of artists of the Bolshoi Theater. In *RGALI* [Russian State Archive for Literature and Art]. Fund 648. List 2. Portfolio 805, p. 71.

the latter of which the composer also “owed” the theater. On December 14, 1932 the Management of the Affairs of the Bolshoi Theater turned to Shaporin with the request “to send out immediately the score of the fourth movement <...> of the symphony (or which only the parts of the beginning were made for performance)” and the complete piano version of the fourth movement, noting that “a delay in the dispatch would result in a cancellation of the concert.”⁴⁶ A few days later, on December 19 (the year is determined by comparing this document with the previous one) Malinovskaya personally telegraphed Shaporin, encouraging him to accelerate his speed of work: “Coates is leaving on January 4, we are awaiting for your arrival and for your materials.”⁴⁷

At the very end of 1932, the Shaporin family was struck by misfortune: the composer’s daughter Elena passed away after a serious illness. Apparently, Shaporin’s letter to Malinovskaya from January 20, 1933 became the answer to the condolences expressed by the management of the Bolshoi Theater. “Nobody has done so much for my music as the Bolshoi Theater has in your person, nobody had such a gentle and affectionate attitude towards me as you, and I have never brought more grief to anybody than to you and to the Bolshoi Theater,”⁴⁸ the father, stricken with grief, wrote “to dear Elena Konstantinovna.” “It is terrible that in the present situation such words as illness and death become my vindications.”⁴⁹ Shaporin found it necessary to emphasize, how he valued his relations with the director of the Bolshoi Theater: “I wish so much to return your faith in my musical creativity that I am convinced that I shall achieve this.”⁵⁰

In the spring of 1933 Shaporin finally completed the work on the symphony, and on May 11 it was performed for the first time by the Bolshoi Theater orchestra under the direction of Alexander Shamilyevich Melik-Pashayev.⁵¹ At the end of March and the beginning of April 1933 he wrote to Arkanov in a much more self-assured manner,⁵² expressing his interest about whether “measures were taken about moving the grand piano to Klin, about which I asked and which you promised,” “was it necessary to bring pillows, bed covers and bedsheets to Klin,” and “how will things stand with the meals?”

46 Perepiska teatra s kompozitorami ... [The Theater’s Correspondence with Composers...]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 648. List 2. Portfolio 745, p. 42.

47 Pis’ma i telegrammy Malinovskoy Eleny Konstantinovny k Y. A. Shaporinu [Letters and Telegrams of Elena Konstantinovna Malinovskaya to Yuri Shaporin]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 2642. List 1. Portfolio 341, p. 6.

48 Pis’ma Shaporina Yuriya Alexandrovich Malinovskoy E. K. [Yuri Alexandrovich Shaporin’s Letters to Elena Malinovskaya]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 1933. List 2. Portfolio 68, p. 2.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Martynov, I. I. (1966). *Yuri Shaporin*. Muzyka, p. 125.

52 The letter is not dated. The months are determined according to the content of the letter, and the year — both by the fact that it is written about in the letter about the composer sending the various movements of his symphony and his readiness to concentrate on the work on completing his opera, as well as his expressed intention to make a trip to Klin (where, according to Shaporina’s diary, the composer went in the spring of 1933. Shaporina L. V. *Dnevnik [Diary]*. Vol. 1, p. 168).

I am very modest in my demands, but even undemanding people have to eat within the limits of their unpretentiousness.”⁵³ When giving notice about sending out the various separate movements of his symphony, Shaporin emphasized that he was going to come to Klin on April 7 and spend five months there, “until the full completion of the opera.” Asking, as was usual, to transfer “the March sum of money to Detskoe [Selo],” and noting especially that he “wishes very much to work on the opera,” Shaporin asked Arkanov to send “his affectionate regards to the highly esteemed Elena Konstantinovna.”⁵⁴ However, even his sojourn in the spot that inspired Pyotr Ilyich Tchaikovsky did not provide the composer with the strength for completing his work on *The Decembrists*.

While not losing hope in obtaining for the theater the opera the work on which was being delayed more and more, Malinovskaya⁵⁵ attempted to make an impact not only on the composer, but also on the author of the libretto. On May 14, 1933 Tolstoy signed a separate contract with the directory of the Bolshoi Theater, committing himself to present the text by June 1 of the same year,⁵⁶ however, this latest “deadline” was also not met. On October 20, 1933 Malinovskaya wrote to him: “I beseech you, upon receipt of this letter, to notify me, how the affairs stand with *The Decembrists*: whether or not Yuri Shaporin is working on them, how is the work progressing, and when is he intent on fulfilling the requirements of the Directory about sending the piano-vocal score.”⁵⁷ Lyubov Vasilyevna, Shaporin’s spouse, had her own explanations of the delay in her work on the opera. On November 8 of the same year, having listed in her diary all of her husband’s paramours, on which most of his time was spent, she wrote:

Unhappy dolt. It is already a year that he is not doing anything. I started noting his work day by day, since the middle of October. Since October 16 to November 8 he worked half a day each time. The rest of the time he floats in the air and cries: “This is tragic — I cannot compose!”⁵⁸

“At the Bolshoi Theater they are inclined to think that he cannot complete the opera at all,” Shaporina emphasized on November 30, referring to Kurbatsky’s words passed on to her. “And I am already beginning to have my doubts.”⁵⁹ During

53 Perepiska teatra s kompozitorami ... [The Theater’s Correspondence with Composers...]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 648. List 2. Portfolio 745, pp. 95–95 back side.

54 Ibid., p. 96–97 back side.

55 The document is not signed, and the authorship is established according to the context.

56 Dogovory, zaklyuchennyye direktsiyey Bolshogo teatra s kompozitorami, hudozhnikami, pisatelyami i baletmeisterami o napisanii muzyki i teksta spektakley i ob uchastii v postanovochnoy rabote. Perepiska o vypolnenii dogovorov. Text opery-agitki A. A. Zharova “Obetovannaya zemlya” [The contracts made by the directory of the Bolshoi Theater with composers, artists, writers and ballet masters about writing the music and the text for performances and about their participation in the production work. The written correspondence about fulfilling the contracts. The text of the agitation opera A.A. Zharov “The Promised Land”. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 648. List 2. Portfolio 776, p. 110.

57 Perepiska teatra s kompozitorami ... [The Theater’s Correspondence with Composers...]. In *RGALI [Russian State Archive for Literature and Art]*. Fund 648. List 2. Portfolio 745, p. 11.

58 Shaporina, L. V. Dnevnik [Diary]. (Vol. 1). P. 146.

59 Ibid., p. 149.

the course of yet another year, the situation did not change intrinsically. On November 9, 1934 Shaporina made another entry in her diary:

Yuri acted foolishly and in a mean way, all the way that he could do it, and he ended up in that blind alley which I long had a presentiment of. Now I have visited the Tolstoys. Yesterday Yokhelson and Pushkov came to him to speak about *The Decembrists*, about the libretto, about Yuri. “You know, Lyubov Vassilyevna, I brought Yuri out as much as I could, I reconciled him with Malinovskaya, I brought him to Alexei Maximovich, organized the money for him. Now he met with me with embraces, while, at the same time, he is speaking beyond the backs of Malinovskaya and the leadership of the Composers’ Union, he says that he isn’t writing the opera because of me, because of the total lack of coordination with the librettist. This is already treachery.”⁶⁰

After her conversation with Tolstoy, Shaporina immediately noted the gloomy perspectives for her husband, who by that time had already left the family: “They want to pass the affair to the Communist Party representatives. Around 70,000 has been gathered for the opera. They will put Yuri under the threat of the Party tribunal.”⁶¹ The author of the diary did not make any attempts to find any vindication for a man she had been close to before: “This is so much fun. I was expecting all of this. When in September Yuri was going to Moscow, I was repeating the same to him: ‘Do not complain about Tolstoy, it is not his fault, you yourself should work it out, prepare the libretto, and then he would write everything superbly.’”⁶² However, already in a few days she adjusted her opinion in favor of her husband. On November 19, after the argument between Tolstoy and Shaporin about what the opera should be like, she wrote down: “After all, Tolstoy, although he is an intelligent man, does not have a broadness of outlook. <...> Most likely, Tolstoy and Shaporin could never agree with each other. Tolstoy is all everyday life, realism, anecdote, while opera is always romantic. Yuri’s songs – that is his creative tonality.”⁶³

Notwithstanding all the delays, in the theater they did not reject the idea of collaboration with the composer. In the archival fund of the Bolshoi Theater there is an informational memo preserve, which was given out to Shaporin on December 31, 1934 “for the recommendation to the ‘Savoy’ Hotel, in which it was indicated that the composer ‘was really called out by the Direction of the State Academic Bolshoi Theater of the USSR to Moscow for official conversations.”⁶⁴ Meanwhile, “the epoch of Malinovskaya” at the Bolshoi Theater was coming to an end: in January 1935 she was dismissed from her post as director, without ever having seen the premiere of *The Decembrists*. Incidentally, her successor, Vladimir Ivanovich Mutnykh was not able to see it either; as it is well-known, Shaporin completed his opera only in 1953.⁶⁵

60 Ibid., p. 180.

61 Ibid.

62 Ibid.

63 Ibid., p. 183–184.

64 Perepiska teatra s kompozitorami ... [The Theater’s Correspondence with Composers...]. In *RGALI* [Russian State Archive for Literature and Art]. Fund 648. List 2. Portfolio 745, p. 4.

65 Martynov I. I. *Yuri Shaporin*, p. 24.

The Bitter Results of Collaboration

Having examined the factual side of the interrelations of the Bolshoi Theater with Shaporin in the first half of the 1930s, several conclusions can be arrived at. First of all, at that time the administration of the theater insistently tried to show the public new, Soviet repertoire, which was also demanded both by the Communist Party and the ideologically engaged critics. This repertoire had to be created not merely with whatever means possible (just as long as the plotline would correspond with the party line) but in itself had to be of high artistic value. For this reason, at the theater they rejected the idea of working with Zolotaryov, who proposed the same *Decembrists*, in favor of a more significant authoritative figure in the musical world — Shaporin. Second, Malinovskaya threw in her lot with Shaporin: he was supposed to be the composer not only of one opera about the Decembrists, but of a grandiose opera cycle which would illustrate by means of the art of music the history of the revolutionary movement in Russia. However, the results of this collaboration turned out to be much more modest, having been limited in the examined time frame to the premiere of only Shaporin's symphony. The responsibility for the disruption of the initial plans lies on the composer and the librettist: Shaporin's lack of focus, the extremely slow tempo of his work and his differences with Tolstoy regarding the vision of the future have had a disastrous impact on the expected premiere of *The Decembrists*, having postponed it for several decades.

References

1. Porshnev, I. D. (2021). *Pas d'Acier* by S. Prokofiev in USSR (1927–1932): the History of a Stage Fate. *The Music Theory Society's Journal*, 34(2), 8–35. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.83.65.002>
2. Guillaumier, C. (2020). A Successful Enterprise: *Love for Three Oranges*. In *The Operas of Sergei Prokofiev* (NED-New edition, pp. 56–78). Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787446236.005>
3. Petukhova, S. A. (2021). *War and Peace*: Biographical Milestones. *Contemporary Musicology*, (2), 145–219. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-145-219>
4. Guillaumier, C. (2020). *War and Peace*: The Prokofievian Operatic Ideal? In *The Operas of Sergei Prokofiev*. (NED-New edition, pp. 171–210). Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787446236.009>
5. Seinen, N. (2019). Kutuzov's Victory, Prokofiev's Defeat: The Revisions of *War and Peace*. In *Prokofiev's Soviet Operas* (pp. 121–161). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316105214.004>

6. Bobrik, O. A. (2018). The Performed and Unperformed Premieres of Dmitri Shostakovich's Works at the *Bolshoi Theater*: from the Late 1920s to the Mid-1940s. Commentaries to the Musical Scores from the Archive of the Musical Library of the Bolshoi Theater of Russia. *Contemporary Musicology*, (4), 101–165. (In Russ.).
7. Khokhlova, D. E. (2020). To The Problems of Difference in Interpretations of the Plot of D. D. Shostakovich's Ballet *The Limpid Stream*. *Man and Culture*, 9(3), 43–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2020.3.33137>
8. Kondakov, I. V., Brusilovskaya, L. B. (2021). S. Prokofiev vs D. Shostakovich. Comparative Experience of Creative Survival. *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities*, 22(2), 334–350. (In Russ.). <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.22.2.034>
9. Taruskin, R. (2023). Prokofieff's Problems — and Ours. In *Musical Lives and Times Examined: Keynotes and Clippings, 2006–2019* (1st ed., pp. 244–275). University of California Press. <https://doi.org/10.2307/jj.455895.13>
10. Taruskin, R. (2023). Was Shostakovich a Martyr, or Is That Just Fiction? In *Musical Lives and Times Examined: Keynotes and Clippings, 2006–2019* (1st ed., pp. 328–334). University of California Press. <https://doi.org/10.2307/jj.455895.18>
11. Seinen, N. (2019). *The Story of a Real Man* and Late Stalinist Subjectivity. In *Prokofiev's Soviet Operas* (pp. 162–224). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316105214.005>
12. Schwalm, H. (2020). Imagining Compromised Creativity: Art and Fear in Shostakovich Bio-Fiction. *Slavonica*, 25(2), 1–17. <https://doi.org/10.1080/13617427.2020.1754573>
13. Bartlett, R. (2008). Shostakovich as Opera Composer. In P. Fairclough & D. Fanning (Eds.), *The Cambridge Companion to Shostakovich* (pp. 179–197). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521842204.009>
14. Martynov, N. A. (2021). On Gavriil Popov's Symphony No. 1 (To the First Publication of the Score). *Opera Musicologica*, 13(4), 147–170. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.007>
15. Gordeev, P. N. (2023). “I consider you a very close person to me...”: E. K. Malinovskaya, V. I. Nemirovich-Danchenko and Others in 1935–1942. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*, 16(1), 87–103. (In Russ.). <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2023-1-87-103>
16. Digonskaya, O. G. (2008). *Unfinished Operas by Shostakovich (From Unknown Autographs)* [Unpublished doctoral dissertation] Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.).
17. Digonskaya, O. G. (2010). Interrupted masterpiece: Shostakovich's opera Orango. History and context. In P. Fairclough (Ed.), *Shostakovich Studies 2* (pp. 7–33). Cambridge University Press.
18. Digonskaya, O. G. (2012). *Lady Macbeth* and the *Bolshoi Theater*: On the Approaches to “The Best Opera House in the World.” In O. Digonskaya & L. Kovnatskaya (Eds.), *Dmitry Shostakovich: Research and Materials* (Vol. 4, pp. 85–101). *DSCH*. (In Russ.).

19. Bullock, P. R. (2006). Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. *Cambridge Opera Journal*, 18(1), 83–108. <https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>
20. Ryaposov, A. Yu. (2023). The Play *The Conspiracy of the Empress* (1925): BDT in Search of a Modern Repertoire. *Society. Environment. Development*, 18(2), 127–130. (In Russ.).
21. Vlasova, E. S. (2010). *1948 god v sovetskoj muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie [1948 in Soviet Music. Documented Research]*. Klassika-XXI. (In Russ.).

Список литературы

1. Поршнев И. Д. «Стальной скак» С. С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2. С. 8–35. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.83.65.002>
2. Guillaumier C. A Successful Enterprise: *Love for Three Oranges* // The Operas of Sergei Prokofiev. Martlesham: Boydell & Brewer, 2020. P. 56–78. <https://doi.org/10.1017/9781787446236.005>
3. Петухова С. А. «Война и мир»: этапы биографии // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 145–219. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-145-219>
4. Guillaumier C. *War and Peace: The Prokofievan Operatic Ideal?* // The Operas of Sergei Prokofiev. Martlesham: Boydell & Brewer, 2020. P. 171–210 <https://doi.org/10.1017/9781787446236.009>
5. Seinen N. Kutuzov's Victory, Prokofiev's Defeat: The Revisions of *War and Peace* // Prokofiev's Soviet Operas. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 121–161. <https://doi.org/10.1017/9781316105214.004>
6. Бобрик О. А. Осуществленные и неосуществленные премьеры сочинений Дмитрия Шостаковича в Большом театре: конец 1920-х — середина 1940-х годов. Комментарии к нотам из Архива Нотной библиотеки Большого театра России // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 4. С. 101–165.
7. Хохлова Д. Е. К проблеме различия интерпретаций сюжета балета Д. Д. Шостаковича «Светлый ручей» // Человек и культура. 2020. № 3. С. 43–51. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2020.3.33137>
8. Кондаков И. В., Брусиловская Л. Б. С. Прокофьев vs Д. Шостакович: сравнительный опыт творческого выживания // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2021. Т. 22. № 2. С. 334–350. <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.22.2.034>
9. Taruskin R. Prokofieff's Problems—and Ours // Musical Lives and Times Examined: Keynotes and Clippings, 2006–2019. 1st ed. Berkeley: University of California Press, 2023. P. 244–275. <https://doi.org/10.2307/jj.455895.13>
10. Taruskin R. Was Shostakovich a Martyr, or Is That Just Fiction? // Musical Lives and Times Examined: Keynotes and Clippings, 2006–2019. Berkeley: University of California Press, 2023. p. 328–334. <https://doi.org/10.2307/jj.455895.18>

11. *Seinen N. The Story of a Real Man and Late Stalinist Subjectivity. Prokofiev's Soviet Operas.* Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 162–224.
<https://doi.org/10.1017/9781316105214.005>
12. *Schwalm H. Imagining Compromised Creativity: Art and Fear in Shostakovich Bio-Fiction // Slavonica.* 2020. No. 25 (2). P. 1–17.
<https://doi.org/10.1080/13617427.2020.1754573>
13. *Bartlett R. Shostakovich as Opera Composer // The Cambridge Companion to Shostakovich / ed. by P. Fairclough, D. Fanning.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 179–197.
<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521842204.009>
14. *Мартынов Н. А. О первой симфонии Гавриила Попова (к проблеме публикации партитуры) // Opera Musicologica.* 2021. Т. 13. № 4. С. 147–170.
<https://doi.org/10.26156/ОМ.2021.13.4.007>
15. *Гордеев П. Н. «Считаю Вас очень близким мне человеком...»: Е. К. Малиновская, В.И. Немирович-Данченко и другие в 1935–1942 годах // Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2023. № 1. С. 87–103.
<https://doi.org/10.35852/2588-0144-2023-1-87-103>
16. *Дигонская О. Г. Незавершенные оперы Шостаковича (по неизвестным автографам): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2008.*
17. *Digonskaya O. G. Interrupted masterpiece: Shostakovich's opera Orango. History and context // Shostakovich Studies 2 / ed. by Pauline Fairclough.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 7–33.
18. *Дигонская О. Г. «Леди Макбет» и Большой театр: на подступах к «лучшему оперному театру в мире» // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. М.: ДСН, 2012. Вып. 4. / ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. С. 85–101.*
19. *Bullock P. R. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s // Cambridge Opera Journal.* 2006. Vol. 18, no. 1. P. 83–108.
<https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>
20. *Рясов А. Ю. Спектакль «Заговор императрицы» (1925): БДТ в поисках современного репертуара // Общество. Среда. Развитие.* 2023. № 2. С. 127–130.
21. *Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика–XXI, 2010.*

Information about the author:

Petr N. Gordeev — Dr. Sci. (History), Senior Researcher, Department of Russian History (19th–21st Centuries), The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation

Сведения об авторе:

Гордеев П. Н. — доктор исторических наук, старший научный сотрудник кафедры русской истории (XIX–XXI вв.), Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Статья поступила в редакцию 01.11.2023;
одобрена после рецензирования 15.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 01.10.2023;
approved after reviewing 15.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.

Original article

UDC 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>



***The Imposter* by Jurgis Karnavicius: A Ballet-Fantasy on a Historical Plot**



¹Anton Vagero



²Nina V. Pilipenko

^{1, 2} Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
¹ Republic of Lithuania,

¹ vagero@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0002-9493-1975>

² n.pilipenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Abstract. One of the first Lithuanian composers to work in the genre of ballet was Jurgis Karnavičius (1884–1941). In 1928 he introduced a choreographic scene based on his tone poem *The Lithuanian Rhapsody*, that engaged interest in the genre of ballet among Lithuanian composers. Afterwards Karnavičius composed four full-length ballets that were offered to a variety of European theatres. Unfortunately, due to the events of World War II, there had not been any production of the ballet organized. Fortunately, the musical material of the ballet was preserved, including *The Imposter* (1940). The libretto written by Elena Pavlovna France is based on historical events in Russian history of the first decade of the 17th century — the beginning of the Time of Troubles. The main characters of the ballet are

Translated by Anton Vagero

the future tsar-imposter False Dmitry I and Marina Mnischech, whose fates are tied to both Russian, Polish and Lithuanian history. The ballet was influenced by the works of great Russian composers, such as *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky and *A Life for the Tsar* by Mikhail Glinka, most specifically, their “Polish acts.” At the same time, *The Imposter* added new plot motives that allow us to see the uprising of False Dmitry from a different perspective. Karnavičius’ ballet continues to be preserved in the Lithuanian Archive of Literature and Music up to the present day. The hope remains that these materials shall not only be published, but also performed.

Keywords: Jurgis Karnavičius, *The Imposter*, Lithuanian ballet, False Dmitry I, Marina Mnischech, the Time of Troubles

For citation: Vagero, A., Pilipenko, N. V. (2024). *The Imposter* by Jurgis Karnavicius: A Ballet-Fantasy on a Historical Plot. *Contemporary Musicology*, 8(1), 104–128. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>

Acknowledgments: We would like to express our gratitude to the Karnavičius family, particularly to the pianist, professor of the Lithuanian Academy of Music Jurgis Karnavičius who granted excess to archive materials. We would also like to thank The Lithuanian literature and art Archives and its employees. A special thanks to the ex-director of the Archive, art critic, PhD in Art, professor Juozapas Blažiūnas for his professional help and his support of our research.

Музыкальный театр

Научная статья

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>

**«Самозванец» Юргиса Карнавичюса:
балет-фантазия на исторический сюжет**

¹Антон Вагеро, ²Нина Владимировна Пилипенко

^{1, 2} Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,

¹Литовская Республика,

¹ vagero@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0002-9493-1975>

² n.pilipenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5307-7197>

Аннотация. Юргис Карнавичюс (1884–1941) — один из первых литовских композиторов, обратившихся к жанру балета. Его первый опыт — хореографическая картина «Литовская рапсодия» (на музыку одноименной симфонической поэмы) — был представлен на сцене Каунасского государственного театра в 1928 году. Впоследствии Карнавичюс сочинил четыре полноценных балета, однако из-за событий Второй мировой войны они так и не были поставлены. К счастью, материалы, связанные с этими балетами, сохранились в архивах, в том числе клавиш и партитура одноактного «Самозванца» (1940). Либретто, написанное Еленой Павловной Франс, основано на исторических событиях первой декады XVII века — начала Смутного времени. Его герои — будущий Лжедмитрий I и Марина Мнишек, чьи судьбы тесно переплетаются и с польско-литовской, и с русской культурой. В балете ощущается влияние таких сочинений, как «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и «Жизнь за царя» М. И. Глинки — не только в сюжете, но и в музыке. В частности, есть много пересечений с так называемыми «польскими актами» этих опер. Вместе с тем в либретто «Самозванца» внесены новые сюжетные мотивы, которые позволяют по-новому взглянуть на начальный этап истории Лжедмитрия. Балет Карнавичюса до сих пор хранится на полках Литовского архива литературы и театра (LLMR). Хотелось бы надеяться, что его материалы когда-нибудь будут не только опубликованы, но и исполнены на сцене.

Ключевые слова: Юргис Карнавичюс, «Самозванец», литовский балет, Лжедмитрий, Марина Мнишек, Смутное время

Для цитирования: Вагера А., Пилипенко Н. В. «Самозванец» Юргиса Карнавичюса: балет-фантазия на исторический сюжет // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 104–128. (На рус. и англ. яз.)
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-104-128>

Благодарности: Хотелось бы выразить глубокую признательность семье Карнавичюса, в частности пианисту, профессору Литовской академии музыки и театра Юргису Карнавичюсу, предоставившему доступ к архивным материалам, а также Литовскому архиву литературы и искусства и его работникам. Отдельная благодарность бывшему директору архива, художественному критику и профессору (PhD) Юозапасу Блажюнасу за профессиональную помощь и поддержку нашего исследования.

Introduction

The Lithuanian ballet was formed relatively late, in the 1920s. *The Lithuanian Rhapsody* by Jurgis Karnavičius is considered to be the first Lithuanian national ballet which was staged in The Kaunas Musical Theatre in 1928 by Russian choreographer Pavel Petrov¹ to commemorate the 10th anniversary of Lithuania's independence. The ballet was a great success and remained in the theater's repertoire for a long time [1, p. 14]. However, it was originally a symphonic poem (*The Lithuanian Fantasy*, 1925).

Besides the Rhapsody, Karnavičius wrote four full-fledged ballets² which however were not staged [2, p. 231]. Only the music for the ballet *La Bellote* (1926) had sounded in the Great Hall of the Leningrad Philharmonia on March 30, 1927, as a four-part suite³. Vocal and orchestral scores of the other three are still in the archives, but we think they haven't lost their relevance in modern times.

The third ballet – *The Imposter* (1940) – is initially interesting for having not only common aspects of Polish-Lithuanian but also Russian history. The libretto is based on a prequel to a historic event, known as the Times of Troubles, which led to the rise of tsar False Dmitry I on the Moscow throne and the Russian-Polish War in 1609–1618 [3, p. 333–334; 4, pp. 215–219; 5, pp. 423–430]. The ballets common bond with the musical history of Russia is undeniable – primarily in regards to the operas *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky and *A Life for the Tsar* by Mikhail Glinka, the stories of which are related to the same historic period.

The ballet is highly seldom in art history literature and the studies of the past decade are completely ignoring it. Even one of the most important sources on Lithuanian ballet music in Russian literature, the PhD thesis of Alexandras

1 Pavel Nikolaevich Petrov (1881–1938), Russian dancer, choreographer, and teacher. He is considered as the founder of Lithuanian professional ballet.

2 *La Bellote* (1926), *The Imposter* (1940), *Baroque* (1938), and *Jeunesse s'amuse* (1941).

3 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 165. L. 5.

Jankauskas, has no mentioning of *The Imposter* [1]. The most detailed sources of information about the ballet are by musicologists Juratė Burokaitė [6, p. 56] and Audronė Žiuraitytė [2, pp. 237–238], but they are limited by just general aspects of it.

Origins

One of the sources, regarding the origin of the ballet were in fact the letters of Karnavičius: not only do they give us a glimpse of the plot about False Dmitry, but they also tell us about the plan to stage *The Imposter* in Covent-Garden. In general, these letters are addressed to his son,⁴ the librettist Elena Pavlovna France and the artist Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky.⁵

Karnavičius had a correspondence with Elena France and her husband, Vladimir Ivanovich France,⁶ which were in very close contact with the ballet inner circles of London. It was they who proposed to write a ballet about False Dmitry. The idea was also supported by choreographers Léonide Massine⁷ and Yuri Szabalewski,⁸ who worked for Wassily Voskresensky, also known as Colonel Wassily de Basil. Shortly after, Karnavičius wrote the first pieces of the ballet, a Krakowiak, a Mazurka and a Polonaise and after that the draft materials for them were sent to Szabalewski.⁹

The hype around the ballet was impressive and the France family put a lot of effort in making the staging happen. In a letter to the Frances Karnavičius, with a touch of irony, writes that now their lives are spinning around *The Imposter*:

After your letter on the July 26 I began to suspect that because of my music your lives were turned upside down. The Doctor seized his medical practice and his wife has let the household and garden go. Day and night both of them go to directors and choreographers, showing the music of unknown Karnavičius. Now I want my music to have any success, if not for me, then for the effort, time and good will that you and Vladimir Ivanovich have put into it.¹⁰

4 Jurgis Karnavičius (1912–2001) was a Lithuanian pianist and teacher. From 1949 to 1983 he was the rector of the Lithuanian Academy of Music and Theater.

5 Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky (1875–1957) was a Russian-Lithuanian artist, art critic, and memoirist. Together with Karnavičius he worked on many of his oeuvre.

6 Vladimir Ivanovich France (1895–?), doctor, critic, and ballet historian, husband of Elena France.

7 Léonide Massine (Leonid Fedorovich Myasin, 1896–1979), Russian dancer and choreographer.

8 In Polish sources he appears as Jerzy Szabalewski (see Program Balety Polskie Gdansk 1974. Sylfidy, balet w 1 akcie do muzyki Fryderyka Chopina. Opera baletycka. Gdansk, 1974). However, in a letter to Karnavičius he signed himself as Szabalevski (Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 142. L. 2).

9 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 142. L. 2.

10 Cit. ex: Burokaitė J. (2004). Laiškai. Jelenai France. 1938-VII-5. In *Jurgis Karnavičiaus* [par. Jūratė Burokaitė]. Petro Ofsetas, p. 154.

The creators of the ballet faced various artistic problems. They discussed, for example, the extent to which historical accuracy should be maintained in the plot. This is indicated by lines from Dobuzhinsky's letter to Karnavičius:

...The entire historical truth should not be reproduced here, but some historical truth must still be adhered to <...> Of course, you cannot follow history and turn Poland into a fantastic Poland, and Russia into a fantastic Russia, then everything is "ceremonial" in dances (Russian and Polish) should be fantastic and unlike folk dances. Is this really necessary?¹¹

None the less the final version of the libretto was more of a romantic fantasy, than a historic plot: the ballet includes pieces with picturesque Arabic, Russian, and Polish dances, a scene of fortune-telling and vision of a gypsy woman who predicted False Dmitry's accession to the Moscow throne. Karnavičius often showed the draft materials of the dances to his colleagues. There were high hopes regarding the ballet and the composer rushed as quickly as possible to stage it. The plot was sincerely interesting to Szablewski who had Polish roots, which lead to negotiations between him and the administration of Covent-Garden regarding the staging of the ballet.

But alas everything changed with the beginning of World War II. On November 28, 1940, Karnavičius wrote to the composer Reinhold Glière mentioning the loss of hope on staging *The Imposter*:

...In recent years I visited both Paris and London, saw many interesting works by Fokin, Massine, Lishin etc. London has big enthusiasm when it comes to ballet! I met a lot of interesting people and there was even a chance of engaging my works. But the war ended any perspective of that.¹²

In September 1939 Massine went to America where he staged ballets in New-York, Chicago and Mexico,¹³ De Basils company went on tour to Australia.¹⁴ Dobuzhinsky left Kaunas for good, never to return and see Karnavičius ever again. [6, p. 56]. It is unknown if there is a further correspondence between Karnavičius and Dobuzhinsky. The work on *The Imposter* had stopped.

11 Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, retų knygų ir rankraščių skaitykla (Department of Rare Books and Manuscripts). F. 30, ap. 1, b. 2737. 1–4.

12 Cit. ex: Burokaitė J. (2000). Iz pisem Yu. Karnovicha [From Letters of Yu. Karnovich]. *Music Academy*, 672(3), 217–225, p. 224.

13 Myasin, L. (1997). *Moya zhizn' v balete*. Artist. Rezhisser. Teatr, pp. 352–353; Massine, L. (1968). *My life in Ballet*. Macmillan; St. Martin's P, p. 213; Straus, R. (2016). Massine, Léonide (1896–1979). *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis. 2016. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM1002-1>

14 Surits, E. Ya. (2011). About the entrepreneur de Basil, Colonel V. G. Voskressensky. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Â. Vaganovoj / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 25(1). 81–99. C. 92.

The Plot and the Libretto

The plot consists of an episode where False Dmitry who is supported by Poland and is considered the candidate to take the Moscow throne somewhere between late 1603 and early 1604 [7, p. 29; 5, p. 410]. The libretto by France can be interpreted not only as an original view on the infamous historic episode, but also a specific paraphrase of *Boris Godunov* by Mussorgsky.

The action takes place in the Palace of Mniszech in the early 17th century. The hall slowly fills up with guests. Princess Wiśniowiecka and officer Osmolski enter, greeted by the voivode of Sandomierz Voivodship Jerzy Mniszech. The guests are waiting for his daughter Marina. Before her entrance there is an Arabic dance, and the guests receive East sweets. Marina enters with her sister Euphrosyne greeting the crowd. Osmolski expresses his feelings to Marina and the Polonaise begins. After that scene Marina asks Princess Wiśniowiecka to dance the Krakowiak, and later it all continues with the Mazurka. Now enters the Gypsy fortuneteller who amuses the noble guests. The Gypsy predicts Marina's rise but the later doesn't let her finish. In the fate of Osmolski the Fortuneteller sees nothing of interest.

All of a sudden enters Dmitry with his men and a jester. The guests, as specially Osmolski, feel hostile towards them. Marina is very discreet and doesn't show any emotion. Mniszech orders his servants to bring the guests some wine. Meanwhile Euphrosyne dances a minuet with her teacher Tranchée, after which Marina asks Dmitry to show them Russian dances. Therefore, begins a rapidly quick dance. The attention for Dmitry makes Osmolski jealous. Marina with a chalice of wine commences a Kujawiak: this way she is trying to make both of her admirers fight over her. When the dance ends Osmolski snatches the chalice from her hands and drinks up the leftover wine. When he turns around, he sees Marina in the arms of Dmitry. There begins a fight between the rivals, but it is stopped by the Gypsy. She fortune-tells the Imposter and falls to his feet: she has a vision that Dmitry and Marina are destined to take the throne. Marina takes an ancient sword from the wall and kneels before Dmitry. The offended Osmolski leaves the hall.

Marina and Dmitry dance an extended adagio after which Mniszech orders the servants to replenish the goblets with wine. The ballet ends with a solemn Mazurka¹⁵.

Though the plots to *The Imposter* and *Boris Godunov* have differences, they still have similarities: the ballet is somewhat of new version of the "Polish Act." However its content is not identical to what we see in Mussorgsky's opera. First of all, *The Imposter* has some mystical elements to it: the vision of Dmitry on the Moscow throne. Apart from that, the opera adds new characters such as the voivode Yuri Mniszech¹⁶ (Polish: Jerzy Mniszech, c. 1548–1613), officer Osmolski, the Princess Wiśniowiecka and Euphrosyne (Euphrosine¹⁷), Marina's sister. Almost all of them have historical prototypes.

15 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 37. L. 48–51.

16 Though present in the tragedy by Aleksandr Pushkin, he is absent in the libretto of Mussorgsky's opera.

17 This is the spelling of her name that is accepted in Russian historical literature.

Jerzy Mniszech played an important role in Polish history and the twists and turns of the Time of Troubles in Russia. Having a great number of progenies, he sought to conclude profitable marriage alliances for all his children. In historical literature, he is described as a proud and powerful man, ready to sacrifice a lot for his goals [7, p. 11–13].

Jan Osmolsky, according to historical data, was Marina's valet [ibid., p. 108].¹⁸ In some sources he is called her page, and his name is rendered as Mateusz Osmalski [ibid., p. 328]. From the *Diary of Marina Mnishek* it is known that on May 17, 1606, during the storming of the royal chambers, Osmolsky stood up to defend the queen and her retinue but died at the hands of the conspirators [ibid., p. 108]. In early drafts of the libretto, he was called the Polish officer.

Another historic prototype is Euphrozyne, Mniszech's youngest daughter. According to some sources, in 1604 she was only 9 or 10 years old.¹⁹ Initially, Marina's sister did not appear in the draft libretto.

Another new character is the old Princess Wiśniowiecka. To determine who was the historic prototype for the heroine related to the Wiśniowiecki House is almost impossible due to the inconsistency of certain dates. However, this House played a major role in the rising of the Imposter on the throne: the key role in promoting him belongs to Adam Vishnevetski (1566–1622).²⁰ His support led “the risen prince” to the upper circles of the Polish Noblemen where Dmitry met Marina. Aside all of that, Wiśniowiecki and Mniszech Houses were related (Konstantin, Adam's brother, was married to Ursula, Marina's sister). Kazimir Waliszewski points out that it was “at Konstantin Wiśniowiecki that he [Dmitry] found Marina.”²¹

The main characters, the Imposter and Marina,²² are also not identical to the characters of Pushkin and Mussorgsky. Unlike the complex character of Grishka Otrepiev in *Boris Godunov*, Karnavichus presents Dmitry as a rather one-dimensional: an arrogant and power-hungry young man. Marina is intoxicated by his audacity and ambition. Dimitri is doing everything to win the favor of the Polish aristocrat. It is said in a letter from Karnavičius to Dobuzhinsky dated from July 22, 1938:

18 See also Kozlyakov, V. N. (Ed.). (1995). *Dnevnik Mariny' Mnishek* [*Diary of Marina Mnishek*], trans. [and intro., pp. 5–21] by V. N. Kozlyakov; [comments by V. N. Kozlyakov, A. A. Sevastyanov]. Dmitry Bulanin, p. 56.

19 Nataliya V. Eylbart points out that in 1609, when her father was going to marry Euphrosina to Valentin Druget, she was “no more than fourteen or fifteen years old.” [8, pp. 163–164] The wedding did not take place due to the death of the groom [ibid., p. 164]. Later, in 1629, Euphrosina ran away from home with a simple nobleman and married him [ibid., p. 188].

20 Waliszewski, K. F. (1989) *Smutnoe vremya* [Time of Troubles] [trans. from French]. Sovmest. sov.-fin. predpriyatie “IKPA.” (Original work published 1911), pp. 94–97.

21 Ibid., p. 97.

22 For the personalities of False Dmitry and Marina Mnishek, see [3; 7; 9; 10; 11; 12; 13].

...Dmitry wants to entertain Marina with a dance. He prepares his young men. They begin to dance — first slowly and then faster. The jester gets confused and Dmitry banishes him, mocks him, drinks a horn of wine and starts dancing. 10 pages of music came out. (4½ minutes).²³

It's possible that the sources of the libretto were not only the works of historians, but also some fictional Russian and foreign literature [13]²⁴ that was written in the early 20th century. By the time the ballet was created, the story of Marina and the Imposter baffled minds for more than three centuries, thus inspiring more and more historical stories, novels, and dramas.²⁵ It is very likely that the authors used this kind of source to avoid any repeats of the “Polish Act” in *Boris Godunov*. For example, the first part of the In Service to the Tsarevich trilogy — *The Three Crowns (Tri ventsa)* by Vasily Petrovich Avenarius — is suitable for this role.²⁶ It has an episode the Marina and Dimitry acquaintance which has a lot of analogies with the plot of the ballet²⁷: the ball scene with a similar set of Polish dances and even a Minuet. Moreover, the young Polish Prince Osmolski, in love with Marina, takes part in this episode. [13, p. 116].

In any case, whatever the basis of the libretto, Karnavicius's main goal was to focus more on the colorfulness of Polish folk dances than to show historical aspects in *The Imposter*.

Autograph of the Ballet

The piano score of *The Imposter* in manuscript are held in the Lithuanian Archives of Literature and Art.²⁸ Either the orchestra score wasn't preserved, or it didn't exist in the first place. In any way, there are no traces leading to it. Maybe it is related to the obstacles mentioned above: the war that shattered Karnavičius' hopes on staging the ballet.

The Imposter consists of only one act, in which, according to various parameters, one can distinguish from 10 to 16 sections. Besides that, there are two

23 Cit. ex: Burokaitė, J. (2004). Laiškai. Mstislavui Dobužinskiui. 22-VII-1938. In *Jurgis Karnavičiaus* [par. Jūratė Burokaitė]. Petro Ofsetas, p. 149. According to historical data, already at a very early stage, supporters from Russian lands joined False Dmitry (cf. “Prince Adam Wiśniowiecki informed the king back in November 1603 that twenty “Moskals” had come running to the “prince” and greeted him as a legitimate sovereign” [3, p. 69]).

24 Polish researchers point out that there are literary works about Marina Mniszek “not only in Polish or Russian, but also in German, French and Spanish.” [14, p. 186] In recent years, a number of studies have appeared devoted to the Time of Troubles and the image of the Imposter in Russian [13; 15; 16] and foreign [15; 17; 18] literature.

25 Up to the play *The Czar of Muscovy*, created in England in the early 18th century and having a political background [18].

26 Avenarius, V. P. (1901). *Tri ventsa. Istoricheskaya povest' iz vremen pervogo samozvantsa* [*The Three Crowns. Historical Story from the Time of the First Impostor*]. Izdanie knizhnogo magazina P. V. Lukovnikova.

27 Chapter 31. *Panna Marina Dances a Menuetto*. Ibid., pp. 241–249.

28 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33.

additional pieces in the piano score: the *Mazurka No. 2*, which wasn't included in the ballet and an arrangement of the *Kujawiak* for violin and piano with the title in German "Solo from the ballet *The False Dmitry*" (*Solo aus dem Ballet „Der falsche Demetrius“*). Inside the manuscript there is no numbering, and we can judge about amount of musical pieces and their significance only by specific features.

First of all, almost every main section is dated (with the exception of the arrangement and the Fortune-telling scene). They are also prefaced with titles in English and Russian languages and are underlined with a single or double line.²⁹ The dates are always put down on the first page of the section (in the left upper corner) and are always supported with the text "Author's property. All rights reserved" with the signature of Karnavičius (see *Figure 1*). The same signatures and date (sometimes the place of origin) can be placed in the end. Comparing this information allows us to recreate relatively accurate order of when the pieces were created: the most early ones were written in 1938 (*Polonaise, Krakowiak*, the first³⁰ and partially the final *Mazurkas, The scene and the Russian Dance*), another part in 1939 (*The Arabian Dance, Marinas Entrance*), and the Introduction, *Kujawiak* and the ending to the Finale in 1940 (see *Table 1*).

The ballet is titled only in the English: *The Impostor. Ballet in 1 act*, which precedes each of every main piece in the ballet (with the exception of the Fortune-telling scene). The only designation in German is in *Kujawiak's* transcription, and the work is called *False Dmitry* in it (*Der falsche Demetrius*). The reasons why the main piano score has mostly English titles are clear: a reminder that the ballet was planned for the staging in Covent-Garden. However, why he used German in this transcription is not quite clear. Maybe it was written after the nazi occupation of Lithuania in 1941 (the *Kujawiak* was written in 1940).

A number of pieces have several sections with tempo and time signature changes, often with a general pause between them. Sometimes they are marked with a specific title like *Minuet* in the end of the large section *The Fortune-telling and the Gypsy dance* (see *Table 1*).

The piano score also has notes in Russian that are related to the course of the plot and are relatively detailed. Sometimes, in addition, they mark the borders of the inner sections which can be considered singly (for example, the entrance of Dmitry with his men and the entrance of Euphrosyne in the Fortune-telling scene, the dance of Dmitry in the next scene). However, there are no text marks after *The Kujawiak* dance near the end.

²⁹ In some cases they are only in Russian or only in English.

³⁰ It is interesting that this *Mazurka* and *Mazurka No. 2*, not included in the clavier, are dated on the same date: February 2, 1938.



Figure 1. J. Karnavičius. *The Impostor*. Introduction³¹

Below is a table with the names of the sections presented in the piano score, their tempos, text marks with the plotline and dates when these sections were written. The numbering is given in square brackets. Those sections that can be highlighted within the main ones are marked with the number of the previous section with the addition of a letter of the Latin alphabet. This segregation is,

³¹ Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 8.

to some degree, very relative. So, the section 4a isn't related to the *Polonaise*, but to the following *Krakowiak*: by the plot (when the Princess Wiśniowiecka is asked to dance) and by the musical material that is followed after the dance by framing it (5a: the guests thank the Princess). Between the *Kujawiak* and the *Finale* more highlights can be added based on the tempo changes of the sections.

Table 1. Composition of the ballet *The Imposter*

№	Title of the section ³²	Tempo	Notes related to the plot	Dates
[1]	<i>Introduction / Vstuplenie</i>	<i>Moderato, energico, festivamente</i>	The curtain opens. The hall in the house of Mniszech. Guests start gathering, they are greeted by Mniszech. Enters Osmolski. Enters countess Wiśniowiecka	1940
[2]	<i>Arabian dance / Arabskii tanets</i>	<i>Allegro</i>	The little Arabian servants give the guests sweets.	1939
[3]	<i>Marina's Entry / Vyhod Mariny</i>	<i>Allegretto grazioso</i>	Marina enters with her ladies. Osmolski approaches Marina and expresses his feelings to her. <i>Preparation for the Polonaise</i> ³³	1939
[4]	<i>Polonaise / Polonez</i>	<i>Allegro brillante (alla Polacca)</i>	Mniszech and Princess Wiśniowiecka initiate the Polonaise, they are followed by Marina and Osmolski with other guests. One by one the dancers leave the Hall. Marina and Osmolski return and dance alone. The others return to the Hall. A common dance.	1938
[4a]	—	<i>Allegretto</i>	Marina, Mniszech and others invite Princess Wiśniowiecka to start the dance. At first she refuses languidly, and then agrees.	
[5]	<i>Cracow Dance</i> ³⁴ (<i>Krakowiak</i>) / <i>Krakovyak</i>	<i>Andantino grazioso</i>	Princess Wiśniowiecka and Mniszech. (The Princess dances languidly, dreamily as if she is recalling her youth.)	6-III-1938
[5a]	—	<i>Allegretto</i>	Mniszech, Marina and others thank the Princess for the dance. She suggests Marina to dance next.	
[6]	<i>Mazurka / Mazurka</i>	<i>Allegretto capriccioso alla mazurka</i>	Marina, Osmolski and Marina's ladies.	28-II-1938

32 In English / in Russian in transliteration.

33 Note in Russian and English.

34 There is a slip of the pen in the autograph: Danse.

[7]	Gadan'e i tsyganskii tanets [Fortune-telling scene and Gypsy dance]	<i>Allegro non troppo</i> <i>Allegretto tranquillo</i> <i>Allegro non troppo</i> <i>Allegro vivo</i> <i>Allegretto tranquillo</i> <i>Allegro vivo</i>	The Gypsy Fortune-teller, drumming her tambourine, enters the Hall. Passing between the guests, the Gypsy takes the hand of first one, then the other and peers inquisitively. As if not finding anything worthy of attention, the Gypsy dances. Enters a male Gypsy. Duet: The Fortune-teller and the male Gypsy. The Gypsy [Fortune-teller] reads Marina's hand and finds something extraordinary in her fate. Marina withdraws her hand, the Gypsy dances. The Gypsy tells fortunes to Osmolski. Disdainfully throwing away Osmolski's hand, the Gypsy dances with the male Gypsy.	—
[7a]		<i>Moderato risoluto e con moto</i> <i>Meno mosso</i> <i>Tempo I</i> <i>Moderato</i>	Dmitry enters with his retinue and a jester. Mnizsech and the elder guests greet him. Osmolski and some of the young men are hostile to Dmitry. Marina warmly greets Dmitry but hides her feelings. Mniszech orders to bring Dmitry and his men some wine. Enters very naïve and blushed Euphrozyne. With her enters Tranchée, an old dance teacher.	
[7b]	<i>Menuetto</i>	<i>Andantino grazioso</i>	Euphrozyne, Tranchée, and other ladies and gentlemen.	
[8]	<i>Scene and Russian Dance</i> [Stsena i russkii tanets]	<i>Moderato</i> <i>Allegretto a tempo (Allegretto)</i> <i>Moderato</i> <i>Allegro non troppo, ma animato a tempo animando</i>	Mniszech asks Dmitry to show off some Russian dances. Dmitry gives a sign to his people; they, as if reluctantly, are getting ready, warming up. Begins a smooth dance. The Jester copies their movements. Dmitry banishes the Jester. Dmitry prepares to dance. Dmitry's dance. A group of men from Dmitry's retinue are dancing, others are playing folk instruments. Dmitry [dances]. Dmitry and the ensemble.	1938
[9]	<i>Kujawiak / Kuyavyak</i>	<i>Andantino cantabile</i>	—	1940

[9a]		<i>Allegro non troppo, ma animato</i>		
[10]	<i>Mazurka (Finale)</i> [Mazurka]	<i>Allegro non troppo, brillante, alla mazurka</i>	—	1938 1940

Therefore, as we see from Table 1, different national dances occupy a central place in ballet. Not surprisingly, the most varied of them are Polish dances, corresponding to the place in which the plot unfolds.

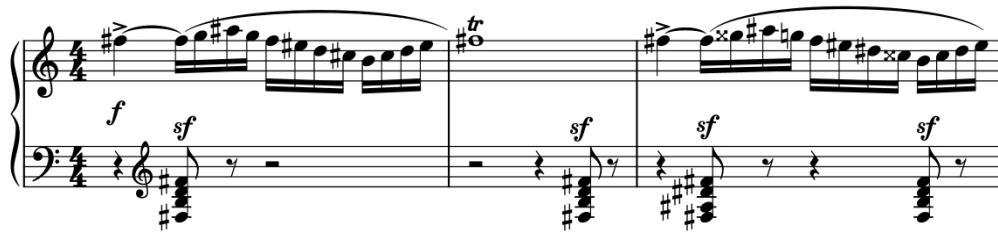
National Dances in the Karnavičius' Ballet

The dramatic structure of the ballet, regarding the national dances, can be separated into three lines: the Polish, the Russian and the “exotic” one. The last of the three is the *Arabic dance* and the *Fortune-telling scene*. These pieces play a different role in the dramaturgy of *The Imposter*: the first one is an element of *couleur locale* and the second one is important for the development of the plot. Their order is apparently not random. The *Arabian dance* (No. 2, see *Example 1*) is very colorful, compact and is located between the *Introduction* and *Marina's Entrance*. It brings up a contrast that is necessary for the more highlighted Polish plot line. With its energy and temperament in a hasty tempo it reminds of Eastern motives in Rimsky-Korsakov's works (for example, the theme of Scheherazade from the suite with the same title, the Tsarina of Shamakha theme and the little black boys dance from *The Golden Cockerel*, see *Examples 2* and *3*), which is not surprising, since this Russian composer was one of Karnavičius' teachers.

Слуги-арапчата подают гостям сласти

Example 1. J. Karnavičius. The Imposter, No. [2] Arabian Dance, mm. 1–12³⁵

35 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 12.



Example 2. Rimsky-Korsakov *The Golden Cockerel*, Act 2, fig. 192, mm. 3–5



Example 3. Rimsky-Korsakov *The Golden Cockerel*, Act 2, fig. 201

The Fortune-telling scene is much more expanded and is located in the middle of the composition. Various episodes alternates here: fortune-telling and a gypsy dance, built in the form of free variations (see *Table 2*).

Table 2. Fortune telling scene structure

1.	The entrance of the Gypsy and the beginning of the dance	<i>Allegro non troppo</i>
2.	Fortune-telling to random guests	<i>Allegretto tranquillo</i>
3.	Continuation of the dance	<i>Allegretto tranquillo – a tempo</i>
4.	The male Gypsy’s entrance. Duet	<i>Allegro non troppo – Allegro vivo</i>
5.	Fortune-telling to Marina	<i>Allegro non troppo</i>
6.	Continuation of the dance	<i>Allegretto tranquillo</i>
7.	Fortune-telling to Osmolski	<i>Allegro non troppo</i>
8.	Continuation and Finale of the dance	<i>Allegro vivo</i>

After the scene of the Fortune-telling comes a section that isn’t marked in the piano score: the entrance of Dmitry and his men. There initiates the „Russian“ line of the ballet. On the other hand there is a piece that stands independent of any of these lines and is putted between the Russian dance and Dmitry’s dance: the entrance of Euphorsyne that dances the *Menuetto* with her old teacher Tranchée. This little scene that has no impact on the plot has a little of a similarity to the Couplettes of Tricke from *Eugene Onegin* and could be a scene inspired by an episode from *The Three Crowns* and the chapter *Panna Marina dances a Menuetto* where the following is written:

The gracefully sedate national French dance, the minuet, the complete opposite of the daring folk dance of the Poles, the mazurka, was brought to Poland from Versailles³⁶ a quarter of a century earlier by the courtiers of the cheerful Polish king Henry of Valois<...>. Like a hasty meteorite, the French prince has shined on the horizon of The Polish-Lithuanian Commonwealth and has flared up and faded away, yet the Menuetto was still reigning over the ballrooms of big and small Polish magnates.³⁷

The *Scene and Russian Dance* is one of the most dramatic and well structured sections of the ballet: Mniszech asks Dmitry to show off a Russian dance and the later gives a sign to his men. The dance contains several interconnected episodes (see *Table 3*).

Table 3. Structure of *Scene and Russian Dance*

Эпизоды	Темп
Scene with Marina Mniszech	<i>Moderato</i>
Ensemble dance (<i>Example 6</i>)	<i>Allegretto</i>
Solo of the Jester (<i>Example 7</i>)	<i>A tempo (Allegretto)</i>
Dmitry's dance (<i>Example 8</i>)	<i>Moderato – Allegro non troppo, ma animato</i>
Ensemble dance	<i>Allegro non troppo</i>
Solo of Dmitry	<i>A tempo (Allegretto)</i>
Dmitry and the ensemble	<i>Animando – Animato</i>

Of all the pieces, Russian dances are closest to the original source, which are the Eastern Slavic dance songs and tunes: rhythm, accents, pairs of periodicities in the structure, tonic-dominant changes in the bass serve as confirmation of this. Many of these features appear the moment Dmitry enters the scene in the previous section (*Example 4*), and later on dominates practically in every episode of *Scene and Russian Dance* (*Examples 5–8*).



Example 4. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [7a], Dmitry's Entrance, mm. 9–13³⁸

36 In this case the mentioning of Versailles is an anachronism: this place became the residence of French kings only in the late 17th century. Anyway, it is also very unlikely that the Menuetto was brought to Poland by the courtiers of Heinrich of Valois due to it being also known only from the 17th century [19, p. 202].

37 Avenarius, V. P. (1901) *The Three Crowns*, p. 247.

38 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 33 back side.

Example 5. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [8] Scene and Russian Dance, mm. 1–11³⁹

Example 6. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [8] Scene and Russian Dance, mm. 19–26⁴⁰

Example 7. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [8] Scene and Russian Dance.
The Jesters Dance, mm. 60–65⁴¹

In the theme of Dmitry there can be seen a seeming resemblance with the *Gopak* and *Trepak* by Mussorgsky: the melody begins with the V degree, plating out the auxiliary second, the descending movement towards the tonic (Examples 8–10).

Allegro non troppo, ma animato

Example 8. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [8] Scene and Russian Dance.
Dmitry's Dance, mm. 114–119⁴²

39 Ibid., L. 38.

40 Ibid., L. 38 back side

41 Ibid. L. 39.

42 Ibid. L. 40.



Example 9. M. Mussorgsky. *Gopak*⁴³ (1st Edition), mm. 11–14



Example 10. M. Mussorgsky. *Mussorgsky Songs and Dances of Death: Trepak*, mm. 21–24

The Polish dances have the dominating role in the ballet: they hold the composition together. We presume that such an important role is conditioned not only by peculiarities of the plot, but also by the orientation towards Russian musical culture. In all fairness, the Polish dances are considered an essential part of it. Glinka, Mussorgsky, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Lyadov and other composers contributed to the genre with their work. [20, pp. 113–114] Karnavičius, a pupil of the Saint Petersburg Conservatory, couldn't ignore the traditions of his predecessors and teachers.

The Imposter has many parallels with these traditions, however, as we said before, the main points of contact appear with *Boris Godunov* and *A Life for the Tsar*, particularly with the Polish acts in these operas. The link with Glinka's work is obvious: the subsequence of the dances by Karnavičius follow the same logic as of a typical ball in Russia in the 1820s and 1830s which influenced the structure of *A Life for the Tsar*. This subsequence is more complex but recognizable in *The Imposter*: the *Polonaise* plays the role of the solemn dance, opening the Ball, followed by *Krakowiak*, *Mazurka*, *Kujawiak*, and one more, the final *Mazurka*.

⁴³ Lyrics of Taras Shevchenko, translated by Lev Mey.

The Polish line in *The Imposter* starts with the Introduction in which, despite the dominance of the even meter, one can find features of several national dances of different genres: mazurka, polonaise and krakowiak. *Marina's Entrance* (№ [3]) precedes the first Polish dance: the *Polonaise* (No. [4]; these sections are connected attacca). The last one has common features with polonaises in operas by Russian composers: the designation *Tempo di Polacca (alla Polacca)*, dotted rhythm, chord texture, etc. (For example, *The Polish Dances* from the 2nd Acts of *Boris Godunov* and *A Life for the Tsar*, the 6th scene of *Eugene Onegin* etc. See *Examples 11–14*).



Example 11. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [4] *Polonaise*, mm. 1–8



Example 12. M. Mussorgsky. *Boris Godunov*, Act 2, *Polish Dance and Choir*, mm. 1–8



Example 13. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [4] *Polonaise*,
Marina's and Osmolski's Dance, mm. 49–52⁴⁴

44 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 19.



Example 14. M. Glinka *A Life for the Tsar*, Act 2, No. 5. *Polish Dance*, mm. 3–7

The dances also have original features. For example, it is known that the Krakowiak is traditionally performed very pompously, solemn, and hasty. A good example of that is the Krakowiak from «A Life for the Tsar», which is performed with *sforzando* and *staccato* articulation (Example 15). However, this dance is interpreted differently in *The Imposter*: it is slow, lyrical, and rarely becomes louder than *p* (No. [5], see Example 16). In the script of the ballet the Krakowiak is described like this: “Jerzy Mniszech, supported by the entire society, asks Princess Wisniewiecka to start dancing. They dance in lyrical slow motion Krakowiak»⁴⁵.



Example 15. M. Glinka *A Life for the Tsar*, Act 2, No. 6. *Krakowiak*, mm. 8–14



Example 16. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [5] *Krakowiak*, mm. 1–5⁴⁶

As for the *Mazurka*, it was said earlier that the ballet has two of them: one in the middle (No [6], see Example 17) and in the finale (No [10], see Example 18). (A reminder, that this dance also finishes the “Polish act” in *A life for the Tsar*.) Apparently, the role of these *Mazurkas* in the composition determined their musical

45 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 37.

46 Lietuvos literatūros ir meno archyvas. F. 646, ap. 1, b. 33. L. 22.

content. The first one is sensitive and melancholic, while the final one is solemn. There is also a contrast between the tonalities of the *Mazurkas*, the first one being in *d minor*, while the final one is in *D major*.



Example 17. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [6] Mazurka, mm. 1–5⁴⁷



Example 18. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [10] Mazurka and Finale, mm. 1–5⁴⁸

The ballet has a very rare dance for the theater: *Kujawiak* (No. [9], see Example 19), akin to the mazurka, gentle and romantic in nature [21, p. 251–257]. In *The Imposter* it is Marina's solo in which she alternates smooth and lyrical movements with fast and impetuous ones. Here in the plot, she turns Dmitry and Osmolski on each other.



Example 19. J. Karnavičius. *The Imposter*, No. [9] Kujawiak, mm. 1–6⁴⁹

Conclusion

The Imposter, unfortunately, suffered the same fate as other ballets by Karnavičius, as well as many of his later works, which were not performed and are now practically forgotten. However, time turned out to be favorable to the materials associated with this ballet: the piano score and libretto have been preserved, allowing one to judge the work as a whole. *The Imposter* is interesting primarily in the context of multifaceted historical and cultural connections and intersections.

47 Ibid. L. 25.

48 Ibid. L. 53.

49 Lietuvos literatūros ir meno archyvas... L. 43.

It was created as a common brainchild of representatives of different countries and different nationalities, which could not but affect the final result. Its plot and musical features have little to do with the tense pre-war atmosphere of the late 1930s: they became a kind of echo of the artistic ideals of the Silver Age with its craving for national character, decorativeness and exoticism. In the folk dances of *The Imposter*, allusions to the music of Russian composers of the 19th and early 20th centuries turn out to be more significant than the trends of modern times.

References

1. Jankauskas, A. (2017). *Etapi formirovanija nastional'nogo repertuara litovskogo baleta* [The Formation Stages of the Lithuanian National Ballet Repertoire] [Unpublished doctoral dissertation]. Russian Institute of Art History. (In Russ.).
2. Žiūraitytė, A. J. (2004). Karnavičiaus baletai: sukurti, bet nepastatyti. In Jū. Burokaitė (Ed.), *Jurgis Karnavičiaus* (pp. 231–240). Petro Ofsetas.
3. Skrynnikov, R. G. (2007). *Smutnoe vremya. Krushenie tsarstva* [The Time of Troubles. The Collapse of the Kingdom]. AST: Khranitel. (In Russ.).
4. Langer, L. N. (2021). *Historical Dictionary of Medieval Russia* (2nd ed.). Rowman & Littlefield.
5. Perrie, M. (2008). The Time of Troubles (1603–1613). In M. Perrie (Ed.), *The Cambridge History of Russia* (pp. 409–432). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521812276>
6. Burokaitė, J. (2004). J. Karnavičiaus gyvenimo ir kūrybos kelias. In Jū. Burokaitė (Ed.), *Jurgis Karnavičiaus* (pp. 9–90). Petro Ofsetas.
7. Kozlyakov, V. N. (2022). *Marina Mnishek* [Marina Mniszech]. Molodaya gvardiya. (In Russ.).
8. Eylbart, N. V. (2015). *Sem'ya Mariny Mnishek: nesostoyavshiesya praviteli Rossii* [The Family of Marina Mniszech: Unaccomplished Rules of Russia]. Philology Faculty of St. Petersburg State University. (In Russ.).
9. Eylbart, N. V. (2020). The False Dmitry I in Polish-Lithuanian Public and Political Opinion 1603–1604. *RUDN Journal of Russian History*, 19(4), 920–933. (In Russ.). <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-4-920-933>
10. Kozlyakov, V. N. (2009). *Lzhedmitrij I* [False Dmitry I]. Molodaya gvardiya. (In Russ.).
11. Mathuber, D. (2021). Die Vorbildwirkung des ersten falschen Dmitrij für samozvanstvo und ihre Grenzen. In D. Ordubadi (Ed.), *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive* (pp. 237–258). V & R unipress, Bonn University Press. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.237>
12. Ordubadi, D. (2021). Die Hochzeit der ersten gekrönten russischen Zarin Marina Mniszech und die Rolle der Frauen in den Machtverhältnissen Moskwien. In D. Ordubadi (Ed.), *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive* (pp. 327–356). V & R unipress, Bonn University Press. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.327>

13. Morris, M. A. (Ed.). (2018). *Writing the Time of Troubles: False Dmitry in Russian Literature*. Academic Studies Press. <https://doi.org/10.1515/9781618118646>
14. Zieliński, J. (2022). The Long Duration of Greatness from Tsarina Marina through Marshal Michał Mniszech to Balzac and Twentieth-Century Writers. *Techne. Seria Nowa*, 9, 185–199. <https://doi.org/10.18778/2084-851X.13.09>
15. Meshcheryakova, L. A. (2020). The Archetype of the Impostor in Western European Literature of the XVII–XIX Centuries and in the Historical Novel *Lzhedmitry* by D. L. Mordovtsev. *Modern Humanities Success*, 5(1), 260–266.
16. Podgornaya, E. G. (2023). People and Power in *Boris Godunov* by A. S. Pushkin and *Dimitry the Impostor* by F. V. Bulgarin. *Vestnik TvGU Series: Philology*, 78(3), 240–243. (In Russ.).
17. Dahlmann, D. (2021). Der ‚Falsche Dmitrij‘ (Pseudodemetrius) in der Publizistik und Literatur West- und Mitteleuropas vom frühen 17. bis ins 20. Jahrhundert oder Russland als der „Boden des Despotismus“. In D. Ordubadi (Ed.), *Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive* (pp. 259–296). V & R unipress, Bonn University Press. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.259>
18. Al-Shayban, S. (2021). The False Dmitry and James the Old Pretender: Mary Pix's *The Czar of Muscovy*. *Quaestio Rossica*, 9(2), 647–665. <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.601>
19. Joseph, P. S. (Ed.). (2023). *Historical Dictionary of Baroque Music* (2nd ed.). Rowman & Littlefield.
20. Vasilyeva, A. L. (2009). Folk, Historical and Cultural Basis of Polish Dance. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Â. Vaganovoj / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 21(1), 113–131. (In Russ.).
21. Tomasz, N. (2016). *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury*. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Список литературы

1. Янкаускас А. Этапы формирования национального репертуара литовского балета: дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб., 2017.
2. Žiūraitytė A. J. Karnavičiaus baletai: sukurti, bet nepastatyti // Jurgis Karnavičiaus [par. Jūratė Burokaitė]. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004. P. 231–240.
3. Скрынников Р. Г. Смутное время. Крушение царства. М.: АСТ: Хранитель, 2007.
4. Langer L. N. *Historical Dictionary of Medieval Russia*. Second Edition. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2021.
5. Perrie M. The Time of Troubles (1603–1613) // *The Cambridge History of Russia* / ed. by Maureen Perrie. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 409–432. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521812276>
6. Burokaitė J. J. Karnavičiaus gyvenimo ir kūrybos kelias // Jurgis Karnavičiaus [par. Jūratė Burokaitė]. Vilnius: Petro Ofsetas, 2004. P. 9–90.
7. Козляков В. Н. Марина Мнишек. М.: Молодая гвардия, 2022.

8. *Эйльбарт Н. В.* Семья Марины Мнишек: несостоявшиеся правители России. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2015.

9. *Эйльбарт Н. В.* Лжедмитрий I в польско-литовском общественно-политическом мнении 1603-1604 гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2020. Т. 19, № 4. С. 920–933. <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-4-920-933>

10. *Козляков В. Н.* Лжедмитрий I. М.: Молодая гвардия, 2009.

11. *Mathuber D.* Die Vorbildwirkung des ersten falschen Dmitrij für samozvanstvo und ihre Grenzen // Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2021. P. 237–258. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.237>

12. *Ordubadi D.* Die Hochzeit der ersten gekrönten russischen Zarin Marina Mniszech und die Rolle der Frauen in den Machtverhältnissen Moskowiens // Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2021. P. 327–356. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.327>

13. Writing the Time of Troubles: False Dmitry in Russian Literature / ed. by Marcia Morris. Boston: Academic Studies Press, 2018. <https://doi.org/10.1515/9781618118646>

14. *Zieliński J.* Długie trwanie wielmożności. Od carycy Maryny przez marszałka Michała Mniszcha po Balzaka i pisarzy XX-wiecznych. Techna. Seria Nowa. 2022. No. 9. P. 185–199. <https://doi.org/10.18778/2084-851X.13.09>

15. *Мещерякова Л. А.* Архетип Самозванца в западноевропейской литературе XVII–XIX вв. и историческом романе Д. Л. Мордовцева «Лжедмитрий» // Успехи гуманитарных наук. 2020. № 1. С. 260–266.

16. *Подгорная Е. Г.* Народ и власть в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина и «Димитрии самозванце» Ф. В. Булгарина // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2023. № 3(78). С. 240–243. <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2023.3.240>

17. *Dahlmann D.* Der ‚Falsche Dmitrij‘ (Pseudodemetrius) in der Publizistik und Literatur West- und Mitteleuropas vom frühen 17. bis ins 20. Jahrhundert oder Russland als der „Boden des Despotismus“ // Die „Alleinherrschaft“ der russischen Zaren in der „Zeit der Wirren“ in transkultureller Perspektive. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2021. P. 259–296. <https://doi.org/10.14220/9783737012416.259>

18. *Al-Shayban S.* The False Dmitry and James the Old Pretender: Mary Pix’s *The Czar of Muscovy* // Quaestio Rossica. 2021. Т. 9, № 2. P. 647–665. <https://doi.org/10.15826/qr.2021.2.601>

19. Historical Dictionary of Baroque Music, 2nd ed. by Joseph P. Swain. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2023.

20. *Васильева А. Л.* Народно-историческая и культурная основа польского танца // Вестник АРБ. 2009. № 1 (21). С. 113–131.

21. *Tomasz N.* Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

Information about the authors:

1. Anton Vagero — Postgraduate Student, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation; Republic of Lithuania

2. Nina V. Pilipenko — Dr. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Analytical Musicology Department, Researcher, Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theater Problems, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Сведения об авторах:

1. Вагеро А. — аспирант кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация / Литовская Республика

2. Пилипенко Н. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, научный сотрудник, Научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Статья поступила в редакцию 30.11.2023;
одобрена после рецензирования 21.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 30.11.2023;
approved after reviewing 21.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.

Музыкальное творчество рубежа
XX–XXI столетий

Научная статья

УДК 781.6

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>



Структурная поэтика Фортепианного трио
Николая Корндорфа

Юлия Николаевна Пантелеева

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>



Аннотация. Статья посвящена камерному сочинению Николая Сергеевича Корндорфа — трио для скрипки, виолончели и фортепиано *Are you ready, brother?* (1996). Исходя из аналитических наблюдений над строением музыкального текста и путем герменевтического истолкования содержательной стороны произведения, автор статьи формулирует важные принципы, касающиеся художественного устройства этой композиции. Своеобразные архитектурные особенности трио служат исходным пунктом для аналитического рассмотрения. В то же время в фокус исследовательского внимания попадают разнообразные структурные особенности, впервые выявляемые автором статьи на уровне звуковысотной, ритмической и тембровой организации. Будучи далекими от идей абстрактного конструирования, структурные принципы произведения Корндорфа, о многих из которых подробно говорится в статье, тесно связаны с художественным заданием. Стиль и композиторская техника Корндорфа предстают в Фортепианном трио с новой стороны, показывая

не только изысканную структурную логику текста, но и заключенный в нем высокий поэтический смысл.

Ключевые слова: Николай Корндорф, *Are you ready, brother?*, современная музыка, русский минимализм, тональность

Для цитирования: Пантелеева Ю. Н. Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 129–145.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

Music at the Turn
of the 20th and 21st Centuries

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

**The Structural Poetics
of Nikolai Korndorf's Piano Trio**

Yulia N. Panteleeva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Abstract. The article is devoted to Nikolai Sergeyevich Korndorf's Trio for Violin, Cello and Piano *Are you ready, brother?* (1996). Stemming from analytical observations of the structure of the musical text and the path of hermeneutic interpretation of the content-based aspect of the composition, the author of the article formulates important principles concerning the artistic structure of this composition. The peculiar architectonic aspects of the trio serve as a point of departure for analytic examination. At the same time, diverse structural particularities, revealed for the first time by the author of the article on the level of structural, rhythmic and timbral organization come within the focus of attention of research. Being remote from the ideas of abstract construction, the structural principles of Korndorf's composition, many of which are discussed in the article, are closely connected with the artistic assignment. Korndorf's style and compositional technique appear in the Piano Trio from a new side, demonstrating not only a refined structural logic of the musical text, but also the high poetical meaning conveyed in it.

Keywords: Nikolai Korndorf, *Are you ready, brother?*, contemporary music, Russian minimalism, tonality

For citation: Panteleeva, Yu. N. (2024). The Structural Poetics of Nikolai Korndorf's Piano Trio. *Contemporary Musicology*, 8(1), 129–145. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

Об истории произведения

В творческом каталоге Николая Сергеевича Корндорфа (1947–2001) значатся два трио. Одно, струнное, «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» для скрипки, альты и виолончели, было создано в Москве в 1986 году. Как следует из названия, включающего монограмму известного композиторского имени, — это музыкальный *hommage*. Спустя десятилетие, в 1996 году, когда композитор жил и работал в Канаде, появилось другое трио — фортепианное — *Are You Ready, Brother?* («Готов ли ты, брат мой?»)¹ для скрипки, виолончели и фортепиано. Оно было написано по заказу голландской организации *Jellinek Consultancy* и впервые прозвучало в церкви *Waalse Kerk*² (Амстердам) 2 июля 1996 года в исполнении *Escher Trio*.

Присутствовавший на премьере автор дал своему сочинению краткую характеристику, которая содержится в одном из писем матери — Ирине Иосифовне Корндорф: «Трио, которое исполняли в Голландии, фортепианное, состав традиционный³. Продолжительность 21 минута. Особенности нет. Одночастное. Слушателей было человек 300, может быть и больше. Полная церковь. Реакция слушателей положительная...»⁴.

Вряд ли существует необходимость строить предположения относительно того, что именно подразумевал композитор под словами «особенностей нет». Независимо от авторского комментария, произведение как эстетический объект само по себе привлекает слушательское и исследовательское внимание своими художественными качествами. «Художественность как сущностный принцип искусства» (формулировка Виктора Васильевича Бычкова [2] есть

¹ Звукозапись произведения, осуществленная Патрисией Копачинской, Александром Ивашкиным и Иваном Соколовым, доступна на компакт-диске. См.: Nikolai Korndorf. *Passacaglia for cello solo, In Honour of Alfred Schnittke (AGSCH)* (trio for violin, viola and violoncello), *Are you ready, Brother?* (trio for violin, violoncello and piano). Alexander Ivashkin (violoncello), Patricia Kopatchinskaya (violin), Daniel Raskin (viola), Ivan Sokolov (piano). *Megadisc classics 7817*, Belgium.

² Церковь, о которой идет речь, примечательна не только своим почтенным возрастом (она была сооружена в XV веке), но и тем, что в 1870 году ее службы посещал Ван Гог, в ту пору студент теологии.

³ Если говорить об инструментальном составе Трио, то композитор в этом отношении, действительно, остается в рамках классической традиции. В качестве примера противоположного — неклассического — подхода к выбору инструментов можно назвать *Sur Incises* Булеза. Вот как об этой стороне произведения пишет музыковед Роберт Макони: «Сочинение Пьера Булеза *Sur Incises* (1996/1998/2006) — это *concerto grosso*, образованное из инструментальных трио. <...> Основу составляют клавишные инструменты с равномерной темперацией, расположенные на платформе в виде треугольника: три рояля, три арфы и три перкуSSIONИСТА. Состав внутри самой перкуссии тоже распадается на три группы по три инструмента <...> Уже одна инструментовка здесь чрезвычайно информативна» [1, с. 91]..

⁴ Корндорф Н. С. «Очень интересно жить...». Отрывки из писем Н. С. Корндорфа к матери (1996) // Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 66.

сложный феномен, доступный постижению в том числе путем исследования «способов конструирования» эстетической материи.

О поэтическом содержании сочинения

«Имя» произведения отсылает к названию негритянского спиричуэла *Ride the Chariot* («Поезжай на колеснице»), где речь идет о готовности человека в любой момент предстать перед Богом. Своеобразный лейтмотив, насквозь пронизывающий текст песнопения, — метафора путешествия:

Поезжай утром на колеснице, Господи,
Поезжай утром на колеснице, Господи,
Я готовлюсь к Судному дню,
Мой Господь, Мой Господь

Повторяемый в каждой строфе вопрос «Готов ли ты, брат мой?» становится особым выразительным средством, усиливающим общий посыл:

Готов ли ты, брат мой? (О да, мой Господь)
Готов ли ты к путешествию? (О да, мой Господь)
Хочешь ли ты увидеть моего Иисуса? (О да)
Я жду колесницу, так как готов отправиться в путь⁵.

Содержательный план, о котором говорится в названии Трио, отсылает также и к латинскому выражению *temento mori* — словом, аккумулирует в себе множественную палитру культурных ассоциаций, объединенных экзистенциальной тематикой.

Вот что говорит об идее сочинения один из исполнителей пианист Иван Глебович Соколов: «Надо смотреть на <...> заглавие “Готов ли ты, брат мой?” и помнить, что время всегда сжато, всегда очень короткое, сегодня мы есть — завтра нас нет, и всегда надо быть готовым — вот смысл этого Трио»⁶.

О поэтике композиции

Произведение представляет собой довольно крупную одночастную композицию, в которой, на наш взгляд, можно выделить четыре раздела. Их рельефной артикуляции способствует принцип контраста, реализуемый благодаря взаимодействию трех своего рода «конструктивных факторов» — динамики, темпа и текстуры.

⁵ Перевод с англ. мой. — Ю. П. Источник оригинальных текстов: <https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858866398/> (дата обращения: 30.11.2023).

⁶ Соколов И. Г. «Нужно, чтобы душа шла вперед» (Интервью, предисловие и комментарии Ю. Пантелеевой) // Слово композитора и о композиторе: хрестоматия / ред.-сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 80.

Динамика композиции примечательна тем, что только в третьем разделе она имеет профиль длительной нарастающей волны, в других же, как правило, выдерживается постоянный уровень интенсивности. О формообразующей роли динамики в Трио можно судить по схеме 1, четко отражающей распределение контрастных динамических характеристик в масштабе всей пьесы:

Схема 1. Динамика в структуре композиции

I раздел (тт. 1–61)	II раздел (тт. 61–148)	III раздел (тт. 149–281)	IV раздел (тт. 281–364)
<i>ff sempre</i>	<i>p, pp sempre</i>	<i>crescendo om p к fff</i>	<i>p, pp sempre</i>

Другой способ артикуляции формы — прием чередования зон ритмической динамики и статики. Несмотря на то, что внутри композиции практически нет обозначений, касающихся смены темпа или характера звучания, изменение «скорости» музыкального времени становится ярким структурообразующим эффектом.

Текстурная плотность — третий из вышеназванных конструктивных факторов, активно влияющих на целостный архитектурный облик композиции. Текстурные изменения способствуют выразительному рельефу формы, имеющей обширные кульминационные зоны в нечетных разделах. Продолжив архитектурные аналогии, отметим, что текстурные параллели, наблюдаемые между четными разделами, выполняют роль перекрестных арок, усиливающих прочность общей конструкции.

Художественное мастерство, с которым Корндорф созидает форму произведения, сказывается на всех композиционных уровнях, включая, конечно, и микроустройство звуковой материи.

Позволим себе небольшое отступление в сторону композиторского музыковедения для того, чтобы подчеркнуть роль конструктивного фактора в произведении искусства. «Знание того, как следует *конструировать*, в конечном счете представляет собой необходимое знание для любого композитора, достойного этого имени», — утверждал французский композитор и теоретик Венсан д'Энди (цит. по: [3, с. 64]). Не менее показательным с этой точки зрения выглядит и высказывание одного из творцов XX века, американского композитора Мортон Фелдмана: «Мне кажется, что сюжетом музыки, от Машо до Булеза, всегда была ее конструкция. <...> Выражение любой формальной идеи в музыке <...> — это вопрос ее конструкции, в котором методология является определяющей метафорой процесса композиции» [4, с. 10].

Что же представляет собой методология Корндорфа в этом произведении?

Стремительно обрушивающийся на слушателя в самом начале пьесы оглушительный каскад звуков сравним с рождением «порядка из хаоса». Свое впечатление относительно мощной выразительной силы начального раздела Иван Соколов сформулировал так: «Это как большой взрыв, вначале мы видим очень близко перед собой физические объекты, которые ломаются, рушатся, друг на друга наталкиваются, налезают...»⁷.

Если говорить сухим аналитическим языком, то высотность в первом разделе ориентирована на строгий конструктивный принцип. Жесткость логического правила заключается в том, что последовательность в появлении каждого следующего тона регулируется порядком расположения ступеней ми-мажорной гаммы (этот принцип сохраняет свое действие на протяжении всего первого раздела). В опоре Корндорфа на простую диатоническую шкалу тоже можно было бы увидеть проявление традиционного начала, особенно учитывая активный опыт освоения композиторами XX века иных звуковых пространств, например, неоктавных, ультрахроматических [5] и прочих [6].

Рассредоточенные по разным регистрам, звуки гаммы прочно соединены между собой, что обусловлено предзаданным порядком тонов, образующих диатоническую шкалу (см. *Пример 1*).

Пример 1. Н. С. Корндорф.
Are you ready, brother? Такт 1

Возникающий в результате сложной пространственной дистрибуции образ может быть интерпретирован как рождение «тварного» космоса, продуцирующего бесконечное многообразие форм, производных от некоего первоначала.

Все разделы Трио опираются на определенные структурные свойства, но, пожалуй, генеральной идеей композиции можно считать ориентацию на число 7 — с этой символикой связаны свойства как высотных, так и невысотных параметров.

Число 7 отчетливо фигурирует, например, в кульминации первого раздела: созвучия, образованные из сцепления двух секунд (*dis-e u e-fis*), словно уходящие ввысь колонны, охватывают весь регистровый диапазон и повторяются ровно семь раз. Торжественный характер этих вертикалей, а также их интервальная конструкция, напоминающая о величественных массивных хорах из трех симфонических *Гимнов* Корндорфа, позволяют предположить, что композитор подразумевает некую

⁷ Соколов И. Г. «Нужно, чтобы душа шла вперед». С. 80.

аллюзию на собственные произведения. Возможно, смысловая арка, переброшенная к Гимнам, как раз и дает некий ключ к скрытым содержательным пластам Фортепианного трио, отмеченного религиозно-философской глубиной.

Каждому из семи пролонгированных гимнических созвучий предшествует группа из семи ритмически значительно более коротких кластеров, объем каждого из которых вписывается в границы семиступенного диатонического звукоряда. Три заключительных гимнических созвучия (символика числа 3, несомненно, тоже предполагает определенное истолкование) рельефно выступают из непрерывно нарастающего сонорного гула, достигающего своего максимума на пике кульминационной зоны. Структура этих вертикалей характерна присоединением к тону *e* близлежащих звуков, что указывает на потенциальную возможность дальнейшего продвижения по ступеням гаммы в обе стороны от центрального *e*.

Не менее символична и структуризация музыкального времени, в первом разделе сочинения тоже ориентированного на число семь. Размер 7/4 — «самый неквадратный из всех возможных размеров»⁸ — есть не что иное, как проекция числа семь на метрическую организацию. Благодаря количественному равенству долей в такте и нот в семиступенной гамме, каждый очередной звук подчеркнут сильной долей.

Пролонгированные звуки восходящей гаммы — назовем их макрореличинами — последовательно наслаиваются друг на друга черепицеобразным способом. Предшествующие им микрореличины — септоли шестнадцатых — демонстрируют обратный процесс движения по нисходящей гамме. Изоморфность звуковой материи, одновременно представленной в двух контрастных друг другу ритмических единицах, символизирует «всеединство» минимума и максимума, конечного и бесконечного. Взаимная согласованность между направлением движения гаммы и пропорциями ритмических величин создает эффект отсутствия верха и низа, рельефа и фона. Идея стремительно расширяющейся Вселенной — не в этом ли состоит структурная логика организации звуковой материи?

Появление затактовых септолей в партии рояля — своеобразная техника групп — регулируется принципом ротации элементов. Каждая новая группа начинается с очередного звука гаммы со сдвигом на один шаг вправо. Все септольные группы, таким образом, можно поместить в матрицу, аналогичную серийному квадрату.

Каковы его конструктивные свойства? Почему в него входит не семь, а восемь строк?

⁸ Так определил этот музыкальный метр Л. О. Акопян, характеризуя седьмую часть оратории «Песнь о лесах» Д. Д. Шостаковича [7, с. 441]. Использование неквадратного размера для озвучивания текста, где каждая строка состоит из шести слогов («На полях колхозов / Встали по квадратам» и т.д.), действительно примечательно. Из других примеров назовем пьесу № 11 из «Эскизов» А. Станчинского, Прелюдию № 14 *es-moll* из цикла «24 Прелюдии и фуги» Шостаковича.

Несомненному единству этой структурной модели способствует квазипуантилистический способ презентации звуков, выдерживаемый вплоть до восьмой по счету септольной группы. Каждая грань квадрата, составляющая его внешний контур, — не что иное, как горизонтальная или вертикальная проекции основного ряда ($P_1 \rightarrow$), который присутствует не только в верхней и нижней строках, но также в столбце слева, прочитанном от верхнего звука ($P_1 \uparrow$), и столбце справа, прочитанном от нижнего ($P_1 \downarrow$). Именно восходящей направленностью звукового ряда, расположенного в правой колонке, и объясняются «неправильные» окончания ряда, систематически возникающие в конце каждой очередной строки.

Завершенности общей конструкции также способствует размещение тона *e* во всех угловых точках квадрата, откуда исходят и к которым сходятся траектории основной и ракоходной версий диатонической «серии». Значимой особенностью конструктивного замысла становится то, что эта модель как целое обрамлена по всему периметру исходной формой звукового ряда (см. *схему 2*):

Схема 2. Порядок изложения основного ряда (нисходящая гамма *E-dur*) и его производных форм, полученных на основе ротации, в затактовых септольных группах. Такты 1–8
 $P_1 \rightarrow$

<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>
<i>dis</i>	cis	h	a	gis	fis	e	<i>fis</i>
<i>cis</i>	h	a	gis	fis	e	dis	<i>gis</i>
<i>h</i>	a	gis	fis	e	dis	cis	<i>a</i>
<i>a</i>	gis	fis	e	dis	cis	h	<i>h</i>
<i>gis</i>	fis	e	dis	cis	h	a	<i>cis</i>
<i>fis</i>	e	dis	cis	h	a	gis	<i>dis</i>
<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>

Эффект бесконечного вращения одних и тех же звукоэлементов не меняет тональной картины в целом — она остается неизменной. Отсутствие транспозиций начального ряда компенсируется множественностью регистровых локаций, в которых оказываются звуки гаммы. В специфическом — деривативном — методе работы композитора с диатоникой можно усмотреть сходство с неортодоксальными серийными процедурами (обращение с двенадцатитоновыми сериями, остающимися без каких-либо высотных транспозиций, характерно, в частности, для некоторых произведений Луиджи Ноно, Аль-

фреда Шнитке), а в бесконечной повторяемости звукового ряда — с репетитивностью.

Говоря о композиционной технике Корндорфа, Наталия Сергеевна Гуляницкая справедливо замечает в одной из своих работ:

Не будучи адептом серийности, как и Лигети, композитор подвергает достаточно жесткому контролю музыкальные параметры — высотные, ритмические, динамические, тембровые. Его форма “лепится” <...> под воздействием пропорционального расчета, обобщенного в темброво-фактурной стратификации [8, с. 60].

О строгой методологии в дистрибуции элементов диатонической структуры (гаммы) Корндорфа можно судить по тому, насколько регламентированным оказывается процесс их регистрового размещения. Они расположены практически во всех регистрах. Нет ничего удивительного в том, что количество смен регистровых локаций, в которых оказываются звуки, излагаемые крупными длительностями, соответствует числу семь:

контроктава – третья – большая – первая – малая – вторая – третья⁹

Кроме того, в результате взаимодействия двух разнонаправленных линий (одна состоит из септольных шестнадцатых, а другая — из пролонгированных нот) возникает структура величиной в семь тактов.

Процессы непрерывного преобразования звуковой ткани могут ассоциироваться как со стремительным ростом живой материи (деление клетки), так и со стремительно расширяющейся Вселенной. Могучая внутренняя направленность — нарративность — процесса музыкального становления составляет сущностную черту произведения Корндорфа. В этом, среди прочего, заключается ее принципиальное отличие от антинарративной логики многих минималистских композиций, отказавшихся от нарративной концепции, присущей классической музыке. Левон Оганесович Акопян, рассуждая о проблеме «серийной риторики», соотносит между собой минималистские и серийные произведения: «“Антинарративное” качество, подавляемое одновременно памятью и ожиданием, является также внутренним качеством стилистического антипода репетитивного минимализма, а именно музыки, основанной на серийной технике в ее радикальной версии, берущей свое начало у Веберна» [9, с. 141].

Художественные средства, которые находят выражение в четких структурных закономерностях, создают образ мироздания, непостижимого в своей сложности и красоте. Как не привести здесь слова Алексея Федоровича Лосева, связывающие между собой идею логической упорядоченности, характерной

⁹ Повторение третьей октавы вместо ожидаемой четвертой обусловлено конкретными фактурными условиями — это исключение из правила его же и подтверждает.

для личного творческого умения и космогонических процессов: «И еще один термин — “техне”. Как его перевести? Это — “ремесло”, искусство, не только человеческое, но и божественное, космологическое. *Космос — это тоже величайшая “техне”*» [10, с. 166].

Принципы, управляющие поведением структурных элементов, по своей насыщенности сопоставимы со «Структурами Ia» Пьера Булеза. Однако если французский композитор стремился избежать в своей музыке семантических ассоциаций, сосредоточившись на чистоте «абстрактных» сериальных конструкций¹⁰, то Корндорф, напротив, *par excellence* облачает свои художественные идеи в структурные формы.

Рассуждая о непостижимой онтологической глубине, открывающейся в исследуемой структуре, Умберто Эко говорил:

В начале начал таится и прячется Бытие, самоопределяясь в структурированных событиях и убегая какого бы то ни было структурирования. Как структура в ее объективности и устойчивости, так и процессуальность с ее непрерывным созданием вечно новых структур зарождаются и пребывают во владениях <...>, структурированию не подлежащих [12, с. 415].

Если грандиозная космологическая картина, представленная в первом разделе трио, создает образ сотворения мира, то во втором открывается картина мира горнего, Небесного. Помимо гигантского динамического контраста (*fff-p*), автор специфическим путем создает и тембральный. Кристально чистые звуки, парящие в высоком регистре — вот краски тончайшей палитры, составленной из флажолетов струнных и *pizzicato*, извлекаемого гитарным плектром на струнах рояля.

Отдельного внимания заслуживает специфический тембровый эффект, достигаемый путем раздвоения одноголосной линии. Каждый звук в партии рояля поочередно «подсвечивается» своим флажолетным вариантом, сначала у скрипки, затем — виолончели (см. *Пример 2*). В изысканной флажолетной звукописи можно усмотреть некое сходство с «политембровой стереомонодией». Александр Сергеевич Рыжинский так поясняет сущность введенного им музыковедческого понятия:

Данный фактурный тип, названный нами *стереомонодией* (монотембровой или политембровой), при всей его внешней схожести с пуантилистическим изложением, демонстрировал не изоляцию, но активное взаимодействие тонов одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях [13, с. 46].

¹⁰ Стоит отметить, что, несмотря на часто декларируемую французским композитором идею отказа от ассоциативности музыкального языка, среди его высказываний есть и такие, которые можно трактовать и как прямо противоположный подход: «...Отождествление языка и смысла является идеалом, которому надо следовать, — идеалом, в великих произведениях представленном на самом высоком уровне» [11, с. 128].

The image shows a musical score for the piece 'Are you ready, brother?' by N. S. Kornidorf, measures 87-94. The score is written for piano and voice. It features a complex texture with overlapping lines in the piano and a vocal line. The piano part includes a piano (p) dynamic marking and a '8va' (octave) marking. The vocal line is marked with '8va' and '1'.

Пример 2. Н. С. Корндорф. *Are you ready, brother?* Такты 87–94

Специфика подхода Корндорфа в данном случае заключается отнюдь не только в квазипуантилистическом (континуальность текстуры нигде не нарушается) колорировании горизонтальной линии. Стерефонический эффект создается благодаря соединению темброво однородной линии (партия рояля) со своим темброво неоднородным удвоением (флажолеты струнных). Помимо стереомонодии, в этом фактурном устройстве используется и реальная полифония голосов, образованная с участием пролонгированных звуков. Надо сказать, что прием полифонического расслоения некоей сущности — один из примечательных методов композитора: в одном из фрагментов оперы «MR (Марина и Райнер)» Корндорф подвергает политембровой трактовке даже словесный ряд [14, с. 194].

Что касается тембровых микстур, способствующих тонкой колористической дифференциации каждого звука, то они в данном случае неотделимы от контрапунктической идеи «нота против ноты». Разнообразные способы взаимодействия с «другим голосом» (*altra voce*) [15] — воспользуемся здесь выразительным названием пьесы Лучано Берико, написанной в 1999 году для контральтовой флейты, меццо-сопрано и *live* электроники — значимая часть композиторской работы в Фортепианном трио Корндорфа.

Еще один важный символ — обертоновый звукоряд, первые семь звуков которого фигурируют во втором разделе произведения. Освобожденный от какой бы то ни было фактурной сложности, обертоновый звукоряд как подлинный символ музыкального космоса трижды проводится от звука *e*, выполняющая роль перехода от состояний «высшей грандиозности» к «высшей утонченности».

Структурная логика третьего, самого крупного раздела формы, примечательна ритмическим богатством, проявляющимся и по горизонтали, и по вертикали. Градации ритмических величин в партии рояля основаны на широком прекомпозиционном ряде длительностей, выстроенном по принципу арифметической прогрессии (+1 шестнадцатая). Корндорф избирает из шкалы отдельные ее фрагменты, вначале опираясь только на семь длительностей — от половинной до половинной с тремя точками. Другие элементы прекомпозиционного ряда будут задействованы на других этапах прогрессирующего музыкального становления — в этом проявляется структурный принцип *селекции*.

В высотном устройстве этого раздела уже нет строгого порядка в появлении тонов — этот потенциал был исчерпан в двух предыдущих разделах композиции. Взамен Корндорф использует коллекцию звукосочетаний, варьируя идею терцово-квартовых конструкций (*h-c-e*, *c-e-f* etc.). Тональной средой для этой комбинаторной работы по-прежнему остается ми-мажорная диатоника.

Композитор акцентирует внимание всего на одном звуке *e* — именно он становится основным материалом в партиях струнных. Переполненные энергией, речитации струнных построены на многократных повторениях одного-единственного звука в разных регистрах. Волны ритмических учащений и замедлений, наполняющие репетитивный *modus vivendi*, который избран для пространственно-временной презентации одного тона, сопровождаются стремительным усложнением общей текстуры и динамики.

Многосоставная полиритмическая картина подчеркнута введением нового тембра — деревянной коробочки (эту партию, заменяющую собой партию правой руки, поручено исполнять пианисту). Перкуссия в заключительном разделе трансформируется в аналогичный ритм на подготовленных струнах рояля (*d-g*). Прерывистый, далекий от какой бы то ни было периодичности ритм словно транслирует облик титульной фразы *Are you ready, brother?*

Среди структурных качеств последнего раздела Трио выделим идею *симметрии*. Центром в ней выступает тон *b* (такт 341), в обе стороны от которого расходятся зеркально расположенные последовательности звуков, не только идентичных по высоте, но и сохраняющих свое регистровое положение.

ais-dis-gis-cis-g-c-f-b-f-c-g-cis-gis-dis-ais

Порядок тонов, без сомнения, ориентирован на циркулярное движение по кварто-квинтовому кругу, что становится еще одной примечательной идеей, обладающей немалым символическим потенциалом (Пример 3).

Пример 3. Н. С. Корндорф. *Are you ready, brother?* Такты 336–343

Что касается мотива, основанного на обертоновой логике, то в этом разделе, в отличие от второго, он излагается от разных звуков — *e, d, c, h*. Обертоновая модель постепенно трансформируется в цепочку восходящих квартсекстаккордов (*cis-moll, a-moll, f-moll*), чтобы полностью раствориться в разреженном пространстве бесплотных флажолетных звучаний.

Примером того, насколько конструктивно насыщена, причем в любом фрагменте композиции, звуковая материя, служит причудливая комбинация квинт в партии рояля в тактах 327–341. Композитор либо чередует звуки, составляющие разные участки кварто-квинтового круга (*cis — f — gis — c — dis — g — ais*), создавая нечто вроде скрытого двухголосия, либо располагает их подряд (*dis — gis — cis — g — c — f — b*), точно следуя логике интервальных шагов в диэзном или бемольном направлениях.

Художественная структура и методологический поиск

Коснувшись избранных аспектов структурного устройства Фортепианного трио Корндорфа, можно заключить, что композитор задействовал в про-

изведении различные конструктивные принципы. Действующие на разных параметрических уровнях, звуковые структуры суть не что иное как средства воплощения «доструктурных моделей», имеющих религиозно-философскую — онтологическую — основу.

Говоря об онтологии как об особом типе содержательных моделей, напомним и о другом значении понятия «онтологическая модель». Речь идет о сущностных вопросах, которыми задавался Умберто Эко, исследуя специфику структурного анализа и структуры как таковой: «Структура — *орудие метода или онтологическая реальность?*» [12, с. 369].

Учитывая это различие («онтологическая реальность» / «познавательная модель»), добавим, что в Фортепианном трио Корндорфа присутствует и то, что представляет собой структуру с системными связями между элементами разных уровней, и то, что подлежит описанию с применением методов структурного анализа.

«Музыкальная практика сегодняшнего дня вследствие своего многообразия требует поиска соответствующего метода анализа», — эту неоспоримую идею не раз акцентирует в своих работах Н. С. Гуляницкая [16, с. 11]. Проведенный анализ — попытка научной интерпретации одного из высоких образцов современного музыкального искусства.

Список литературы

1. *Maconie R.* Trios and epitaphs: On Boulez's Sur incisives // *The Musical Times*. 2020. Vol. 161, no. 1950. P. 91–104.
2. *Бычков В. В.* Художественность как сущностный принцип искусства // *Вопросы философии*. 2015. № 3. С. 3–13.
3. *Ровенко Е. В.* Музыка — ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди // *Современные проблемы музыкознания*. 2021. № 3. С. 43–72. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>
4. *Фелдман М.* Привет Восьмой улице; пер. с англ. А. Рябина. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2019.
5. *Leroux P.* Enfin de l'espace (ultrachromatique et non-octaviant)! // *Circuit. Musiques contemporaines*. 2019. Vol. 29, no. 2. P. 11–18. <https://doi.org/10.7202/1062564ar>
6. *Besada J. L.* Xenakis' Sieve Theory: A Remnant of Serial Music? // *Music Theory Online*. 2022. Vol. 28, iss. 2. P. 36–54. <https://doi.org/10.30535/mt0.28.2.2>
7. *Акопян Л. О.* Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018.
8. *Гуляницкая Н. С.* Методы науки о музыке: исследование. М.: Музыка, 2009.
9. *Hakobian L. O.* The Dialectics of Serial Rhetoric and Narrativity in the Masterpieces of the Darmstadt Classics // *Lietuvos muzikologija / Lithuanian musicology*. 2020. Vol. 21. P. 140–159.

10. Лосев А. Ф. Дерзание духа / сост. А. А. Ростовцев. М.: Издательство политической литературы, 1989.
11. Булез П. Модерн / Постмодерн / пер. с франц., предисл. и прим. Ю. Н. Пантелеевой // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 2. С. 116–129. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-116-129>
12. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006.
13. Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>
14. Пантелеева Ю. Н. О формосодержательном процессе в опере Николая Корндорфа «MR (Марина и Райнер)» // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 2. С. 185–196. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-185-196>
15. Brady C. “Come. Open Your Eyes. Listen ... I Hear Another Voice”: The Voice, Time and Memory in Luciano Berio’s *Altra Voce* (1999) // *Contemporary Music Review*. Vol. 39, no. 3. P. 332–343. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1821524>
16. Гуляницкая Н. С. О толковании художественного произведения // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 5–19. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

References

1. Maconie, R. (2020). Trios and Epitaphs: On Boulez’s *Sur incises*. *The Musical Times*, 161(1950), 91–104.
2. Bychkov, V. V. (2015). Artisticity as an Essential Principle of Art. *Russian Studies in Philosophy / Voprosy Filosofii*, (3), 3–13. (In Russ.).
3. Rovenko, E. V. (2021). Music is an Architecture Revived: A Gothic Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition as Seen by Vincent D’Indy. *Contemporary Musicology*, 5(3), 43–72. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>
4. Feldman, M. (2019). *Give My Regards to Eighth Street*, transl. from English by A. Ryabin. Jaromír Hladík Press. (In Russ.).
5. Leroux, P. (2019). Enfin de l’espace (ultrachromatique et non-octaviant)! *Circuit*, 29(2), 11–18. <https://doi.org/10.7202/1062564ar>
6. Besada, J. L. (2022). Xenakis’ Sieve Theory: A Remnant of Serial Music? *Music Theory Online*, 28(2), 36–54. <https://doi.org/10.30535/mt0.28.2.2>
7. Hakobian, L. A. (2018). *Fenomen Dmitriya Shostakovicha [The Phenomenon of Dmitry Shostakovich]*. Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Academy. (In Russ.)
8. Gulyanitskaya, N. S. (2009). *Metody nauki o muzyke: issledovanie [Musicological Methods: Research]*. Muzyka. (In Russ.).

9. Hakobian, L. O. (2020). The Dialectics of Serial Rhetoric and Narrativity in the Masterpieces of the Darmstadt Classics. *Lietuvos muzikologija / Lithuanian musicology*, 21, 140–159.
10. Losev, A. F. (1989). *Derzanie duha [Daring of the Spirit]*, compl. by A. A. Rostovtsev. Publishing House of Political Literature. (In Russ.).
11. Boulez, P. (2023). Modern / Postmodern, transl. from French, foreword and notes by Yu. N. Panteleeva. *Contemporary Musicology*, 7(2), 116–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-116-129>
12. Eco, U. (2006). *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure: Introduction to Semiotics]*, transl. from Italian by V. Reznik and A. Pogonyailo. Symposium. (In Russ.).
13. Ryzhinsky, A. S. (2022). Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 6(4), 38–52. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>
14. Panteleeva, Yu. N. (2023). About the Form-Content Process in Nikolai Korndorf's Opera MR (Marina and Rainer). In I. Susidko, P. Lutsker, & N. Pilipenko (Eds.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time*. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021 (Vol. 2, pp. 185–196). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0307-0-2023-2-185-196>
15. Brady, C. “Come. Open Your Eyes. Listen ... I Hear Another Voice”: The Voice, Time and Memory in Luciano Berio's *Altra Voce* (1999). *Contemporary Music Review*, 39(3), 332–343. <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1821524>
16. Gulyanitskaya, N. S. (2023). About the Interpretation of a Work of Art. *Contemporary Musicology*, 7(1), 5–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

Сведения об авторе:

Пантелеева Ю. Н. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Yulia N. Panteleeva — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 23.10.2023;
одобрена после рецензирования 19.12.2023;
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 23.10.2023;
approved after reviewing 19.12.2023;
accepted for publication 16.01.2024.