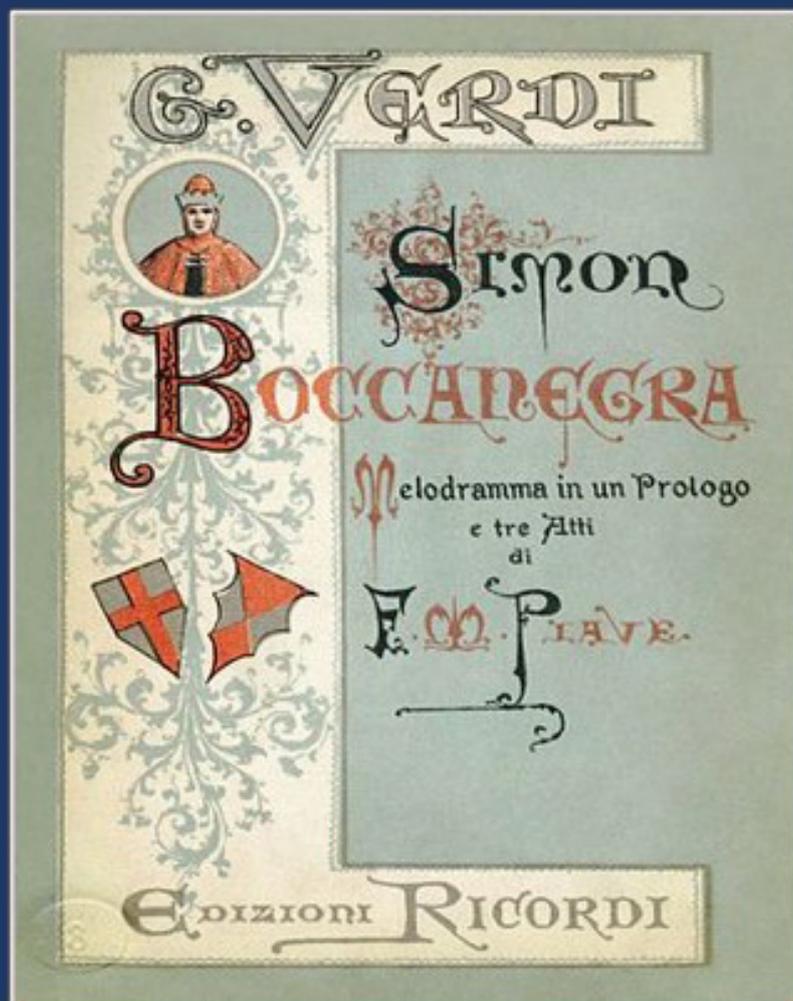




eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology

Tom
Vol. 8 № 3

2024

eISSN 2587-9731

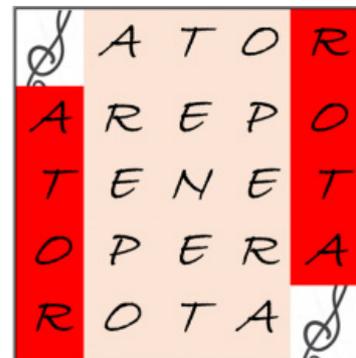


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2024/3



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3>

eISSN 2587-9731

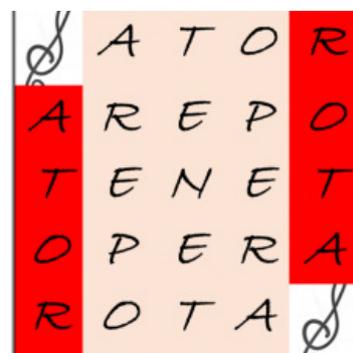


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2024/3



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3>



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Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review.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publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.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



Crossref





Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое периодическое рецензируемое 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: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru



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

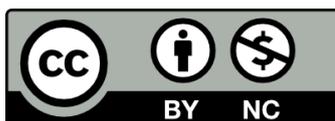


Crossref

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



АНРИ
Ассоциация научных
редакторов и издателей



РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

IRINA P. SUSIDKO

DR.SCI. (ART STUDIES), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow,
Russian Federation



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

SVELLANA 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. (ART STUDIES), 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

ALEKSANDER 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,
Российская Федерация)



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

RnD, 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

RnD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Ли Цзяньфу

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

Инна Народицкая

RnD, 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

RnD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)

Татьяна Владимировна Цареградская

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

Филип Юэлл

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



eISSN 2587-9731

Contemporary Musicology



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

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

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

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

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

Editor
Artur A. Mingazhev

Website Administrator
Valery S. Poroshenkov

Correctors
Yana A. Gorelik
Irina I. Starodubtseva

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

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

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

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:
gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:
<https://gnesinsjournal.ru>

I. Musical Terminology

The Terms *Selete* and *Pause* in the Manuscripts of the Productions of The Seven Joys of Mary in Brussels: the Significance and the Functions.....10
Irina V. Klimova

II. Technique of Musical Composition

The Stage in the Council Hall: the Storyline and the Structure of the Grand Final Scene in the Second Redaction of Verdi's Opera *Simon Boccanegra*.....30
Anastasia A. Logunova

III. History of Music in Letters and Documents

From the History of the Publication of the Opera *The Woman with the Dagger*: Vladimir Rebikov — Boris Jurgenson — Arthur Schnitzler.....50
Elena M. Shabshaevich

IV. Music in the Drama Theatre

Between a Fairy Play and an Opera: *Razryv-trava (Rip-grass)* by Evgeny Goslavsky and Alexander Schaefer at the Maly Theater (1901).....68
Alexander V. Naumov

V. From the History of National Composer Schools

Ahmed Adnan Saygun's Opera *Özsoy* — a Cultural-Political Project and an Artistic Event in 20th Century Turkish Music.....86
Natalia I. Degtyareva, Makhruza N. kyzy Dzhavadova

VI. History and Theory of Performance

Vocal Ornamentation in Caccini: From Theory to Practice.....104
Elena V. Kruglova

Cover illustration:
Cover to the first edition libretto for the 1881 revision of Giuseppe Verdi's *Simon Boccanegra*

I. Музыкальная терминология

Термины *selete* и *pause* в рукописях брюссельских постановок «Семи Радостей Марии»: значение и функции.....10
Ирина Васильевна Климова

II. Техника музыкальной композиции

Сцена в зале Совета: сюжет и структура центрального финала во второй редакции оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра».....30
Анастасия Александровна Логунова

III. История музыки в письмах и документах

Из истории публикации оперы «Женщина с кинжалом»: В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер.....50
Елена Марковна Шабшаевич

IV. Музыка в драматическом театре

Между феерией и оперой: «Разрыв-трава» Е. П. Гославского — А. Н. Шефера в Малом театре (1901).....68
Александр Владимирович Наумов

V. Из истории национальных композиторских школ

Опера Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой» — культурно-политический проект и художественное событие в турецкой музыке XX века.....86
Наталья Ивановна Дегтярева, Махруза Низами кызы Джавадова

VI. История и теория исполнительства

Вокальная орнаментация Джулио Каччини: от теории к практике.....104
Елена Валентиновна Круглова

Иллюстрация на обложке:
Обложка к первому изданию либретто оперы Джузеппе Верди «Симон Бокканегра»
(редакция 1881 года)

Музыкальная терминология

Научная статья

УДК 792; 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-010-029>



**Термины *selete* и *pause* в рукописях
брюссельских постановок «Семи Радостей Марии»:
значение и функции**

Ирина Васильевна Климова

Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ andrepis@yandex.ru,

<https://orcid.org/0009-0008-2271-780X>



Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения музыки и музыкальной терминологии в нидерландских мистериях позднего Средневековья и начала Нового времени. В ней подробно рассматриваются два термина — *selete* и *pause*, содержащиеся в ремарках двух рукописей брюссельских постановок «Семи Радостей Марии», включающих различные эпизоды из жизни Иисуса Христа и Богоматери. Представления «Семи Радостей Марии» проходили в Брюсселе с 1448 по 1566 год и были приурочены к ежегодной процессии в честь чудотворной статуи Девы Марии. Анализ терминов *selete* и *pause* проводится с учетом исполнительской традиции мистериального театра, особенностей организации игрового пространства симультанной сцены, а также театральной деятельности риториков. В статье поднимается ряд вопросов: существует ли связь между *selete* и определенной мизансценой, различаются ли функции указаний *selete* и *pause*, каким образом соотносится использование термина *selete* в брюссельских рукописях

с постановочной практикой немецких Страстных и Пасхальных действ периода позднего Средневековья, а *pause* — с мистериями во Франции, какие музыкальные инструменты использовались, какие песнопения и инструментальные эпизоды обозначали указанные термины, а также где располагались исполнители во время представления.

Анализ текстов рукописей помог выявить различные типы ремарок, имеющих непосредственное отношение к музыке «Семи Радостей Марии». Ряд таких ремарок содержит только *selete* и только *pause*, в других один из этих терминов дополнен уточнением *sanc of spel* («пение или игра»), в третьих указывается на музыкальное сопровождение, но без употребления *selete* и *pause*. В результате проведенного исследования сделан вывод о многофункциональности терминов *selete* и *pause* в постановках «Семи Радостей Марии» и их соответствии традиционной лексике мистерийного театра.

Ключевые слова: *selete*, *pause*, музыкальные термины, «Семь Радостей Марии», ремарки, симультанная сцена, постановка мистерий, сцена риторы

Благодарности: Автор выражает благодарность организатору конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» Ирине Петровне Сусидко за возможность прочитать доклад, что послужило стимулом для написания статьи, а также старшему научному сотруднику ГИИ Марии Александровне Демидовой за консультации и поддержку исследования.

Для цитирования: Климова И. В. Термины *selete* и *pause* в рукописях брюссельских постановок «Семи Радостей Марии»: значение и функции // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 10–29. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-010-029>

Musical Terminology

Original article

**The Terms *Selete* and *Pause* in the Manuscripts
of the Productions of *The Seven Joys of Mary*
in Brussels: the Significance and the Functions**

Irina V. Klimova

State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,

✉ andrepis@yandex.ru,

<https://orcid.org/0009-0008-2271-780X>

Abstract. The article is devoted to an issue present in the studies of music and musical terminology in the Dutch mysteries of the late Middle Ages and the Early Modern period. Two terms are examined here in detail — namely, *selete* and *pause*, present in the comments of two manuscripts of the productions in Brussels of *The Seven Joys of Mary*, consisting of various episodes in the lives of Jesus Christ and the Virgin Mary. The productions of *The Seven Joys of Mary* took place in Brussels from 1448 to 1566 and were timed to the annual procession in honor of the miraculous statue of the Virgin Mary. Analysis of the terms *selete* and *pause* is carried out with the consideration of the practice of production of the mystery theater, the peculiarities of the arrangement of the play space of the simultaneous scene, as well as the theatrical activities of the rhetoricians. A number of questions is raised in the article: whether or not there exists any connection between the *selete* and a particular stage setting, whether the functions of the terms *selete* and *pause* differ, how does the use of the term *selete* in the Brussels manuscripts correlate with the practice of production of the German Passion and Easter rites of the late Medieval period, and the term *pause* — with the productions of mysteries in France, what musical instruments were used, what chants and musical episodes signified the indicated terms, and also, where were the musicians placed during the performance. In the process of analysis of the manuscript text, various

types of comments are revealed being of direct concern to the music of *The Seven Joys of Mary*. Among them there are side notes containing only *selete* and only *pause*, comments in which one of these terms is supplemented by the specification *sanc of spel* (*singing or playing*), as well as side notes indicating the musical accompaniment, but not containing the terms *selete and pause*. As the result of the undertaken research, a conclusion is arrived at about the polyfunctionality of the terms *selete and pause* in the productions of *The Seven Joys of Mary* and their correspondence to the traditional terms of mystery theater.

Keywords: *selete, pause*, musical terms, *The Seven Joys of Mary*, side notes, simultaneous scene, production of mysteries, scene of rhetoricians

Acknowledgments: The author wishes to acknowledge her gratitude to the organizer of the conference *Opera in Musical Theater: History and Present Time* Irina Petrovna Susidko for the opportunity of making a presentation, as well as Maria Alexandrovna Demidova for consultations and support of the research.

For citation: Klimova, I. V. (2024). The Terms *Selete* and *Pause* in the Manuscripts of the Productions of *The Seven Joys of Mary* in Brussels: the Significance and the Functions. *Contemporary Musicology*, 8(3), 10–29. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-010-029>

Введение

Обращение к терминологии в рукописях средневекового театра представляется важным для изучения понятийного аппарата мистерияльной сцены, поскольку имеет непосредственное отношение к проблеме его исторической (аутентичной) версии. Написанные на латыни и старых европейских языках тексты рукописей и «режиссерские» экземпляры Страстных и Пасхальных действий, мираклей, моралите, пьес, посвященных эпизодам жизни Девы Марии, содержат разного рода термины. Большая их часть тесным образом связана с постановочной практикой средневекового театра: игровым пространством, мизансценой, музыкой. Однако эта тема остается на периферии российских исследователей, отдающих предпочтение базовым понятиям, «созданию терминологического аппарата, адекватного новому театропониманию» [1, с. 171].

Безусловно, решение задач актуального театроведения имеет первостепенное значение, но без учета специфики аутентичной терминологии «далеких» эпох (от Античности до Просвещения) история театра XX и начала XXI века будет неполной и, что еще более существенно, недостоверной. Необходимо выработать стратегию и методологию исследования исторических театральных терминов (самоназваний эпохи),

учитывая подобный опыт смежных научных дисциплин, в том числе музыкознания, где изучению не только современной, но и аутентичной музыкальной лексики уделяется пристальное внимание. В течение последних лет появились многочисленные статьи, затрагивающие различные аспекты осмысления терминологического аппарата музыкальной науки, в том числе проблематику аутентичной терминологии XVI–XVIII веков в корреляции с современным научным знанием [2; 3; 4; 5]. В 2019 году состоялся Четвертый конгресс Российского Общества теории музыки, посвященный этим проблемам. Основное содержание докладов продемонстрировало, что «обсуждение термина — это далеко не только дискуссия о словах и названиях, это, прежде всего, разговор о сущности самих явлений» [6, с. 3]. В настоящей статье предпринимается попытка на примере текстов двух рукописей из цикла брюссельских постановок «Семи Радостей Марии» рассмотреть значение и функции ремарок *selete* и *pause*, указывающих на необходимость музыкальной вставки.

Предыстория

История постановок «Семи Радостей Марии» тесно связана с традицией праздничных процессий брюссельского Оммеганга¹, посвященного чудотворной статуе Девы Марии из церкви Саблонской Богоматери².

Согласно легенде, набожной женщине, жительнице Антверпена, несколько раз во сне являлась Дева Мария, велевшая забрать статую Богоматери³ из антверпенской церкви и привезти ее в Брюссель. Женщина похитила статую и благодаря серии чудесных событий перевезла ее на лодке в Брюссель. Там она передала ее гильдии арбалетчиков, которые поместили статую в свою часовню, построенную на Саблоне в честь Девы Марии, покровительницы гильдии⁴. В память об этом событии члены правления гильдии пообещали устраивать праздничную процессию, получившую название Оммеганг. С 1348 года ежегодно в воскресенье перед Пятидесятницей чудотворную статую Саблонской Богоматери проносили по определенному маршруту от церкви к ратуше на Гроде Маркт. Во время процессии в живых картинах, представляемых на повозках, показывались различные сцены из жизни Иисуса Христа и Девы Марии. Спустя столетие, в 1448 году, после окончания процессии стали разыгрывать Блискап⁵ — «Радость Марии». Историк нидерландской ли-

¹ Нид. *Ommegang*, от *omgang* — обход, религиозная процессия, праздничное шествие. Все переводы иностранных названий и текстов сделаны автором статьи.

² Нид. *Onze Lieve Vrouw van de Zavel* (церковь Богоматери в Песках), но более распространенный французский вариант названия — церковь Саблонской Богоматери (*Église Notre-Dame du Sablon*).

³ Нид. *Onze-Lieve-Vrouw op 't Stocxken* («Богоматерь на шесте»).

⁴ Предание гласит, что Дева Мария помогла стрелкам из арбалета победить в соревнованиях, и с тех пор арбалетчики стали почитать ее как покровительницу гильдии. В 1304 году в благодарность за помощь стрелки возвели часовню, посвященную Деве Марии.

⁵ *Bliscap*, от нид. *bleidschap* — радость, веселье.

тературы Герман Плей причисляет Блискапы к традиционным «играм после процессии» [7, p. 130]. Всего было создано семь так называемых марианских пьес, посвященных важным эпизодам из жизни Богоматери: Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Воскресение Иисуса, Вознесение Христа на небо, Сошествие святого Духа на Марию и апостолов, Вознесение Богоматери. Каждый год разыгрывалась одна из семи пьес и, таким образом, сформировался повторявшийся семилетний цикл, прерванный в 1566 году из-за иконоборческого восстания.

Оммеганг, проходивший утром, и завершающий его Блискап⁶ организовывала гильдия арбалетчиков, за исключением периода с 1559 по 1566 год, когда по просьбе правления гильдии постановками руководил фактор брюссельской палаты редерейкеров «Василек»⁷ (*De Corenbloem*) Франс ван Баллаер (*Frans van Ballaer*)⁸. Редерейкеры — любители стихосложения, принадлежащие разным городским сословиям, — занимались театральными зрелищами и оформлением городских праздничных процессий.

Причина, по которой гильдия арбалетчиков обратилась к Франсу Баллаеру, неизвестна, но сам факт не удивителен. Между стрелками и редерейкерами существовали тесные связи, в том числе и в подготовке городских праздников. Так, например, во время Торжественного въезда в Брюссель императора Священной Римской империи Фридриха III 21 июля 1486 года в дополнение к живой картине, показанной гильдией арбалетчиков, члены палат «Книга» и «Василек» исполнили по одной пьесе [8, p. 111].

Тексты рукописей

Сохранились только две из семи рукописей Блискапов — Первого и Седьмого⁹. Первый посвящен Благовещению: этот эпизод завершает действие, ему предшествуют другие, происходящие в аду, в раю, на небесах, на земле. В них участвуют не только библейские, но и аллегорические персонажи, такие как Зависть (*Nijt*), Горестное Страдание (*Bitter Ellende*), Сокровенная Молитва (*Innich Gebet*), Сострадание (*Ontfermicheit*), Истина (*Waerheit*).

Действие начинается со сцены в аду, где Люцифер и Зависть решают послать Змея искушать Еву запретным плодом. После эпизода Грехопадения Бог изгоняет Адама и Еву из Рая. Затем разыгрываются два дьяблерия, где

⁶ Сначала перед церковью Саблонской Богоматери, а впоследствии на площади перед ратушей.

⁷ На тот момент в Брюсселе помимо «Василька» было еще три палаты редерейкеров: «Книга», «Лилия», «Фиалка».

⁸ Нид. *rederijkers*, от франц. *rhetoricien* и лат. *rhetorica* — риторика. Фактор (*factor*) — своего рода художественный руководитель палаты редерейкеров, к основным обязанностям которого относилось сочинение текстов, предназначенных для исполнения, и подготовка театральные постановок.

⁹ Рукопись Седьмого Блискапа стала общедоступной в 1882 году, рукопись Первого — в 1962 году. Обе написаны на пергаменте, не являются авторскими, но были сделаны одним и тем же переписчиком. В настоящее время хранятся в Королевской библиотеке Альберта I в Брюсселе (Первый Блискап — hs. IV 192, Седьмой — hs. II 478).

Люцифер и Зависть празднуют свою победу. В следующей сцене Адам сообщает своим детям, что он стар и болен, и посылает Сифа в Рай узнать, нет ли лекарства, которое ему поможет. Ангел дает Сифу ветку и рассказывает, что Адам освободится от своей болезни и получит искупление с помощью ветки от дерева, с которого был сорван запретный плод. Вернувшись домой, Сиф найдет Адама мертвым и должен будет посадить эту ветку под головой Адама, из нее вырастет красивое дерево. Далее действие переносится в преддверие Ада, где Адам, Ева, Давид, Иов и другие его обитатели пребывают в отчаянии. Аллегорические персонажи Горестное Стрдание и Сокровенная Молитва посылают Сострадание на Небо ходатайствовать о судьбе праведников, находящихся в аду. Сострадание и Справедливость вступают в спор перед Богом. Отец, Сын и Святой Дух совещаются и с помощью Истины приходят к утешительному для праведников решению. Затем следует сцена, в которой Иоаким видит, как епископ и священники отказываются от его жертвенного агнца, потому что его бездетность воспринимается как наказание, посланное Богом. От позора Иоаким бежит в пустыню, где ему является ангел с вестью от Бога, он возвращается в город, встречается с Анной у Золотых ворот, а затем сообщает священникам о рождении Марии. В следующей сцене Иоаким и Анна оставляют Марию в храме, после чего следует ее обручение с Иосифом. Завершает действие Первого Блискапа сцена Благовещения.

Действие Седьмого Блискапа, в отличие от Первого, посвящено одному событию — Смерти Богоматери, и в нем не принимают участия аллегорические персонажи. В первой сцене Иоанн приводит Марию в свой дом у подножия горы Сион, сам отправляется проповедовать, а Мария посещает места, связанные с последними днями земной жизни Иисуса. Иудеи возмущаются поведением Богоматери и решают, что ее тело после смерти должно быть сожжено, а пепел развеян. Мария молится Богу, чтобы он взял ее на небо, после чего приходит Ангел и сообщает ей о согласии Бога. Чудесным образом сначала Иоанн, а затем и другие апостолы, за исключением Фомы, собираются в доме Марии. Она объявляет апостолам о своей скорой смерти и прощается с каждым из них. Люцифер посылает двух чертей искушать и мучить Богоматерь на смертном одре, но их прогоняет архангел Михаил, охраняющий вход в дом Марии. Кульминация действия — смертный час Богоматери и принятие ее души Богом. Апостолы в похоронной процессии несут ее тело к могиле в долине Иосафат, а иудеи, выполняя свою угрозу, пытаются завладеть телом, но как только двое из них дотрагиваются до гроба Богоматери, они слепнут и у них «отпадают» руки. В следующем эпизоде появляется Фома, с опозданием прибывший из Индии. Он сообщает, что по дороге встретил ангела, который ему обо всем рассказал. Апостолы идут к могиле Марии, но находят там только одежду Богоматери. Действие завершается тройным хвалебным гимном, который произносят апостолы Иоанн, Петр и Андрей.

В тексте и ремарках рукописей содержатся различные сценические указания, среди которых выделяются неоднократно повторяющиеся *selete* и *pause*¹⁰ (дословно «молчание» и «пауза»). Они имеют непосредственное отношение к музыке.

Впервые значение этих терминов прокомментировали голландские историки литературы Геррит Калфф и Питер Леендертц (1907)¹¹. Если Калфф только затронул проблему использования терминов¹², то Леендертц выдвинул несколько гипотез. Сначала он приравнял *selete* и *pause* к инструментальной пьесе или песне, затем предположил, что обе ремарки могли означать перерыв (*rust*) в действии и возникали в тех случаях, когда «действие полностью переносилось на другую сторону сцены, и поэтому зрителям приходилось перемещаться. Для того чтобы занять их во время длительного перерыва, устраивались представления — живые картины или пантомимы — и играла музыка»¹³. Но в конечном итоге ученый склонился к тому, что *pause* может обозначать как инструментальную музыку, так и остановку действия между сценами, а *selete* — смену места действия.

Виллем Хендрик Букен, издатель первой научной публикации двух рукописей¹⁴, поставил знак равенства между *selete* и *pause* и высказал предположение, что оба термина могут означать как музыкальную вставку, так и перерыв в действии. Вслед за немецким историком литературы Эрнстом Августом Шулером¹⁵ он рассматривает *selete* как чисто технический, постановочный прием, указывая на его связь с мизансценой. Букен выделил также две функции обеих ремарок — соединение с предыдущей и предвосхищение следующей сцены¹⁶.

Несмотря на важность проблемы, как отмечает историк нидерландской литературы Виллем Хуммелен, «вопрос о значении *selete* и *pause* никогда не приводил к их тщательному исследованию». По его мнению,

¹⁰ В текстах обеих рукописей преобладает латинская форма *selete* (молчи!) и французская форма *pause*, за исключением более поздних дополнений, где используются латинская форма: *silete*, *pausa*.

¹¹ *Kalff G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Tweede deel. Groningen: J. B. Wolters, 1907. P. 368–369. Middelnederlandsche dramatische poëzie / ed. by Leendertz. Leiden, 1907. P. LXXXVII – XCII.* Калфф опубликовал тексты Первого и Седьмого Блискапов, Леендертц — только Седьмого.

¹² *Kalff G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. P. 368–369.*

¹³ *Middelnederlandsche dramatische poëzie. P. LXXXIX.*

¹⁴ *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van Onser Vrouwen / ed. by Beuken W. H. Culemborg: Tjeenk Willink, 1973. В 1978 появилось второе издание: Die eerste Bliscap van Maria en Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen / ed. by Beuken W. H.. Culemborg: Tjeenk Willink / Noorduijn, 1978 (tweede druk).*

¹⁵ *Schuler E. A. Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1951. S. 46–48.* Шулер в своей монографии, посвященной музыке немецких Пасхальных и Страстных действ, изданной в 1951 году, рассматривает *selete* только как указание на «чисто постановочную природу» (*rein aufführungstechnische Natur*).

¹⁶ *Die eerste Bliscap van Maria... P. 27–28.*

это «важнейшие термины, указывающие на необходимость музицирования в позднесредневековых пьесах XV и XVI веков» [9, p. 133]. Можно добавить, что *selete* и *pause* в ремарках рукописей Блискапов становятся ключевыми в изучении постановочной практики мистериального театра в целом, тесно с ней связаны. Для того чтобы выявить эту связь, необходимо рассмотреть не только значение, но и функцию обоих терминов.

Количество *selete* и *pause* в сценических ремарках двух рукописей различно. Первый Блискап — *selete* встречается десять раз (из них дважды с уточнением «краткое» и «очень краткое»), *pause* — три раза (из них дважды с уточнением «краткая» и «маленькая») и еще три ремарки другого рода: *Selete, sanc of spel; Selete, pause; Pause, sanc of spel*. Седьмой Блискап — девять *selete* (из них один с уточнением «короткое»), а *pause* пронумерованы от одного до шести.

Оба термина в текстах Блискапов появляются в самых разных ситуациях: в начале, в середине или в конце сцены, причем *selete* используется гораздо чаще, чем *pause*, кроме того, в Первом Блискапе встречаются дополнения к ним обоим. Хуммелен, анализируя текст Первого Блискапа, выделяет ремарки, которые «включают два термина, не имеющие одинакового значения. Ведь это было бы нелогично» [9, p. 135]. Такого рода указания, как *Selete; sanc of spel, Selete; pause, Pause; sanc of spel*, где термины стоят рядом, он называет «несогласованными» (*ongecoördineerde*) и считает, что именно они открывают путь к ответу на вопрос, что означают *pause* и *selete* в рукописях Блискапов.

Рассмотрим функции этих терминов с учетом организации сценического действия, сюжетных перипетий, музыки и исполнительской традиции немецкого и французского мистериального театра позднего Средневековья.

Сцена Блискапов

Блискапы разыгрывались на деревянном помосте (*stellages*), где несколько мест действия, согласно законам симультанной сцены, организуют единое игровое пространство. Во время представления Седьмого Блискапа, например, на помосте находились: Долина Иосафата с могилой Марии, Гора Сион, Дом Марии на Сионе, Голгофа, три Неба, Иерусалим, площадь в Эфесе, несколько безымянных городов, Индия, Ад [8, p. XCVII]. Поскольку сведений о расположении «мест действия» не сохранилось, уверенно можно предполагать лишь то, что Рай и Ад, согласно постановочной практике мистериального театра, находились не рядом, а на значительном расстоянии друг от друга, вероятно, по краям помоста.

Изображения и описания постановок брюссельских Блискапов отсутствуют, но, учитывая культурные связи между Нидерландами и соседними странами, имеет смысл обратиться к немецкой и французской театральной традиции, а также к сценической практике редерейкеров (1559–1566).

В немецких Страстных и Пасхальных представлениях отдельные места действия в большинстве случаев устанавливали непосредственно на земле и в основном напротив друг друга, а во Франции, как правило, на помосте и в ряд. Для брюссельцев ориентиром, скорее всего, стал французский вариант — во всяком случае до тех пор, пока постановками Блискапов не стал заниматься Франс ван Баллаер. Вполне вероятно, что с этого времени игровое пространство было устроено

иначе, в соответствии со сценическими традициями риторов. Представление по-прежнему разыгрывалось на помосте, но уже не перед отдельными строениями, а перед фасадом (типа *scaenae frons*) с несколькими проемами, закрытыми занавесками, за которыми находились внутренние пространства (*compartimenten*), использовавшиеся по ходу действия. Подобное предположение позволяют сделать не только изображения сцены двух ландювелов — Гентского (1539) и Антверпенского (1561, см. *Иллюстрации 1, 2*), но и сценические ремарки, вписанные рукой ван Баллаера в рукопись Седьмого Блискапа, относительно открытия или закрытия Небес, Ада и Дома Марии, а также обычай редерейкеров устраивать в компартиментах живые картины.



Иллюстрация 1. Тимоти Де Паепе.
Сцена Антверпенского ландювела
(3D-модель, 2008).
Источник иллюстрации:
<https://3dtheater.wordpress.com>
(дата обращения: 12.08.2024)

Selete: сценическое пространство и мизансцена

О мизансценах в Блискапах нет иной информации, кроме той, что можно вывести из самого текста и постановочной практики мистериальной сцены. Согласно Хуммелену, «*selete* должно быть слышимым, длиться какое-то время и может служить сигналом к продолжению игры, даже если не звучала речь. Единственное, что отвечает этим требованиям и подходит для средневековой игры — это музыка» [9, р. 135].

Анализ ремарок рукописей Первого и Седьмого Блискапов показал, что появление в них термина *selete* в ряде случаев напрямую связано с передвижением персонажей в пространстве сцены от одного места действия к другому. Но есть один нюанс. В Седьмом Блискапе Бог по просьбе Марии велит ангелам собрать апостолов у смертного одра Богоматери. Ангелы поднимают на облаке и доставляют к порогу Дома Марии сначала Иоанна, а затем и остальных апостолов, за исключением Фомы. Происходит это следующим образом. В конце сцены проповеди Иоанна в Эфесе ремарка гласит: «Здесь появляются два ангела и окутывают святого Иоанна одеянием, похожим на облако. Покрыв его таким образом, они доставят его к порогу Марии; или переместят другим способом, в зависимости от того, что будет удобнее»¹⁷. После диалога Марии и Иоанна следует ремарка: «*Selete*. Теперь апостолы должны собраться на одном облаке перед дверью Марии и будут очень удивлены»¹⁸.

Нельзя не заметить, что из двух ремарок только одна содержит *selete*. Этому есть объяснение, указывающее на одну из функций термина в постановках Блискапов. Во время перемещения Иоанна из Эфеса к Дому Марии происходила беседа между тремя прихожанами, обсуждавшими проповедь Иоанна и его внезапное

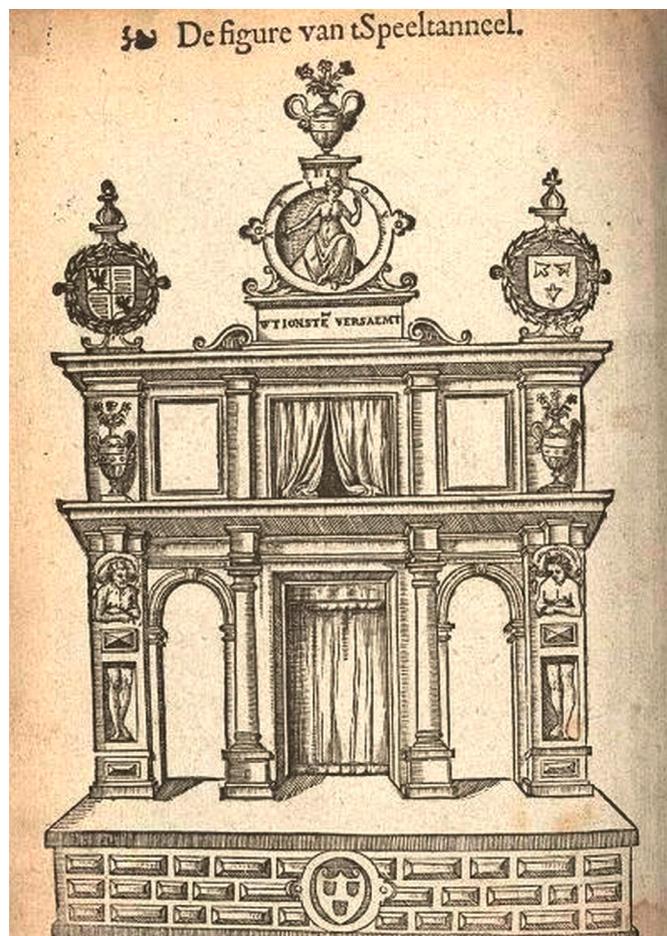


Иллюстрация 2. Неизвестный художник. Сцена Антверпенского ландювела 1561 года (гравюра из книги *Spelen van sinne, Antwerpen*, 1562, 21,7 x 15,3 см. Амстердам, Рейксмузеум).

Источник иллюстрации:
Vandommele J. J. M. Als in een Spiegel: vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561.
Rijksuniversiteit Groningen. s.n.
Verloren, 2011. P. 35.

¹⁷ Die eerste Bliscap van Maria... P. 164. Содержание ремарки свидетельствует о том, что автор Седьмого Блискапа опирался на текст «Золотой легенды» Иакова Ворагинского: «В то время, когда Иоанн проповедовал в Эфесе, среди ясного неба грянул гром, белоснежное облако окутало апостола и, восхитив его, перенесло к порогу Марии. Постучав в дверь, Иоанн вошел в Ее покои, девственный, приветствуя Деву. Увидев его, Мария замерла от счастья...». См. *Ворагинский И. Об Успении Пресвятой Девы Марии.* Глава СХІХ // Ворагинский И. Золотая легенда: в 2-х т. М.: Издательство Францисканцев, 2019. Т. 2. С. 190–191.

¹⁸ Die eerste Bliscap van Maria... P. 172.

исчезновение. Хуммелен обращает внимание на то, что подобной сцены нет в источниках, к которым мог обращаться автор, а значит, она была специально придумана для того, чтобы прикрыть происходящее одновременно с ней действие. Благодаря использованию такой «сцены-прикрытия», *selete* во время перемещения Иоанна не понадобилось. Напротив, во время перемещения апостолов к Дому Марии другого действия не было, поэтому появилась необходимость в *selete*, указывающем на музыкальную вставку.

Selete: перемена места действия и призыв к тишине

Нельзя не заметить, что *selete* в ремарках рукописей Блискапов появляется также при смене сцен, что свидетельствует о связи брюссельских постановок с традицией *Silete*-пения европейских мистерий, где оно возникало в аналогичных случаях: когда в пространстве симультанной сцены менялось место действия, вслед за ним перемещались и зрители, производя изрядный шум. Для установления тишины необходим был своего рода сигнал, адресованный публике. Таким сигналом стало исполняемое хором ангелов *Silete*-пение в качестве призыва к тишине. В немецком мистериальном театре начиная с XIV века в Страстных и Пасхальных действиях широкое распространение получила формула: *Silete, silete, silentium habete!* («Молчите, молчите, соблюдайте тишину»!) [10, с. 293]. В многочисленных текстах Страстных и Пасхальных действий *Silete*-пение возникает многократно именно как призыв публики к тишине¹⁹.

Таким образом, в постановках Первого и Седьмого Блискапов *selete* при перемене места действия и передвижении зрителей выполняло функцию *Silete*-пения мистериальной сцены. Если в других сценах далеко не всегда понятно, означает ли этот термин пение или инструментальную игру, то в данном случае — это несомненно пение. Хотя в рукописях обоих Блискапов нет сведений об исполнителях, можно предположить, что и в брюссельских постановках, согласно традиции мистериального театра, при перемене места действия *selete* пел хор ангелов.

Selete: призыв к вниманию

Из функции *selete* в качестве призыва зрителей к тишине развилась и другая его роль: побудить зрителей к вниманию в особо важных моментах действия, сделать акцент. Указание встречается в сценах сошествия Святого Духа на Марию и апостолов, молитвы Богородицы, молитвы апостолов, жертвоприношения Иоакима. Оно используется также для обозначения статуса персонажей, например, сопровождает появление ангелов с посланием от Бога и самого Бога. Так, в конце Первого Блискапа — это эпизод, когда Гавриил спускался с Неба в комнату Марии, чтобы принести ей благую весть; в Седьмом Блискапе —

¹⁹ Подробнее см.: [10, с. 293–294].

перед обращением Бога «к своему небесному воинству». В сценах, происходящих на Небе (в начале или в конце) также встречам *selete*. Что именно в этих случаях звучало — неизвестно, поскольку никаких указаний на этот счет в ремарках не содержится. Тем не менее, учитывая постановочную практику мистериальной сцены, можно утверждать, что *selete* на сценическом Небе исполняли ангелы.

Функции *selete* названными примерами не ограничиваются. В Первом Блискапе слово символизирует также течение времени: в конце диалога двух священников, славящих рождение Марии, в ремарке после *selete* указано: «через три года»; а в конце сцены Введения Марии во храм также после *selete*: «через одиннадцать лет».

Selete u pause: живые картины

Анализ ремарок Блискапов показывает, что в безмолвных сценах *selete* и *pause* используются равнозначно. Оба термина находим в сценах бессловесной молитвы. В Первом Блискапе — это молитва Марии во время явления Гавриила: «*Pause cort.* Гавриил опускается на колени перед Марией, которая молится в своей комнате, простирая руки к Богу»²⁰. В одной из ремарок Седьмого Блискапа сказано: «*Selete.* Мария лежит в своей комнате, погруженная в молитву»²¹. В другой — «*Selete.* Здесь апостолы будут лежать, погруженные в молитву. Тем временем приходит Люцифер и призывает своих слуг, чтобы отправить за душой Марии»²².

В последнем случае встречаем интересный пример совмещения двух сцен, которые зрители наблюдали одновременно. На фоне безмолвного действия в одной части игрового пространства в другой звучит речь: Люцифер отдает приказ с подробными инструкциями двум чертям искушать Богоматерь на смертном одре, чтобы погубить ее душу. Молитва апостолов здесь, как в двух других приведенных примерах, представлена, вне всякого сомнения, в виде живой картины.

К живым картинам можно отнести и пантомимическую сцену, в которой три юные Девы готовят Марию к погребению, добавленную ван Баллаером в 1559 году, когда он занимался постановкой Седьмого Блискапа. Появление живых картин неудивительно, они встречались во многих пьесах редерейкеров, где всегда сопровождались музыкой:

В средние века живая картина считалась полноценной театральной формой и часто использовалась во время процессий на колесницах и на помостах вдоль маршрута, во время Торжественных въездов на помостах и триумфальных арках. Под названием *toog* она также использовалась в моралите редерейкеров, где обычно раскрывалась в конце игры [11, p. 45].

²⁰ Die eerste Bliscap van Maria... (1978). P. 139.

²¹ Ibid. P. 155.

²² Ibid. P. 181.

Однако редерейкеры в ремарках своих пьесах, указывающих на представление живой картины, как правило, использовали термин *pause*, а не *selete*. В текстах Блискапов в аналогичных случаях встречаем как *pause*, так и *selete*. Можно предположить, что употребление одного или другого термина связано с указанием на разного рода музыкальное сопровождение: пение (*selete*) и инструментальная музыка (*pause*).

Все появления термина *pause* в рукописи Седьмого Блискапа, как уже упоминалось, были пронумерованы. Хуммелен высказал гипотезу, что нумерация могла быть связана с необходимостью выплат музыкантам, исполнявшим интермеццо, так как в отличие от хора мальчиков они не имели отношения к церкви [9, p. 136]. В качестве еще одного предположения добавим, что в этом случае могли быть пронумерованы и сами живые картины, поскольку все *pause* с указанием номера были вписаны рукой ван Баллаера. Редерейкеры в своих пьесах для обозначения музыкального сопровождения живой картины часто использовали термин *pause*.

Остается прояснить вопрос, связанный с тем, что обозначали *selete* и *pause* в сценах бессловесной молитвы, представленных в виде живых картин, — музыку (*Pause cort* в Первом Блискапе) и песнопение (*Selete* в Седьмом Блискапе)? Или же *selete* наряду с *pause* предполагали исполнение инструментальной пьесы? Высказанное еще Леендертцем предположение о жанровом разделении двух терминов подтверждает одна из ремарок Первого Блискапа: *pause spelen* («играть паузу»). Еще один аргумент в пользу гипотезы Леендертца находим в тексте среднеголландской игры «О пяти разумных и пяти неразумных девах» (*Van de V vroede ende van de V dwaetze magden*), датированной концом XV века²³. Игра начинается с указания: *pause*, а в одной из ремарок предписано: «и играют паузу» (*ende men speelt pause*), то есть *pause* здесь определенно указывает на инструментальное исполнение.

Selete u pause + sanc of spel

В двух ремарках Первого Блискапа рядом с *selete* и *pause* находится словосочетание *sanc of spel* («пение или игра»). В обоих случаях подразумевается игра на музыкальных инструментах. В эпизоде изгнания Адама и Евы из Рая в ремарке указано: *Selete; sanc of spel*, а после обращения Анны к Богу с благодарностью о зачатии: *Pause, sanc of spel*. Но в сцене в Аду после разговора праведников и в конце диалога между аллегорическими персонажами в ремарках указано только *sanc of spel* без *selete* или *pause*.

²³ Оригинальная рукопись этой игры конца XV века утеряна, сохранившийся текст датируется началом XVI века. Остальные дошедшие до наших дней тексты пьес XV века не содержат термина *pause* или известны по более поздним спискам, что не дает достоверной картины относительно содержания ремарок.

С точки зрения Хуммелена, совершенно очевидно, что здесь было проведено разграничение между *selete* и *pause* в ремарках: *Selete; sanc of spel* и *Pause; sanc of spel*. Он считает, что такое различие «возможно только в том случае, если *selete* соответствует одной из частей *sanc* или *spel*, а *pause* – другой» [9, p. 136]. Иными словами, согласно рассуждениям Хуммелена, *selete* должно соответствовать *sanc* (пению), а *pause* – *spel* (игре). Однако можно высказать и другое предположение. Уточнения *sanc of spel* рядом с *selete* и *pause* свидетельствуют о том, что постановщику предоставлялась возможность выбора между пением и инструментальной музыкой. Вне зависимости от приведенных предположений, нужно заметить, что уточнение терминов *selete* и *pause* словосочетанием *sanc of spel* раскрывает их вариативность и музыкальную природу.

Помимо терминов *selete* и *pause* в тексте Первого Блискапа встречаем и другие ремарки, имеющие непосредственное отношение к музыке. Одни содержат указания на пение и инструментальное исполнение, например: «Здесь на небесах должны петь и играть у трона»²⁴ перед тем, как Бог посылает Ангела сообщить Иоакиму, что у него родится ребенок. В других предоставляется возможность выбора, например: «Здесь должно быть пение или игра, и потом приходит Люцифер»²⁵ после сцены, в которой Сиф сажает ветку от Древа Познания. В ряде случаев указывается продолжительность музыкальной вставки, например: «Пение, игра довольно долго»²⁶ в конце сцены встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот. Эти ремарки не содержат музыкальных терминов, но тем не менее их с уверенностью можно назвать «музыкальными ремарками», поскольку в них даны четкие указания на «пение» или «игру».

Традиция музыкальных вставок

Для всестороннего анализа терминов *selete* и *pause* в рукописях брюссельских Блискапов необходимо было бы рассмотреть их использование в контексте других среднеголландских пьес подобного рода. Однако, как уже упоминалось, кроме «Игры о пяти разумных и пяти неразумных Девах» XV века, пьесы средневекового периода не сохранились. Поэтому стоит принять во внимание постановочную традицию франкоязычных Нидерландов, в частности, «Книгу руководства для постановщика» (*Livre de conduite du régisseur*), написанную специально для представления «Мистерии Страстей Спасителя нашего Иисуса Христа» (1501, Монсе, в 50 километрах к юго-западу от Брюсселя).

В «Руководстве» обозначения *silete* и *pose*, аналогичные брюссельским, часто встречаются в одной ремарке, и, как в Блискапах, пение и инструментальная музыка в некоторых сценах предлагаются на усмотрение постановщика. Так, например, когда Ной произносит молитву, в ремарке сказано:

²⁴ Die eerste Bliscap van Maria... P. 115.

²⁵ Ibid. P. 85.

²⁶ Ibid. P. 118.

«В Раю поется один *silete*, или менестрели играют на каком-нибудь инструменте, или органная пауза»²⁷. Как и в текстах двух Блискапов, когда персонажам приходится переходить от одного места к другому, их «путь» часто сопровождается музыкой. Например, в то время, когда Иоаким и Анна «идут в храм, чтобы представить Марию, звучит *Silete*»²⁸. В ремарках можно найти и согласование *silete* и *pose* с продолжительностью перемещения, например: «Затем они уходят. Органная пауза или что-то в этом роде, когда они идут». Семь дней ожидания возвращения в ковчег ворона и голубя представлены с помощью *petite pose* и *een sillete*²⁹. Таким образом, *pose* и *silete* в качестве музыкального сопровождения в «Мистерии Страстей» из Монса, как и в Блискапах, символизируют течение времени. Использование терминов *selete* и *pause* в рукописях брюссельских постановок соответствует общим традициям мистерияльной сцены.

Музыканты

Остался еще один круг проблем, напрямую не связанных с функциями и значением рассматриваемых терминов, но имеющих непосредственное отношение к исполнителям песнопений и музыкальных пьес, звучавших во время *selete* и *pause*.

В расчетной записи (*rekeningpost*), относящейся к постановке Блискапа за 1486 год, содержится следующий фрагмент: «также 4 трубачам этого города за 4 вечера за игру на трубе между перерывами на переднем фасаде ратуши и на доме нашей Богоматери уплачено 10 с. гр.»³⁰. Эта короткая запись позволяет судить о месте расположения музыкантов в игровом пространстве, о музыкальных инструментах, о звучавшей в Блискапах музыке и об оплате исполнителям.

Из приведенной записи следует, что трубачи располагались на Доме Марии. Хуммелен высказывает предположение, что такой «дом», вероятно, появлялся в постановках всех Семи Блискапов [9, p. 137]. Скорее всего, так и было. Однако из-за отсутствия описаний и изображений, к сожалению, неясно, как выглядел «дом», на крыше которого располагались трубачи. Нет сведений и о том, как изображались три Неба, в пространстве которых должны были располагаться не только персонажи, но и хор ангелов, и музыканты, исполнявшие «небесную» музыку. Согласно ремаркам, в текстах двух рукописей, в представлениях Блискапов принимали участие не только тру-

²⁷ Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501 / ed. by Cohen G. Genève, 1974 [reprint van 1925]. P. 29.

²⁸ Ibid. P. 48.

²⁹ Ibid. P. 28.

³⁰ Keyser P. de. Nieuwe gegevens omtrent Colijn Caillieu (Coellin), Jan de Baertmaker (Smeken), Jan Steemaer (Perchevael) en Jan van den Dale // TNTL. Jaargang 53. 1934. P. 269–279, 276. Сходную запись находим и относительно 1501–1502 гг.

бачи и органист, но и хор ангелов, то есть хор мальчиков церкви Саблонской Богоматери³¹.

Неизвестно, какие музыкальные инструменты использовались в постановках брюссельских Блискапов³², кроме труб (*pijpen*), органа (*orgel*) и неких струнных инструментов³³, названных в ремарках и репликах персонажей. Так, например, в тексте Седьмого Блискапа после того, как Михаил прогоняет чертей от дома Марии, ремарка гласит: *slaet af pijpers*. В сцене похоронной процессии Марии упомянут орган, а звучащую в ней музыку один из евреев называет *orgelen en somtijts snaren*: «Иногда мне кажется, я слышу игру на органе, иногда звучат струны, иногда это похоже на пение»³⁴. Здесь же находим указание на псалом «По исходу Израиля из Египта», который поют апостолы: «Здесь они поднимают носилки и поют: По исходу в Египет. Аллилуйя. И ангелы вокруг престола тоже будут петь и играть на органе. Услышав это, евреи приходят и поднимают шум»³⁵. Это единственный пример конкретного названия песнопения, в отличие, например, от игры «О пяти разумных и пяти неразумных Девах», где предписано исполнение *Te Deum laudamus*, антифонов *Sanctus* и *Benedictus*, псалма *Suscipe nos Domine*³⁶. В «Руководстве» Страстей из Монса вместо названий песнопений находим пространные характеристики: *ung beau* («очень красиво»), *joyeux silete* («радостное *silete*») или жанровые определения: «Тогда в раю творится великая радость и мелодия, тогда в лимбе звучит один мотет»³⁷, «Здесь можно исполнить один мотет, который слышен в раю»³⁸. Не исключено, что в постановках двух брюссельских Блискапов помимо псалма «По исходу Израилеву из Египта» также звучали другие псалмы, антифоны, гимны, церковные песнопения, но их названия в ремарках рукописей отсутствуют.

³¹ Трубачи находились на городской службе, участие в театральных постановках в их обязанности не входило, поэтому они и получали отдельное вознаграждение. О плате органисту и хору сведений не сохранилось. По аналогии можно обратиться к списку расходов постановки «Страстей» из Монса. В нем расчеты с хором или музыкантами не упоминаются, но указано вознаграждение викариям и органистам, которые пели и играли на органе. См.: *Le livre de conduite du régisseur...* P. 575. По-видимому, и хор мальчиков церкви Саблонской Богоматери плату за свое выступление в Блискапах не получал. Вопрос с вознаграждением органиста остается открытым.

³² В отличие от рукописей немецких Страстных и Пасхальных действ XV — начала XVI века, где встречаем такие музыкальные инструменты, как трубы, харстхорны, барабаны, волынки, дудки. См.: Schuler E. A. *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters ...* S. 48–52.

³³ Безусловно, под *orgel* подразумевается переносной деревянный орган, получивший распространение в Европе в XII–XV веках.

³⁴ *Die eerste Bliscap van Maria...* P. 199.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Le livre de conduite du régisseur...* P. 126.

³⁷ *Ibid.* P. 341.

³⁸ *Ibid.* P. 451.

В текстах Первого и Седьмого Блискапа находим прямые и косвенные ремарки, указывающие также на звучание «небесной» музыки. Так, например, в Первом Блискапе после обращения Иоакима к Богу с вопросом, за что он наказан бесплодием, следует ремарка: «Здесь на небесах должны петь и играть музыку»³⁹. В Седьмом Блискапе Мария, находясь на смертном одре, говорит, что слышит пение и игру ангелов — вероятно, после того, как со сценических Небес в самом деле раздался ангельский хор. Звучание инструментальной и вокальной музыки упоминается в словах Петра о вознесении Марии и в рассказе Фомы. Но какой была эта музыка — неизвестно.

Заключение

Предпринятый анализ показывает, что *selete* и *pause* обозначают пение и инструментальную музыку соответственно, они непосредственно связаны с игровым пространством и постановочной практикой мистериальной сцены. Однако не только эти термины определяли «партитуру» двух Блискапов. Наряду с ними в текстах рукописей встречаем слова *sanc*, *singen*, *spelen*, содержащие вполне конкретные отсылки к звучанию музыки. Зачем же тогда понадобились *selete* и *pause*, не содержащие прямых указаний к исполнению, в чем их своеобразие? Можно предположить, что их употребление связано с длительной традицией. Они нейтральны и условны, не отражают конкретного действия, а носят характер обобщения, поэтому, в определенном смысле, удобны для обозначения музыкальных эпизодов и на равных правах соседствуют с конкретными указаниями «петь» и «играть».

Эти термины представляют большой интерес для изучения особенностей исполнения не только брюссельских Блискапов, но и других постановок средневекового театра, поскольку на протяжении длительного времени использовались в пьесах различных жанров.

Список литературы

1. Сергеев А. Д. Театроведческая терминология // Введение в театроведение: учебное пособие. 2-е изд. / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2022. С. 170–179.
2. Конькин Г. А., Тарасевич Н. И. «Священные песнопения»: к истории понятия // Старинная музыка. 2022. № 4 (98). С. 8–15.
3. Сусидко И. П. Терминологические обозначения жанров: историческая достоверность и современная аналитика // Термины, понятия и категории в музыковедении: Четвертый международный конгресс Общества теории музыки, Казань, 2–5 октября 2019 года: материалы конгресса / ред. М. Е. Гирфанова [и др.]. Казань: Казанская государственная консерватория, 2021. С. 53–61.

³⁹ Die eerste Bliscap van Maria... P. 115.

4. Панов А. А. О термине *con discrezione* и его дериватах в музыке барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 1(44). С. 48–63. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.003>
5. Бочаров Ю. С. *Voluntary* и *Lesson* в английских музыкальных источниках XVII–XVIII вв. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Т. 12. № 4. С. 562–590. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.401>
6. Науменко Т. И., Сусидко И. П. Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9.
7. Pleij H. *De Bliscappen van Maria* // *Het Gevleugelde Woord: Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur, 1400–1560*. Amsterdam: Bert Bakker, 2007. P. 130–135.
8. Sleiderink R., Souleymane A. *In unam pacis accordantium. The Role of City Poet Jan Smeken and Other Rhetoricians in Organizing the Brussels Entry* / ed. by D. H. Eichberger // *A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)*. Turnhout: Brepols Publishers, 2023. P. 107–121. <https://doi.org/10.1484/M.BURG-EB.5.135117>
9. Hummelen W. M. H. „Pause“ en „Selete“ in de Bliscapen / ed. by H. van Dijk, B. Ramakers // *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 2001. P. 133–153.
10. Климова И. В. Поющие персонажи немецкой мистерии позднего Средневековья // *Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции* / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 291–302.
11. Ramakers B. A. M. 5 Mei 1448. Begin van de Traditie van de Jaarlijkse Opvoering van Een van de Zeven Bliscappen in Brussel. *Toneel en Processies in de Late Middeleeuwen* // *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien Eeuwen Drama en Theater in Nederland en Vlaanderen* / ed. by R. L. Erenstein. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. P. 42–49.

References

1. Sergeev, A. D. (2022). *Teatrovedcheskaya terminologiya* [Theater Terminology]. In Ju. M. Barboj (Ed.), *Vvedenie v teatrovedenie [Introduction to Theater Studies]: Textbook* (2nd ed., pp. 170–179). Russian State Institute of Performing Arts Publishing House. (In Russ.).
2. Konkin, G. A., & Tarasevich, N. I. (2022). *Cantiones sacrae: The History of Concept*. *Early Music Quarterly*, 98(4), 8–15. (In Russ.).
3. Susidko, I. P. (2021). Terminological Designations of Genres: Historical Reliability and Modern Analytics. In M. E. Girfanova (Ed.), *Terms, Concepts and Categories in Musicology. Proceedings of the Fourth International Congress of the Society for Theory of Music, Kazan, October 2–5, 2019* (pp. 53–61). Kazan State Conservatory. (In Russ.).
4. Panov, A. A. (2021). On the Term *con discrezione* and Its Derivates in Baroque Music. *Journal of Moscow Conservatory*, 1(44), 48–63. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.003>

5. Bocharov, Yu. S. (2022). Voluntary and Lesson in English Music Sources of the 17th and 18th Centuries. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 12(4), 562–590. (In Russ.). <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.401>
6. Naumenko, T. I., & Susidko, I. P. (2019). Musical Term as a Problem: About the IV Congress of the Society for Theory of Music. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*, 28(4), 1–9. (In Russ.).
7. Pleij, H. (2007). De Bliscappen van Maria. In H. Pleij (Ed.), *Het Gevleugelde Woord: Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur, 1400–1560* (pp. 130–135). Bert Bakker.
8. Sleiderink, R., & Souleymane, A. (2023). *In unam pacis accordantiam*. The Role of City Poet Jan Smeken and Other Rhetoricians in Organizing the Brussels Entry. In D. H. Eichberger (Ed.), *A Spectacle for a Spanish Princess: The Festive Entry of Joanna of Castile into Brussels (1496)* (pp. 107–121). Brepols Publishers. <https://doi.org/10.1484/M.BURG-EB.5.135117>
9. Hummelen, W. M. H. (2001). „Pause“ en „Selete“ in de *Bliscapen*. In H. van Dijk, & B. A. M. Ramakers (Eds.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen* (pp. 133–153). Prometheus.
10. Klimova, I. V. (2019). Singing Characters of the German Mystery in the Late Middle Ages. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the International Academic Conference, November 11–15* (Vol. 2, pp. 291–302). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
11. Ramakers, B. A. M. (1996). 5 Mei 1448. Begin van de Traditie van de Jaarlijkse Opvoering van Een van de Zeven Bliscappen in Brussel. Toneel en Processies in de Late Middeleeuwen. In R. L. Erenstein (Ed.), *Een Theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien Eeuwen Drama en Theater in Nederland en Vlaanderen* (pp. 42–49). Amsterdam University Press.

Информация об авторе:

Климова И. В. — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор классического искусства Запада.

Information about the author:

Irina V. Klimova — PhD in Art History, Senior Researcher, Western Classical Art Department.

Статья поступила в редакцию 23.05.2024;
одобрена после рецензирования 06.08.2024;
принята к публикации 03.09.2024.

The article was submitted 23.05.2024;
approved after reviewing 06.08.2024;
accepted for publication 03.09.2024.

Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 784.21; 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-030-049>



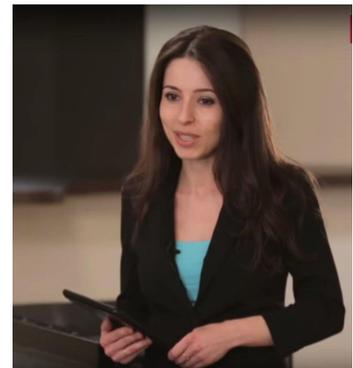
Сцена в зале Совета: сюжет и структура центрального финала во второй редакции оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра»

Анастасия Александровна Логунова

Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

✉ ventolibero@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6476-4630>



Аннотация. Сравнение авторских редакций опер — одна из сквозных тем мировой вердианы. Особое положение в этом отношении занимает «Симон Бокканегра», поскольку вторую версию оперы Верди создал почти через четверть века после первой. Подобной временной дистанцией обусловлена глубина изменений прежде всего в финале I акта, для которого было найдено новое сюжетное наполнение. Важно и то, что редактирование «Симона Бокканегры» стало первой крупной совместной работой Дж. Верди и А. Бойто. В двух версиях оперы взаимосвязь сюжета и структурных закономерностей рассмотрена в контексте общей эволюции вердиевских центральных финалов. В оригинальной редакции композитор еще следовал устоявшимся традициям, создав наиболее консервативно построенную сцену такого рода среди всех сочинений 1850-х. В версии 1881 года финал

превратился в одну из самых смелых и самобытных массовых сцен у Верди. Если изначально введение отсутствующего в пьесе Г. Гутьерреса эпизода (торжества по случаю годовщины избрания Симона Бокканегры дожем Генуи) было обусловлено традицией массового центрального финала, типовая структура которого во многом «продиктовала» сценарий, то во второй редакции уже сам сюжет и вербальный текст сцены заседания Совета предопределили ее музыкально-драматургическое строение. Однако даже в этом новаторском финале Верди не прощается с некоторыми атрибутами типовой структуры. Парадоксально органичное сочетание традиции и новаторства сцены в зале Совета, ставшей одной из вершин совместного творчества выдающихся музыкантов и драматургов.

Ключевые слова: Джузеппе Верди, Арриго Бойто, Франческо Мария Пьяве, «Симон Бокканегра», Франческо Петрарка, финал, *la solita forma*, сюжет, либретто

Для цитирования: Логунова А. А. Сцена в зале Совета: сюжет и структура центрального финала во второй редакции оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра» // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 30–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-030-049>

Technique
of Musical Composition

Original article

**The Scene of the Council Hall: The Storyline
and the Structure of the Grand Final Scene
in the Second Edition of Verdi's Opera *Simon Boccanegra***

Anastasia A. Logunova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,

✉ ventolibero@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6476-4630>

Abstract. The comparison of different authorial redactions of operas presents one of the through themes of world Verdi studies. The opera *Simon Boccanegra* holds a unique position, since the second version of the opera was created by Verdi almost a quarter of a century following the first. The depth of the changes, first of all, in the final scene of the first act, for which a new interpretation of the content was found is stipulated by such a temporal distance. Also important is the fact that the edition of *Simon Boccanegra* became the first large-scale collaborative work of Verdi and Arrigo Boito. In the two versions of the opera, the interconnection between the storyline and the structural laws is examined in the context of the general evolution of Verdi's pivotal final scenes. In the original version, the composer still followed the conventional traditions, having created the most conservatively structured scene of that kind of all of his works from the 1850s. In the version of 1881, the final scene was transformed into one of the boldest and most original mass scenes in Verdi's music. While initially the introduction of the episode missing in the play by Antonio García Gutiérrez (the festivities in honor of the anniversary of Simon Boccanegra having been elected as the doge of Genoa) was stipulated by the tradition of the mass grand final scene, the typical structure of which was in many ways "prompted" the scenario, in the second redaction, already the storyline and the verbal text of the scene of the Council session

predetermined its musical-dramaturgical structure. However, even in this innovative final scene, Verdi does not abandon certain attributes of the typical structure. The result was a paradoxically organic combination of tradition and innovation of the scene in the Council Hall, which has become one of the pinnacles of the combined artistic work of the outstanding musician and the playwright.

Keywords: Giuseppe Verdi, Arrigo Boito, Francesco Maria Piave, *Simon Boccanegra*, Francesco Petrarca, final scene, *la solita forma*, storyline, libretto

For citation: Logunova, A. A. (2024). The Stage in the Council Hall: the Storyline and the Structure of the Grand Final Scene in the Second Redaction of Verdi's Opera *Simon Boccanegra*. *Contemporary Musicology*, 8(3), 30–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-030-049>

Среди опер Джузеппе Верди, существующих в нескольких редакциях, «Симон Бокканегра» занимает особое место. Две версии оперы разделены рекордной в творчестве композитора дистанцией в четверть века — 1857 и 1881 годы. Значение этого факта усиливается тем, что 1860–1870-е стали временем экспериментов и новаций, временем «Дона Карлоса» и «Аиды». Алла Константиновна Кенигсберг различает три основных типа редактирования у Верди: сочинение дополнительных номеров или сцен для новой постановки, адаптация написанной музыки к другому либретто, стилистические изменения одновременно с созданием новой, драматургически важной сцены [1, с. 213–214]. К последнему типу, наиболее интересному в плане эволюции взглядов Верди-драматурга, относится переработка «Симона Бокканегры». Показательным становится сравнение сцен, выполняющих сходную функцию, — финалов I акта в двух редакциях с концентрацией на проблеме взаимосвязи сюжета и структурных закономерностей.

Оригинальная версия: из истории создания

К сочинению «Симона Бокканегры» Верди приступил благодаря инициативе либреттиста венецианского театра *La Fenice* Франческо Марии Пьяве, уговорившего руководство согласиться на любые условия Верди. Дважды перед этим отказавшись от предложений для *La Fenice*¹, на этот раз композитор принял заказ из Венеции.

Сюжет выбрал сам Верди², вновь обратившись к драматургии Антонио Гутьерреса, на что его мог натолкнуть как успех «Трубадура»,

¹ В начале 1855 г. Верди был занят работой над «Королем Лиром» и новыми редакциями опер «Стиффелио» и «Битва при Леньяно».

² Контракт был подписан в мае 1856 г., через два месяца Верди определился с сюжетом, о чем сообщил Пьяве 31 июля, название же появляется впервые в письме к Пьяве от 23 августа [2, vol. 2, p. 245].

первой оперы по пьесе этого автора, так и место действия — любимая Генуя, где начиная с 1861 года композитор будет проводить зимние месяцы³. Вероятно, на итальянский язык пьесу переводила Джузеппина Стреппони, как и в случае с «Трубадуром» [2, vol. 2, p. 245].

Либретто «Симона Бокканегры» близко драматическому первоисточнику, что согласуется с принципами Верди⁴, но для обязательного в итальянской опере первой половины XIX века центрального финала, как часто случалось, ситуацию пришлось вводить искусственно. В пьесе Гутьерреса был выбран эпизод возвращения похищенной дочери Симона Бокканегры Амелии (I акт, сцены XV–XVIII⁵): ради создания массовой сцены сюжет здесь дополняется торжествами по случаю годовщины коронации дожа Генуи.

Работа над либретто осложнялась расстоянием — Верди в это время находился во Франции. Композитор надеялся приехать в Сант-Агату для встречи с Пьяве, однако поездка не состоялась⁶, так что он счел возможным обратиться за помощью к писателю и видному деятелю Рисорджименто Джузеппе Монтанелли, который с 1856 по 1859 год жил в Париже⁷. В то же время Пьяве, не подозревавший о подключении еще одного автора, продолжал работу. 27 февраля 1857 года он делится своими идеями по поводу центрального финала, но в ответном письме Верди объявляет поэту, что текст завершен без его участия: «Вот либретто, более-менее сокращенное и измененное, как это требовалось. Подпишешь ли ты его своим именем или нет, остается на твое усмотрение»⁸. Примечательно, что Пьяве в упомянутом письме предлагал избежать «формального празднества» и сделать вместо этого «большой марш в честь дожа», однако Верди к этому времени уже сделал свой выбор, используя для празднично-церемониальной части текст Монтанелли⁹.

³ К 1868 г. Верди был удостоен звания почетного жителя Генуи. Символично, что дворец *Villa Sauli* на холмах Кариньяно, где Верди жил с 1866 года, — это несохранившееся здание архитектора Галеаццо Алесси. Оно было построено в 1554 году для Оттавиана Гримальди Чебы — одного из представителей династии, которая фигурирует и в сюжете «Симона Бокканегры». С 1874 по 1900 г. Верди арендовал *Palazzo Doria* в центре Генуи. См.: *Rostagno A. Genoa*. In: *The Cambridge Verdi Encyclopedia* / ed. by R. M. Marvin. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 193.

⁴ Наиболее существенным изменением стало сокращение II акта с его центральным героем Лоренцино Букетто, ростовщиком и неудачливым претендентом на место дожа, который только упоминается в либретто.

⁵ *Gutiérrez A. G. Simón Bocanegra: drama en cuatro actos, precedido de un prólogo*. Madrid: Impr. de Yenes, 1843, pp. 56–59.

⁶ Об этом Верди сообщил либреттисту 27 октября 1856 г. [2, vol. 2, p. 245].

⁷ Начало 1857 года, когда Верди уже проживал в Италии.

⁸ Недатированное письмо. Цит. по: [2, vol. 2, p. 249].

⁹ «...Вы ничего не сказали о последнем хоре... который я написал в четырех стихах согласно Вашей собственной идее; если даже он Вас не удовлетворяет, скажите мне, чего бы Вы хотели... Я, например, вместо формального празднества сделал бы большой марш в честь дожа, который бы шествовал к трону во время хора, и как только начались бы развлечения, они прервались бы появлением Адорно и т. д. О Боже! Если бы мы действовали вместе, это можно было бы сделать так просто!» (письмо Пьяве к Верди от 27 февраля 1857 г.). Цит. по: [ibid.]

Структура финала

В первой версии оперы финал построен согласно принципам *la solita forma*, что воспринимается почти как анахронизм, ведь Верди уже с 1842 года преобразовывал четырехчастную структуру¹⁰ массовых финалов, редуцируя ее за счет заключительного раздела (*stretta*)¹¹. В соответствии с сюжетом¹² и типовой для финалов ситуацией сцену открывает церемониальный вводный раздел, состоящий из трех номеров: Хор народа и баркарола, Клятва дожу и Танец корсаров с хором (схема 1).

Coro de popolo e barcarola	Inno al doge	Ballabile di corsari africani con coro	Scena e sestetto		Racconto e stretta	
			Tempo d'attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta

Схема 1. Дж. Верди. «Симон Бокканегра», 1-я редакция.
Структура финала I акта

Первый номер фактурой напоминает о начале праздничного хора в центральном финале «Стиффелио», а сопоставление звучания мужского хора с доносящимися с моря голосами *a cappella* (баркарола) Верди ранее применил во втором финале «Сицилийской вечерни». Приветствие дожа во время торжественной процессии предвосхищает прославление Филиппа II в сцене аутодафе из «Дона Карлоса». Интермедийным эпизодом становится танец африканских пиратов, музыка которого лишена каких бы то ни было ориентальных мотивов. Замыкает раздел общий хор — в нем вновь угадываются истоки торжественного хора из центрального финала «Дона Карлоса», причем не только образные, но и интонационные.

Tempo d'attacco начинается раздающимися за сценой криками «Измена!», а его кульминацией становится ариозо Габриэля Адорно. Неожиданное появление Амелии получает лирическое осмысление в секстете с хором (*pezzo concertato*). В подобных ансамблях у Верди можно выделить два типа начала: *tutti* (коллективная реакция), как, например, в сцене

¹⁰ Согласно утвердившейся в современном музыкознании терминологии, типовая структура включает следующие разделы: *tempo d'attacco*, *pezzo concertato*, *tempo di mezzo*, *stretta* [3, с. 424–425]. Обзор *la solita forma* с примерами из арий, дуэтов, интродукций и финалов опер Верди представлен С. Хьюбнером [4, с. 206–290].

¹¹ См., например, финал II акта «Набукко».

¹² В разгар торжеств по случаю годовщины коронации дожа разносится весть о похищении Амелии. Бокканегра подозревает Паоло, а Габриэль Адорно, возлюбленный героини, обвиняет в похищении самого дожа (*tempo d'attacco*). Внезапно появляется Амелия, опровергающая обвинение Габриэля (*pezzo concertato*, *tempo di mezzo*). Народ требует наказать злодеев (*stretta*). Подробнее см.: [5, с. 140].

убийства короля в «Макбете», и *solo*, как в «Травиате» (подробнее см.: [3, с. 426]). Первый финал «Симона Бокканегры» представляет собой поздний пример хорового начала *pezzo concertato*: народ в изумлении повторяет «Она спасена!». Особенностью раздела *tempo di mezzo*, который чаще всего функционирует как переход к заключительной *stretta*, можно считать продолжительный сольный эпизод — рассказ Амелии, так что призыв к правосудию в *stretta* становится закономерной реакцией на описание вероломного похищения¹³.

Консервативность структуры финала ознаменовала своеобразный рубеж в творчестве композитора, став прощанием с такими атрибутами подобных сцен, как ситуация празднества во вводном разделе, типовая *stretta* в качестве заключения и *tutti* в начале *pezzo concertato* (подробнее см. [5, с. 140–142]).

Новый финал

Мысль о переработке оперы могла посетить Верди в 1875 году, когда, находясь проездом в Кёльне, композитор посмотрел раннюю пьесу Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» и, по легенде, воскликнул: «Ах, Пьяве! Какое чудное либретто можно было сделать из этого произведения!»¹⁴ Фактически же своим вторым рождением «Симон Бокканегра» обязан Джулио Рикорди, задумавшему поставить оперу на сцене *La Scala* в сезоне 1880/1881. Как отмечает Г. Пауэрс, выбор именно этой оперы объясняется особенной любовью к ней Рикорди: глава *Gazzetta Musicale di Milano*, блестящий музыкальный критик, в юные годы он проявил себя как одаренный композитор¹⁵, и фортепианная фантазия на темы из «Симона Бокканегры» стала одним из первых его сочинений [7, с. 103]. Верди поначалу скептически отнесся к идее обновления оперы:

Вчера получил большой пакет, который, по-видимому, представляет собой партитуру «Симона», — писал композитор в ответ на предложение Рикорди 2 мая 1879 года. — Если вы приедете в Сант-Агату через полгода, год, два или три и т. д., вы найдете его нетронутым, каким вы его мне и прислали. Ненавижу ненужные вещи [2, vol. 2, p. 255].

¹³ Унисонная тема с опорой на уменьшенный септаккорд наследует теме *stretta* из «Жанны д'Арк». Картина в целом вызывает параллели с финалом I акта оперы Саверио Меркаданте «Бандит» (*Il bravo*). Подробнее см. [5, с. 141].

¹⁴ Перевод В. Д. Корганова. Рассказ об этом содержится у А. Пужена в одной из первых биографий Верди, в 1881 году переведенной на итальянский Я. Капони (под псевдонимом Фолькетто). По инициативе Джулио Рикорди композитор ознакомился с итальянским переводом перед его публикацией, внося необходимые правки. Книга Пужена, изданная в 1886 г. с дополнениями Капони, легла в основу первой русскоязычной биографии композитора, написанной В. Д. Коргановым (1897). Согласно Фолькетто, в пьесе Шиллера, исполнявшейся на немецком, которого композитор не знал, Верди прежде всего впечатлило то, как драма разворачивается на фоне бунта [6, с. 64].

¹⁵ Дж. Рикорди выступал в этом качестве под псевдонимом Дж. Бургмайн.

Через несколько месяцев позиция композитора изменилась: в октябре 1880 года Верди и Бойто отложили «Отелло»¹⁶ ради «Бокканегры», работа над которым продолжалась до 24 марта 1881 года.

Вероятно, консервативность центрального финала стала одной из причин того, что, по мысли Верди, именно I акт должен был подвергнуться наиболее значительным изменениям. Вновь ситуация для финала, как и ранее, придумывалась авторами оперы. Верди перебирает возможные сценарии, среди которых не только празднество, но также охота и даже бой с африканскими корсарами¹⁷. Наряду с этими заурядными или надуманными вариантами он предлагает идею в духе Рисорджименто — показать «приготовления к войне с Пизой или Венецией»¹⁸. Более того, Верди сразу упоминает и те исторические документы, которые следует приобщить к либретто, а именно — письма Франческо Петрарки, вошедшие в «Книгу писем о делах повседневных».

По этому поводу мне вспоминаются два изумительных письма Петрарки: одно — написанное дожу Бокканегре¹⁹, другое — дожу Венеции, в которых поэт говорит правителям, что они затевают войну братоубийственную, ибо оба они являются сынами одной матери — Италии, — пишет Верди Рикорди 20 ноября 1880 года. — Бесподобно для того времени ощущение родины как единой Италии! Конечно, это политика, а не драма, но талантливый человек смог бы безусловно драматизировать этот факт. Например, Бокканегра, пораженный этой мыслью, пожелал бы последовать совету поэта, он созывает Сенат или частное совещание, доводит до его сведения письмо и сообщает о своем желании. Всеобщий ужас, восклицания, ярость — до того, что дожа обвиняют в измене и т. д., и т. д.²⁰

На этой стадии работы Верди не осознавал, насколько решительно будет преобразован центральный финал. 26 ноября 1880 года он писал Рикорди: «Что касается либретто, раз Идея²¹ для создания основной части финала была найдена <...>, дело останется за малым... Нужно будет оставить

¹⁶ К работе над «Отелло» Бойто приступил в конце 1879 года — в письме от 2 декабря либреттист выражает свою радость по поводу предстоящего сотрудничества с Верди. *The Verdi-Boito correspondence* / ed. by M. Conati and M. Medici; English language edition prep. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 3. Поскольку Пьяве уже не было в живых, Бойто оказался соавтором композитора и в редактировании «Симона Бокканегры».

¹⁷ Письмо Верди к Дж. Рикорди от 20 ноября 1880 г. *Верди Дж. Избранные письма* / сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. С. 231–232.

¹⁸ *Верди Дж.* Там же. С. 230.

¹⁹ Симон Бокканегра избирался дожем дважды, находясь во главе республики с 1339 по 1344 и с 1356 по 1362 год. Письмо Петрарки, адресованное «дожу и консулу Генуи», датируется 1352 годом, когда Генуей правил не Бокканегра, а Джованни да Валенте. На это указывает Марчелло Конати. См.: *The Verdi-Boito correspondence*, p. 1.

²⁰ Письмо Верди к Дж. Рикорди от 20 ноября 1880 г. *Верди Дж. Избранные письма*. С. 231–232.

²¹ Именно так — с прописной буквы — значит это слово у Верди.

рассказ Амелии, в котором я хотел бы изменить значительную часть музыки, и я оставлю многое в *stretta...*²²». В письме к Бойто от 2 декабря Верди так же оптимистичен: «Если мы сможем найти хорошее начало для финала, которое внесет разнообразие... в чрезмерную монотонность драмы, то все, что останется потом сделать, сведется к нескольким стихам здесь и там, изменению некоторых музыкальных фраз и т. д.»²³.

Но в результате финал, по сути, был создан заново за исключением рассказа Амелии, подвергнутого значительным изменениям, а упомянутая Верди *stretta* как раздел формы — вовсе упразднена.

Как известно, Верди не было чуждо отражение на оперной сцене идей общественно-политического характера, равно как и стремление к исторической достоверности и локальному колориту²⁴. В «Симоне Бокканегре» поиски велись прежде всего в пространстве сюжета и либретто. В первой версии поводом для торжества был «серебряный юбилей» вступления Бокканегры в должность, что расходится с истинной хронологией событий, которой придерживается в своей пьесе Гутьеррес: 1339 год в Прологе и 1362-й — в основном действии. Отказавшись от сцены празднества в центральном финале, Верди избежал нарушения хронологической точности.

Бойто немедленно принимается за «Симона» и уже 8 декабря отправляет Верди сразу два возможных сценария для новой редакции, причем в обоих случаях приобщает к работе еще один документальный источник — «Анналы Республики Генуи» Агостино Джустиниани²⁵. Согласно второму из предложенных Бойто вариантов I и II акты объединяются и вводится новый акт со сценой осады церкви Святого Сира, основанной на описанных в летописи Джустиниани событиях 1356 года²⁶.

В первом сценарии Бойто разрабатывает вердиевскую идею, представляя план заседания Совета во Дворце Абати²⁷. Вдохновленный намерением Верди

²² Письмо Верди к Дж. Рикорди от 26 ноября 1880 г. [2, vol. 2, p. 256].

²³ Письмо Верди к Бойто от 2 декабря 1880 г. *The Verdi-Boito correspondence*. P. 8–9.

²⁴ Так, при создании «Аиды» Верди погружается в изучение древних инструментов и обрядов (см. [8, с. 58–60]), а в поисках материалов для вставного балета в «Отелло» перед постановкой в Париже обращается к лютневым пьесам XVI–XVII вв. [9, с. 57–59].

²⁵ *The Verdi-Boito correspondence*, p. 11–12. Агостино Джустиниани (1470–1536) — монах-доминиканец, епископ, преподававший восточные языки в различных учебных заведениях, в том числе в Парижском университете; готовил к изданию «Библию полиглотту», из которой успел опубликовать «Псалтырь» [10, с. 46].

²⁶ Бойто обратился к тому эпизоду истории Генуи, когда в результате осады Бокканегра во второй раз был избран дожем Генуи. См.: *Giustiniani A. Annali della Repubblica di Genova*. Vol. 2. Genova: Presso il libraio Canera, 1856. P. 56.

²⁷ *Palazzo degli Abati* — здание, построенное в 1291 г. по решению возглавлявших город капитанов Оберто Спинолы и Коррадо Дориа, в дальнейшем перестроенное во Дворец дождей.

использовать тексты Петрарки, Бойто предлагает включить еще два фрагмента — на этот раз из письма дожу Генуи²⁸:

Дожд объявляет Совету, что Торис, татарский хан, отправил послов просить мира с Генуей (см. «Анналы Республики Генуи» Джустиниани, том 2, книга 4). Весь Совет единодушно приветствует мир. Потом Дожд призывает к окончанию войны с Венецианской республикой. Возражения консулов, ропот. Дожд кричит: «С варварами, с неверными вы согласны на мир, в то время как хотите войны с нашими братьями. Разве вашего триумфа вам недостаточно? Разве кровь, пролитая в воды Босфора, еще не удовлетворила вашу жестокость? Вы развеваете свой победный флаг над волнами Тирренского, Адриатического, Авксинского, Ионического, Эгейского морей» — и здесь мы можем процитировать самые красивые пассажи письма 5 из 14-й книги писем Петрарки. В частности, там он пишет: «Хорошо противостоять противнику оружием, но все же лучше завоевать его величием сердца»²⁹, и где он говорит так проникновенно о великолепии Лигурийского берега — введение этого последнего отступления не сильно удлинит сцену, но это так красиво, когда он произносит: «И кормчий, пораженный новым видом, выронил весло и в восхищении остановил свое судно посреди пути»³⁰»³¹.

Верди остановил выбор на сцене в зале Совета³², позволив себе лишь несколько замечаний³³. Среди прочего, композитор обеспокоен тем, будет ли письмо хана достаточным поводом для собрания: «Возможно ли добавить какое-нибудь еще государственное дело, например, удачная атака каких-нибудь корсаров; и, возможно, венецианская война, проклинаемая поэтом?».

²⁸ Письмо либреттиста, по-видимому, утеряно, зато ответ Верди последовал уже 28 декабря 1880 года: «Дорогой Бойто, очень хороша эта сцена в Сенате, полная движения, локального колорита, с очень элегантными и сильным стихами, какие вы обычно пишете». *The Verdi-Boito correspondence*, p. 15. Верди и Бойто в переписке называют финал «сценой в Сенате», но в окончательном варианте место действия обозначено как «зал Совета» (*Sala del Consiglio*).

²⁹ "Bello è superare l'avversario alla prova del brando: bellissimo è vincerlo per magnanimità di cuore" *Petrarca F. Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari libri ventiquattro ora la prima volta raccolte volgarizzate e dichiarate con note di Giuseppe Fracassetti*, vol. 3. Florence: Le Monnier, 1865, p. 318.

³⁰ "...Ed ammirato il nocchiero alla novità dello spettacolo lasciavasi cadere il remo dalle mani, e fermava per meraviglia la barca a mezzo il corso". *Ibid.* P. 321.

³¹ *The Verdi-Boito correspondence*. P. 9–10.

³² «...Следует остановиться на сцене в Сенате, которая, будучи сделана вами, не сможет — я в этом уверен — оказаться не впечатляющей, — писал Верди 11 декабря 1880 г. — ...В конце концов, давайте попытаемся и сделаем этот финал с предполагаемым татарским послом, с письмами Петрарки и т. д., и т. д.». *Ibid.* P. 15.

³³ Верди был полностью удовлетворен текстом Бойто: «Остальное прекрасно. Восхитительно от "Плебеи, патриции, народ" до конца со словами "Будь проклят!"» *Ibid.*

Характерна для Верди сопутствующая ремарка: «Разумеется, все должно быть сделано быстро, в двух словах»³⁴.

Не ограничиваясь временем действия пьесы (1362) и не придерживаясь строго хронологии двух сроков правления Бокканегры, Верди и Бойто совместили в новом либретто финала сразу несколько сюжетов из истории этого периода, связанных с внешней политикой республики, ее экономикой и отношениями с Венецией, а также с внутренними социальными распрями. Это и конфликт плебеев и патрициев, нашедший отражение в эпизодах восстания («Смерть патрициям!»), и упоминаемое в тексте либретто противостояние гвельфов и гибеллинов. С экономическими интересами республики этого времени связана война Генуи и Венеции, конкурировавших в торговле в Северном Причерноморье (1350–1355). Для обоих городов, отделенных от остальной Италии лагунами или горами, морская торговля имела важное значение, и борьба за господство на море не прекращалась с XII века. Генуэзские купцы имели большое влияние в Крыму, где основали колонию в Каффе (Феодосия), венецианцам принадлежало поселение Тана в Азаке (Азове). Из Каффы шел интенсивный товарообмен с Золотой Ордой: генуэзцы привозили ткани, закупая зерно и шкуры [10, с. 114], даже в обход заключенной с Венецией унии, запрещающей торговлю с Ордой. Именно в связи с этим конфликтом Петрарка направлял послания главам республик. Как указывалось выше³⁵, вдохновившее Верди «письмо дожу Бокканегре» было адресовано поэтом «дожу и совету Генуэзской республики»³⁶ после победы над венецианцами в Босфорском сражении (13 февраля 1352 года) и датируется 1 ноября 1352 года, когда во главе республики стоял не Бокканегра, а Джованни да Валенте. Упоминаемое в самом начале заседания письмо татарского хана вполне могло обсуждаться Палатой консулов — и вновь не в годы правления Симона Боккангеры³⁷. В частности, в 1347 году Генуя заключила мирный договор с золотоордынским ханом Джанибеком, чье войско безуспешно осаждало Каффу. Однако в первоначальном сценарии Бойто

³⁴ «1. Вы уверены в необходимости в самом начале сцены демонстрации того, что Амелия спасена и просит суда? 2. Вы думаете, что татарского плана достаточно для собрания сената? Возможно ли добавить какое-нибудь еще государственное дело...» [Ibid., P. 15–16]. В третьей ремарке Верди предлагает сократить просьбу Амелии о помиловании Габриэля, которого она уже называет своим женихом, иначе теряется смысл сцены между дожем и Амелией в III акте. Все три пожелания были учтены в окончательной версии либретто.

³⁵ См. сноску 16.

³⁶ 'Franciscus Petrarca duci et consilio reipublicae Ianuensis'. *Petrarcae F. Epistolæ de rebus familiaribus et variæ: a cura di J. Fracassetti*. Vol. 2. Florence: Le Monnier, 1862. P. 292.

³⁷ 23 декабря 1344 г. в Генуе произошел переворот — к власти пришли патриции, а дожем стал Джованни да Мурта. Но, как и Бокканегра, Мурта выступал за соглашение с Венецией [11, с. 115].

значится «татарский хан Торис». В «Анналах» Джустиниани за 1344 год, действительно, написано о посольстве некоего хана Ториса³⁸. Можно предположить, что «Торис» связан с топонимом «Тебриз» — этот город позднее Джанибек присоединил к своему государству. Именно так называет Тебриз Марко Поло в «Книге о разнообразии мира»³⁹. Как утверждает Г. Хейд, Джустиниани в «Анналах» опирался на хронику Джорджо Стеллы (1365–1420), официального летописца Генуи с 1395 года, у которого есть сведения о том, что князь, правивший в 1344 году в Тебризе, отправил послов дожу и коммуне Генуи⁴⁰. Вероятно, имелся в виду Ашраф⁴¹, занимавший высшие должности в Иранском Азербайджане в 1344–1356 годах. Джустиниани же решил, что Торис — имя человека⁴². В окончательном либретто имя хана предусмотрительно не конкретизируется.

Так авторы по крупицам собирают текст финала, создавая объемный портрет эпохи со всеми ее противоречиями, смело и в то же время деликатно соединяя исторические факты разного времени. Как тут не вспомнить вердиевские слова: «Списывать с действительности, может быть, очень хорошо, но выдумывать действительность лучше, много лучше»⁴³.

Голос Петрарки

Письма Петрарки представляют собой прозаические тексты на латинском языке, вошедшие в собрание «Книга писем о делах повседневных»⁴⁴, при этом Верди, вероятно, обращался к итальянскому переводу Джузеппе Фракассетти⁴⁵, который хранился в его библиотеке в Сант-Агате [7, с. 111]. В окончательном либретто явно обозначена только одна параллель. К фразе из письма венецианскому дожу Андреа Дандоло от 18 марта 1851 года (книга XI, письмо VIII) о том, что Венеции и Генуе следует составлять единое целое

³⁸ 'E l'imperatore de' Tartari nominato Toris mandò al duce Boccanegra ed alla città un ambasciatore, richiedendo pace con Genovesi; ed offeriva restituire le robe che aveva pigliato e risarcire i danni dati' *Giustiniani A. Annali della Repubblica di Genova. Vol. 2. Genoa: Presso il libraio Canepa, 1856. P. 75.*

³⁹ В главе XXVI Марко Поло описывает «величественный Торис» — «большой город в стране Ирак», «самый лучший в целой области» *Поло М. Книга о разнообразии мира / пер. со старофранц. И. Миная; предисл. М. Вилкова. СПб.: Пальмира; М.: Книга по Требованию, 2018. С. 39.*

⁴⁰ *Heyd G. Le colonie commerciali degli Italiani in oriente nel medio evo: dis. vol. II. Venezia: Stabilimento tipografico Antonelli, 1868, p. 85.*

⁴¹ Ал-Малик ал-Ашраф, в 1343–1353 гг. наиб, в 1353–1357 гг. — султан Азербайджана.

⁴² Согласно другой гипотезе, «Торис» следует исправить на «Тана» (город, основанный венецианскими купцами на месте современного Азова). См.: *Heyd G. Le colonie commerciali degli Italiani in oriente nel medio evo. P. 85.*

⁴³ Письмо Верди к Кларе Маффеи от 20 октября 1876 г. *Верди Дж. Избранные письма. С. 216.*

⁴⁴ Петрарка решил собрать свои письма в книгу после знакомства с собранием писем Цицерона летом 1345 г.

⁴⁵ *Petrarca F. Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari... Florence: Le Monnier, 1865.*

и не терзать тело Италии⁴⁶, отсылают слова Симона Бокканегры «Адрия и Лигурия имеют общее отечество»⁴⁷. Выдержки из второго письма Петрарки, те самые лирические отступления, которые лелеял Бойто, не вошли в окончательный текст. Твердое понимание того, что «публика требует краткости»⁴⁸, взяло верх: вербальный текст грандиозного финала не может не удивлять своей лаконичностью. Примечателен сам факт — письмо, адресованное Петраркой правительству Генуи, подлинный исторический документ, стал частью сюжета оперы и поводом для введения массовой сцены заседания Совета.

Несмотря на то, что имя Франческо Петрарки не называется в опере, Верди, очевидно, хотел подчеркнуть незримое присутствие еще одной реальной исторической личности и потому стремился обрисовать этот образ более рельефно. «Среди 2000 зрителей на премьере едва ли найдется двадцать, кто будет знать два письма Петрарки, — писал Верди Бойто 15 января 1881 года. — Тем не менее мы введем своеобразную сноску, чтобы для публики строки Симона не оставались тайной»⁴⁹. Так текст либретто украсили изысканные определения, разнопланово характеризующие поэта: «отшельник Сорго» (как известно, у Петрарки был дом в долине реки Сорго, где он жил в 1337–1353 годах), «певец белокурой красавицы из Авиньона» (имеется в виду возлюбленная Петрарки Лаура) и «тот, кто взывал к Риенци»⁵⁰.

Голос Петрарки звучит не только в начальном разделе картины, но и в *pezzo concertato*. Заключительный призыв к миру в соло Бокканегры (*E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!*) навеян последней строкой канцоны «Моя Италия» (*I' vo gridando: Pace, pace, pace*)⁵¹ [7, с. 114]⁵²,

⁴⁶ 'Venetos cum Januensibus unum fieri, quam formosum corpus Italiae lacerari' *Petrarcae F. Epistolae de rebus familiaribus et variae*, p. 132. '...Si stringessero in un corpo solo Veneziani e Genovesi, dei quali narra invece la fama che gli uni i tiranni dell'Occidente, e i tiranni dell'Oriente chiamarono gli altri a parte del loro furore per lacerare spietatamente le belle membra dell'Italia lor madre comune!' *Petrarca F. Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari...* P. 61.

⁴⁷ 'Adria e Liguria hanno patria comune'.

⁴⁸ Письмо к Ч. Де Санктису от 29 марта 1851 г. по поводу либретто оперы «Трубадур» С. Каммарано. *Верди Дж. Избранные письма*. С. 55.

⁴⁹ *The Verdi-Boito correspondence / ed. by M. Conati and M. Medici; English language edition prep. by W. Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. P. 30.*

⁵⁰ В июне 1347 года Петрарка адресовал письмо римскому трибуну, выступавшему против знати ради учреждения республики и объединения Италии, выражая надежды на возрождение великого духа римского народа [12, с. 133]; кроме того, в дни возглавляемого им восстания Петрарка написал канцону «Высокий дух», в которой также обращается к Риенци: «Я верю — благороднейшей державе ты встать поможешь на ноги опять». Цит. по: [там же].

⁵¹ Отсутствие точных цитат при отсылках к определенным фразам напоминает о практике XV века, когда тексты мадригалов и баллат включали отдельные строки из сонетов Петрарки с новым продолжением [13, с. 4–5].

⁵² Вероятно, единственная известная музыкальная интерпретация этого текста принадлежит Филиппу Вердело: как полагает С. МакКлари, его мадригал мог быть написан в ответ на вторжение императорских войск Карла V в Рим в 1527 г. [14, с. 54].

Пример 1. Дж. Верди.
«Симон Бокканегра». 2-я ред.
Финал I акта. Тт. 350–356

причем вся фраза будет проведена еще раз уже в кульминационной зоне раздела (Пример 1)⁵³. Более того, слово *rase* становится ключевым в полифонической ткани ансамбля. Одиннадцать раз оно звучит в партии Амелии, и именно на это слово приходится важнейшая интонация *pezzo concertato*, которая в заключительном звене цепной формы захватывает всю фактуру (Пример 1, такт 6).

Канцону «Моя Италия» иногда сравнивают с песней евреев в вавилонском плену [14, с. 54] — как известно, именно этот псалом стал прообразом хора из III акта «Набукко», так что, обращаясь к строкам Петрарки, Верди делает своеобразную отсылку к опере 1842 года, в очередной раз воспевав горести многострадальной Италии. Сама идея продемонстрировать заседание совета во время междоусобной войны — совета, на котором обсуждается соглашение с иноземным правителем и звучит призыв к объединению страны, — напоминает о «Битве при Леньяно» (1849). Таким образом, во второй редакции «Симона Бокканегры» политическая тема не просто значительно усилена. Сюжет и текст новой сцены финала

⁵³ В вольном переводе Ф. Верфеля эта строка заменена следующими словами: 'Liebe ist Sinn der Welten, Der Mensch allein ist kalt, Nur ihr seid starr und kalt!' («Любовь есть конечная цель вселенной, только человек холоден, только человек жесток и холоден»). Как указывает Л. Чапка, эти слова отсылают к афоризму Новалиса из «Генриха фон Офтердингера»: «Любовь есть конечная цель мировой истории — вселенское Аминь» [15, с. 4].

рождают параллели с операми периода творчества Верди, прошедшего под знаком Рисорджименто⁵⁴.

Новый финал: структура

Подобная концентрация исторических фактов и действия не могла уложиться в прежнюю схему. Грандиозная конструкция финала возводилась вслед за текстом исходя из содержания, скрепляемая тонкими мотивными связями. В ней ясно выделяется пять разделов:

- сцена заседания,
- восстание,
- рассказ Амелии⁵⁵,
- монолог Симона, переходящий в ансамбль (*pezzo concertato*),
- проклятие⁵⁶.

Именно такая рубрикация зафиксирована в первом издании либретто новой редакции [7, с. 111] (схема 2).

Схема 2. «Симон Бокканегра». 2-я ред. Финал I акта

<i>Scena del consiglio</i>	<i>Sommossa</i>	<i>Racconto</i>	<i>Pezzo d'assieme (concertato)</i>	<i>Maledizione</i>
Allegro moderato	Allegro agitato	Moderato	Andante mosso	Largo assai

Картина с первых тактов погружает в напряженную атмосферу заседания, открываясь обращением Бокканегры к консулам. До сих пор ни в одной из опер Верди начало массовой сцены центрального финала не было так далеко от функции «вводного раздела» [5, с. 188] — слишком высок эмоциональный накал происходящего и слишком значителен по содержанию каждый эпизод: настороженно-зловещее вступление, строгая речитативная манера

⁵⁴ Едва ли не острее политическая тема сцены в зале Совета зазвучала за пределами Италии в XX веке. На спектакле Берлинской государственной оперы в 1944 году монолог Бокканегры в начале *pezzo concertato* вызвал продолжительные овации, а баритон, исполнивший партию дожа, в тот же вечер был вызван на допрос за «попытку подрыва военных действий» [15, с. 5].

⁵⁵ В рассказе без значительных изменений сохранился только первый период; в частности, возросла свобода смены темпов и гибкость переходов от кантилены к речитативу.

⁵⁶ На совете Бокканегра выступает с призывом к объединению Венеции и Генуи. Речь дожа прерывается криками: взбунтовавшийся народ требует его смерти. Невозмутимость Симона Бокканегры покоряет толпу, но волнение не прекращается, причиной чему становится убийство генуэзца Лоренцино, совершенное Габриэлем Адорно, ведь Лоренцино похитил Амелию. Ответственность за похищение Адорно возлагает на Бокканегру. Габриэль совершает покушение на дожа, которое срывается из-за появления Амелии, оправдывающей Симона (рассказ Амелии). Обостряется противопоставление плебеев и патрициев (*tempo d'attacco*), и вновь толпу останавливает Симон, проповедуя мир во имя общей родины (*pezzo concertato*). Понимая причастность Паоло к похищению, Бокканегра прибегает к психологическому маневру, заставляя всех присутствующих, включая Паоло, произнести проклятие в адрес преступника. Подробнее см.: [5, с. 187–188].

партии дожа, стихийный напор хора толпы в эпизоде восстания⁵⁷, эффект которого сравним с *Dies irae* из вердиевского Реквиема. Тема восстания становится источником мотивов, скрепляющих первые три раздела картины (Пример 2).

The image shows a musical score excerpt from Verdi's opera 'Simon Boccanegra'. It features vocal lines for Tenor (Ten.), Basses (Bassi), and Paolo, along with piano accompaniment. The lyrics include 'Ah!', 'Qual clamor!', 'D'on.de tai gri.da?', and 'U.na sommos.sa!'. The score is marked with dynamics like 'pizz' and 'allegretto', and includes a section labeled 'E'.

Пример 2. Дж. Верди.
«Симон Бокканегра».

2-я ред. Финал I акта. Тт. 57–63

Именно в эпизоде восстания Вольфганг Остхоф, а за ним Даниэла Голдин Фолена усматривают влияние пьесы Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» [16, с. 141–142]⁵⁸.

Изначально Верди был намерен отказаться от традиционного для центрального финала ансамбля *pezzo concertato*: 26 ноября 1880 года он писал Рикорди: «Не думаю, что есть какая-либо причина сделать одно из обычных *pezzi concertati*» (цит. по: [2, vol. 2, p. 256]). Но уже 26 января Верди сообщает Бойто: «Сам того не ожидая, я написал *pezzo concertato* в новом финале. Конечно, Симон сначала споет все шестнадцать строк соло («Плебеи! Патриции! Народ!»). Потом идет *concertato*, неординарное, но *concertato*»⁵⁹. Действительно, этот раздел начинается как монолог, а эпизод, воспринимаемый поначалу как ансамблевое дополнение⁶⁰, в результате вырастает в полноценное *pezzo concertato*, сквозное строение которого предвосхищает аналогичный раздел финала

⁵⁷ Примечательно, что даже в хоре восставших Верди ратует за доходчивое донесение текста: «Я постарался, вопреки взволнованному движению в оркестре, сохранить ясность всех слов, — пишет он Бойто 5 февраля 1881 г. — Оркестр ревет, но ревет тихо». The Verdi-Boito correspondence. P. 37.

⁵⁸ В основе сюжета пьесы Шиллера — организованный в 1547 г. заговор аристократа Джан Луиджи Фиески против дожа Генуи Андреа Дориа. Во II акте вокруг дворца Фиески постепенно разгорается бунт: народ требует смерти Дориа; точно так же в новом финале «Симона Бокканегры» показано приближение толпы восставших, которые скандируют: «Смерть — дожу».

⁵⁹ The Verdi-Boito correspondence. P. 34. О роли хора в финале сквозь призму идей «Поэтики» Аристотеля пишет Л. Беллони [6].

⁶⁰ Так, в письме от 2 февраля 1881 г. Верди призывал Бойто сократить число строк для Амелии, подчеркивая, что *pezzo concertato* здесь «прежде всего большое соло для дожа с добавлением других партий в конце». The Verdi-Boito correspondence. P. 36.

III акта «Отелло»⁶¹. Ансамбль с развернутым соло баритона — один из любимых у Верди⁶², и в «Симоне Бокканегре» он получает свое последнее и

Пример 3. «Симон Бокканегра». 2-я ред.
Финал I акта. Тт. 386–390

наивысшее воплощение⁶³. Здесь развивается идея обширного ариозо-монолог, использованная ранее в финале II акта «Аиды»⁶⁴.

Вместо быстрой *stretta* финал венчает *Largo*: Дож заставляет Паоло проклясть похитителя, после чего злодея проклинают все присутствующие — громогласным *tutti* и еще трижды — почти шепотом. При этом вторая из двух оркестровых тем *Largo*⁶⁵ (пример 3), которой завершается вся картина, образует арку с *pezzo concertato*, напоминая о его ключевом мотиве *rase*.

Резюме

Именно во второй редакции центральный финал «Симона Бокканегры» обрел размах и глубину, превратившие его в одну из самых сильных массовых

⁶¹ Верди выступает против традиционных для подобных ансамблей реплик «в сторону», которые «заставляют артистов оставаться неподвижными». Письмо к Бойто от 24 января 1881 г. Ibid. P. 34.

⁶² См. центральные финалы опер «Король на час» (I акт), «Набукко» (I акт), «Ломбардцы в первом крестовом походе» (I и II акты), «Эрнани» (I и III акты), «Альзира» (II акт), «Аттила» (I акт), «Макбет» (II акт), «Травиата» (II акт), «Бал-маскарад» (II акт), «Аида» (II акт).

⁶³ «Прекраснейшим памятником, который Верди сотворил для баритона», «гимном всеобщему братству, таким же воодушевляющим, как бетховенская «Ода к радости», и почти таким же простым по структуре...» называет это соло Дж. Бадден [2, vol. 2, p. 312].

⁶⁴ Соло Бокканегры представляет собой два больших периода с тональным соотношением *es-moll* — *Fis-dur*. Примечательно, что для второго периода Верди, вопреки обыкновению, выбирает не одноименный мажор, а тональность, энгармонически равную параллельной, особой краской высвечивая мольбу о мире.

⁶⁵ В основе первой темы лежит нисходящий мотив, начальные звуки которого напоминают о теме *stretta* первой редакции, одновременно предвосхищая тему Яго из «Отелло» (на это, в частности, указывает Дж. Бадден [2, vol. 3, p. 314–315]). Вторая тема, с опорой на мотив опевания, производна от темы Амелии из *pezzo concertato*.

сцен у Верди. Важнейшую роль в этом сыграла его структура — с поражающими своей значительностью в сюжетном и идейном плане начальными разделами (речь дожа и восстание) и эффектным заключением (проклятие Паоло).

Парадоксально, но история рождения сцены в зале Совета показывает, что эта новаторская и в высшей степени оригинальная композиция появилась во многом благодаря оперным условностям первой половины XIX века. Ведь при создании первой версии «Симона Бокканегры» пьеса Гутьерреса была дополнена картиной массовой церемонии ради введения неизбежного для итальянской оперы центрального финала, построенного в соответствии с типовыми правилами *la solita forma*. Во второй редакции традиционный массовый финал превратился в сцену, поражающую глубиной содержания и богатством текста, созданного с опорой на летописные источники и инкрустированного аллюзиями на сочинения Петрарки. Теперь сама новая концепция и воплощающий ее сюжет предопределили строение картины. Многофигурный финал, введение которого первоначально было продиктовано негласными законами итальянской оперы, во второй редакции почти полностью порывает с ними. Почти — поскольку даже в такой самобытной сцене композитор сохраняет связь с традицией *la solita forma* в лирической сердцевине финала — ансамбле с хором *pezzo concertato*, который настолько естественно продолжает главный монолог Симона Бокканегры, что этот «гимн всеобщему братству» [2, vol. 3, p. 312] в буквальном смысле становится всеобщим: *pezzo concertato* здесь — не отживающая формальность, а воплощение ключевой идеи финала.

Список литературы

1. Кенигсберг А. К. О вторых редакциях опер Верди // Кенигсберг А. К. Каприччио: сб. ст. СПб.: СПбГК, 2011. С. 213–241.
2. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 vols. New York: Oxford University Press, 1992.
3. Логунова А. А. Finali centrali в операх Верди: к вопросу об эволюции // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 1. С. 423–432.
4. Huebner S. Verdi and the Art of Italian Opera. Conventions and Creativity. Rochester: University of Rochester Press, 2023. <https://doi.org/10.1017/9781800108929>
5. Логунова А. А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2017.
6. Belloni L. «Doge Simon?... m'arde l'inferno in petto!...» 'Classico sommorso' in Simon Boccanegra? Un'ipotesi di lettura // Archivi delle Emozioni. 2021. Vol. 2, № 2. P. 63–82. <https://doi.org/10.14275/2723-925x/20212.bel>

7. Powers H. S. «Simon Boccanegra» I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene // 19th-Century Music. 1989. Vol. 13, № 2. P. 101–128. <https://doi.org/10.2307/746650>
8. Векслер Ю. С. Археология на оперной сцене. «Аида» Дж. Верди сквозь призму египтомании XIX столетия // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 2. С. 44–66. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/102>
9. Логунова А. А. Из истории создания опер Верди: учебное пособие. СПб.: Дизайн Партнер, 2021.
10. Еманов А. Г. Небесный Иерусалим или Вавилон: выбор судьбы средневековой Кафы / Феодосии. СПб.: Алетейя, 2022.
11. Карпов С. П. История Таны (Азова) в XIII–XV вв.: в 2 т. СПб.: Алетейя, 2021. Т. 1. Тана в XIII–XIV вв.
12. Девятайкина Н. И. Проблема Рима в политических взглядах Петрарки // Античная древность и средние века. Свердловск: Уральский университет, 1987. Вып. 23: Проблемы идеологии и культуры. С. 127–141.
13. Панкина Е. В. Музыкальные интерпретации. «Amor, se vuo'ch'i'torni al giogo anticho» Петрарки в канцонах Бартоломео Тромбончино, Бернардо Пизано и Себастьяно Фесты // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 1. С. 4–22. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-004-022>
14. McClary S. Modal Subjectivities: Self-fashioning in the Italian Madrigal. Berkeley; Los-Angeles: University of California Press, 2019. <https://doi.org/10.1525/9780520929159>
15. Tschapka L. “Love’s the meaning of the universe”: On Franz Werfel’s German Translation of Verdi’s Opera Simon Boccanegra // International Journal of Business and Technology. 2021. Vol. 9. Iss. 1. P. 1–6. <https://doi.org/10.33107/ijbte.2021.6.3.02>
16. Goldin Folea D. Simón Boccanegra da Verdi a Piave a Boito // La Fenice per Verdi 2001. Simón Boccanegra. [Venezia]: Fondazione teatro la Fenice di Venezia, 2001. P. 135–142.

References

1. Kenigsberg, A. K. (2011). O Vtorykh Redakciyakh Oper Verdi [Considering Second Redactions of Operas by Verdi]. In A. K. Kenigsberg, *Kaprichchio. [Capriccio]: Collection of Essays* (pp. 213–241). Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.).
2. Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi*. (Vols. 1–3). Oxford University Press.
3. Logunova, A. A. (2019). The Finali Centrali in Verdi’s Operas: Concerning the Composer’s Evolution. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference*, November 11–15, 2019 (Vol. 1, pp. 423–432). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
4. Huebner, S. (2023). *Verdi and the Art of Italian Opera. Conventions and Creativity*. University of Rochester Press. <https://doi.org/10.1017/9781800108929>
5. Logunova, A. A. (2017). *Muzykal'no-dramaturgicheskaya Forma Finalov v Operakh Giuseppe Verdi [Musical-Dramatic Form of Finales in Operas by Giuseppe Verdi]*. [Unpublished doctoral dissertation]. Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. (In Russ.)

6. Belloni, L. (2021). “Doge Simon?... M’arde l’inferno in Petto!...” ‘Classico sommorso’ in Simon Boccanegra? Un’ipotesi di Lettura. *Archivi delle Emozioni*, 2(2), 63–82. <https://doi.org/10.14275/2723-925x/20212.bel>
7. Powers, H. S. (1989). Simon Boccanegra I. 10–12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene. *19th-Century Music*, 13(2), 101–128. <https://doi.org/10.2307/746650>
8. Veksler, Y. S. (2018). Archeology on the Opera Scene. Aida by G. Verdi in the Context of 19th Century Egyptomania. *Contemporary musicology*, 2(2), 44–66. (In Russ.). <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/102>
9. Logunova, A. A. (2021). *Iz Istorii Sozdaniya Oper Verdi [On the History of Creation of Operas by Verdi]*. Design Partner. (In Russ.).
10. Emanov, A. G. (2022). *Nebesnyj Ierusalim ili Vavilon: Vybory Sud'by Srednevekovoj Kafy / Feodosii [Heavenly Jerusalem or Babylon: the Choice of the Fate of Medieval Kafa / Theodosia]*. Aleteya. (In Russ.).
11. Karpov, S. P. (2021). *Istoriya Tany (Azova) v XIII–XV vv. [The History of Tana (Azov) in XIII–XV Centuries]: Vol. 1, Tana v XIII–XIV vv. [Tana in XIII–XIV Centuries]*. Aletheiya. (In Russ.).
12. Devyatajkina, N. I. (1987). Problema Rima v Politicheskikh Vzglyadakh Petrarki [The Problem of Roma in Political Views of Petrarca]. *Antichnaya Drevnost' i Srednie Veka [Antiquity and the Middle Ages]: Vol. 23: Problemy ideologii i kul'tury [Problems of Ideology and Culture]*, 127–141. (In Russ.)
13. Pankina, E. V. (2022). Musical Interpretations of *Amor, Se Vuo' Ch'itorni Al Giogo Anticho* by Petrarch in Canzones by Bartolomeo Tromboncino, Bernardo Pisano and Sebastiano Festa. *Contemporary musicology*, 6(1), 4–22. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-004-022>
14. McClary, S. (2019). *Modal Subjectivities: Self-fashioning in the Italian Madrigal*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520929159>
15. Tschapka, L. (2021). “Love’s the Meaning of the Universe”: On Franz Werfel’s German Translation of Verdi’s Opera Simon Boccanegra. *International Journal of Business and Technology*, 9(1), 1–6. <https://doi.org/10.33107/ijbte.2021.6.3.02>
16. Goldin Folena, D. (2001). Simón Boccanegra da Verdi a Piave a Boito. In C. Steffan (Ed.), *La Fenice per Verdi 2001. Simón Boccanegra* (pp. 135–142). Fondazione teatro la Fenice di Venezia.

Сведения об авторе:

Логунова А. А. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки.

Information about the author:

Anastasia A. Logunova — Cand. Sci (Art Studies), Associate Professor, Foreign Music History Department.

Статья поступила в редакцию 29.04.2024;
одобрена после рецензирования 26.06.2024;
принята к публикации 03.09.2024.

The article was submitted 29.04.2024;
approved after reviewing 26.06.2024;
accepted for publication 03.09.2024.

*История музыки
в письмах и документах*

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>



**Из истории публикации
оперы «Женщина с кинжалом»:
В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер**

Елена Марковна Шабшаевич

Московский государственный институт музыки

имени А. Г. Шнитке,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ shabsh@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-4608-5081>



Аннотация. Статья освещает историю публикации оперы Владимира Ивановича Ребикова «Женщина с кинжалом» в московском издательстве «П. Юргенсон», охватывающую 1910–1912 годы. Раскрыт контекст создания произведения, приходящийся на начало позднего периода творчества композитора, дана краткая характеристика драматической основы оперы — одноименной пьесы выдающегося австрийского драматурга и писателя эпохи модерна Артура Шницлера. Подробно изложены перипетии заключения договора между композитором и драматургом на право использования пьесы, ведущие к итоговому контракту авторов с издательством. Особое внимание уделено новому российскому закону об авторском праве (1911), созданному под влиянием европейского законодательства,

описаны правила, которым должны были следовать композиторы, обращающиеся к уже опубликованным текстам в случае исполнения их произведений за пределами Российской империи. Прояснены обстоятельства создания нового русского либретто оперы, отвечающего одновременно требованиям закона, желаниям Шницлера и уже написанному тексту Ребикова (адаптация Лины Эсбир), рисунка для обложки клавира (автор — чешский художник Рудольф Адабек), а также детали издания клавира и брошюры с либретто фирмой Юргенсона.

Материалы статьи базируются на переписке Владимира Ивановича Ребикова, тогдашнего главы издательства Бориса Петровича Юргенсона и Артура Шницлера, рукописях оперы «Женщина с кинжалом» (клавире и партитуре), а также автобиографии Ребикова, содержащихся в фондах Российского национального музея музыки. Эпистолярная впервые в таком объеме вводится в научный оборот; письма Шницлера публикуются впервые.

Ключевые слова: Владимир Ребиков, Борис Юргенсон, Артур Шницлер, опера, «Женщина с кинжалом», авторское право

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. Из истории публикации оперы «Женщина с кинжалом»: В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 50–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>

History of Music
in Letters and Documents

Original article

**From the History of the Publication of the Opera
The Woman with the Dagger:
Vladimir Rebikov — Boris Jurgenson — Arthur Schnitzler**

Elena M. Shabshaevich

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke,
Moscow, Russian Federation,

✉ shabsh@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-4608-5081>

Abstract. The article elucidates the history of the publication of Vladimir Ivanovich Rebikov's opera *The Woman with the Dagger* in the Moscow-based publishing house *P. Jurgenson*, spanning the years 1910–1912. The context is disclosed of the creation of the work occurring at the beginning of the late period of the composer's creativity, and a short characterization is given of the opera's dramatic source — a play with the same title by outstanding Austrian dramaturgist and writer of the modern period of the early 20th century. The vicissitudes of the signing of the contract between the composer and the dramaturgist for the right of making use of the play leading to the two men's resulting agreement with the publishing house are set forth in detail. Special attention is drawn to the new Russian copyright law of that time, created in 1911 with the influence of European legislation, and the rules are described that had to be followed by composers who set their music to already published texts when their works were performed outside of the Russian Empire. Light is shed on the circumstances of the creation of a new Russian libretto for the opera that simultaneously met the requirements of the law, Schnitzler's wishes and Rebikov's already written text (an adaptation of Lina Esbeer), the picture for the cover of the cover of the piano-vocal score (drawn by Czech artist Rudolf Adamek), as well as the details of the publication of the piano-vocal score and the brochure with the libretto by Jurgenson's publishing house.

The materials of the article are based on the correspondence of Vladimir Ivanovich Rebikov, the publisher at that time, Boris Petrovich Jurgenson and Arthur Schnitzler, the manuscripts of the opera *The Woman with the Dagger* (the piano-vocal score and the full orchestral score), as well as Rebikov's biography, all of which are preserved in the archives of the Russian National Museum of Music. The epistolary is brought into scholarly use for the first time in that capacity; Schnitzler's letters are published for the first time.

Keywords: Vladimir Rebikov, Boris Jergenson, Arthur Schnitzler, opera, *The Woman with the Dagger* (*Die Frau mit dem Dolche*), copyright

For citation: Shabshaevich, E. M. (2024). From the History of the Publication of the Opera *The Woman with the Dagger*: Vladimir Rebikov — Boris Jurgenson — Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 8(3), 50–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>

Введение

Фигура русского музыканта эпохи модерна Владимира Ивановича Ребикова до сих пор остается во многом недооцененной — как в исполнительстве, так и в музыкальной науке. Творчество Ребикова мало исследовано: помимо ставшей уже классической монографии о жизни и творчестве композитора Ольги Михайловны Томпаковой [1], а также имеющего учебно-методическую направленность пособия Валентины Александровны Логиновой [2], из крупных работ, специально посвященных творчеству композитора, можно назвать только кандидатскую диссертацию Ангелины Александровны Рыбиной¹.

Ребиков был не только интересным композитором, но также выдающимся преподавателем и известным общественным деятелем. Он смело преобразовывал традиционные музыкальные жанры, создавал новые, его искания в области лада и гармонии внесли большой вклад в развитие музыкального искусства. Но, как упоминает Логинова, «многие [критики] резко порицали композитора за ограниченность арсенала музыкально-выразительных средств, статичность композиции при внешней ее текучести, чувствительно-сентиментальную интонационную сферу сочинений, излишнее увлечение популярными жанрами домашнего музицирования (фортепианная программная миниатюра, лирический бытовой романс)» [2, с. 24]. У современников творчество Ребикова вызывало смешанные чувства. Если за границей его музыка была известна и в целом признана [3], то в России скорее вызывала скепсис. Композитору давали полярно противоположные оценки: от «горьцвета, пусто-

¹ Рыбина А. А. В. И. Ребиков: личность, творчество, эстетика, стиль: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2016.



Иллюстрация 1. В. И. Ребиков.

Фотоателье А. М. Иваницкого, Харьков. Б. г.

Дарственная надпись:

Дорогому другу Борису Петровичу Юргенсону
на добрую память от Куки.

Источник иллюстрации:

<http://pjurgenson.ru/vladimir-ivanovich-rebikov-1866-1920-g/> (дата обращения: 20.08.2024)

влекла к себе внимание только Михаила Андреевича Остроглазова (1907, опера осталась в рукописи) и Владимира Ивановича Ребикова, обратившегося к ней чуть позже, в 1910 году.

Сочинение Ребикова представляет собой редкий в русском оперном театре пример импрессионистской музыкальной драмы, драмы настроений. И в трактовке образов, и в музыкальной стилистике прослеживаются черты

цвета русского модернизма» (Асафьев)² до «интересного, талантливое, кропотливого изобретателя» (Кашкин)³.

Среди обширного наследия Ребикова прежде всего выделяются его оперы. За исключением первой — «Ёлка» и последней — «Дворянское гнездо», они практически не были известны современникам. Между тем оперные сочинения Ребикова разнообразны и многоплановы. При всей индивидуальности и неповторимости (на чем особо настаивал их автор) они так или иначе отразили художественные и эстетические искания эпохи модерна в русском и зарубежном искусстве.

Материалы

Опера «Женщина с кинжалом» написана по одноименной одноактной пьесе Артура Шницлера. Несмотря на то, что сочинения Шницлера были очень популярны в России, оперные композиторы обращались к ним крайне редко. В частности, пьеса «Женщина с кинжалом» при-

² Асафьев Б. В. Владимир Ребиков. Ритмодекламации // Музыка. 1915. № 238. С. 51.

³ Кашкин Н. Д. Очерк истории русской музыки. М.: П. Юргенсон, 1908. С. 58.

так называемой «музыкальной психографии», которую сам композитор считал определяющей для своего творческого метода. Письмо отличается камерностью, вниманием к деталям, тонкостью гармонических и тембровых нюансов. Оркестр играет ведущую роль в создании образов и настроений. Логично и компактно выстроенная композиция оперы хорошо воспринимается: три картины симметричны в сценическом и музыкальном отношениях; сквозное развитие обеспечивает лейтмотивная техника.

Музыковедческий интерес к этой опере связан не только с литературной основой и музыкальным текстом, но и с драматичной историей создания и публикации. Написанная в считанные недели, на одном дыхании, она более года ждала своего издания, хотя Борис Петрович Юргенсон (*Иллюстрация 2*)⁴ был готов опубликовать сочинение сразу, как только получил от композитора нотный материал.

Раскрыть причины задержки с публикацией помогли обнаруженные в Российском национальном музее музыки (РНММ) три письма Артура Шницлера (один подлинник и две машинописные копии). Для полноты картины оказалось целесообразным изучить также обширную переписку Ребикова с Юргенсоном. Они находились в теплых дружеских отношениях, Ребиков подписывался шуточным именем Кука, Юргенсон — более сдержанно, Боря. Их письма проливают свет на обстоятельства сочинения и публикации многих произведений Ребикова, включая оперу «Женщина с кинжалом». Существенным подспорьем стали также другие хранящиеся в РНММ материалы: для прояснения юридических нюансов — договоры между Шницлером и Ребиковым, Ребиковым и издательством Юргенсона, для воссоздания хронологии создания сочинения — рукописи (кла-



Иллюстрация 2. Б. П. Юргенсон.
Фотоателье Cherer, Nabholz & C.,
Москва. Б. г. Источник иллюстрации:
<http://pjurgenson.ru/boris-petrovich-yurgenson-1868-1935g-6/>
(дата обращения: 20.08.2024)

⁴ Вместе со своим братом Григорием Петровичем он наследовал фирму отца Петра Ивановича Юргенсона, основателя одного из лучших музыкальных издательств в России.

вир, партитура) оперы, на которых указаны даты начала и окончания работы, и автобиография композитора «Из моей жизни»⁵.

Проблематика, которая открывается вследствие изучения этих документов, не ограничивается только процессом композиторского творчества — хотя и это, безусловно, чрезвычайно важно. В фокусе исследовательского внимания оказываются вопросы издательских договоров и авторского права. В юриспруденции Российской империи они имели свои особенности, не вполне вписывающиеся в европейский процесс, стимулированный Бернской конвенцией 1886 года. Большинство русских композиторов, за немногими исключениями (как, в частности, Антон Григорьевич Рубинштейн, имеющий опыт общения с зарубежными издательствами, см.: [4]), довольствовались «рамочными» контрактами с издательствами, составленными юридически недоста-

точно точно, без оглядки на практические нюансы исполнения и издания, особенно за пределами страны. Но постепенно ситуация менялась, культура в области авторских прав стремительно росла, между русскими и европейскими издателями налаживался обмен [5], к композиторам в том числе приходило осознание разницы между правоприменительной практикой в России и за рубежом и, как следствие, необходимости согласовывать право на использование текстов зарубежных авторов. Порой это происходило в результате серьезных перипетий, как в случае с оперой «Женщина с кинжалом» Ребикова.

История создания

Артур Шницлер (1862–1931, *Иллюстрация 3*) — выдающийся австрийский писатель и драматург, член литературного объединения «Молодая Вена» (1891–1897), яркий представитель венского модерна. На его мироощущение во многом повлияли философско-эстетические взгляды одного из лидеров этого кружка, Германа Бара, которому, в свою очередь, были близки идеи книги «Анализ ощущений» физика и философа Эрнеста Маха [6].



Иллюстрация 3. А. Шницлер.
Фотоателье Е. Виебер, Берлин.
[1905].

Источник иллюстрации: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/arthur-schnitzler> (дата обращения: 20.08.2024)

⁵ Ребиков В. И. Из моей жизни. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 78.

Теория Бара получила в критике название «внутреннего», «душевного» или «психологического» импрессионизма. Для писателя главной целью становится «изучение сложных бессознательных процессов человеческой психики» [7, с. 181].

Одноактная пьеса «Женщина с кинжалом» (*Die Frau mit dem Dolche*) входит в трилогию Шницлера «Мгновения жизни» (1901). В центре драмы — картина неизвестного художника, на которой изображена женщина, заносащая руку с кинжалом. Вокруг этого артефакта разворачивается сюжет: сначала в современной галерее, затем в художественной мастерской эпохи Ренессанса. В обоих случаях действуют одни и те же персонажи, как бы перемещаемые во времени: Паулина (Паола), ее возлюбленный Леонгард (Лионардо), а также муж героини (в современном пространстве — некий драматург, в прошлом — художник Ремиджио, автор картины). В процессе действия выясняется, что импульсом для создания картины стало убийство Паолой своего любовника.

Замыслы написать оперу на текст Шницлера были у Ребикова, преданного почитателя венского и берлинского модерна, и раньше, в начале его зарубежного турне (1906–1907) [1, с. 50]. Однако тогда композитор остановился на другом литературном источнике — раннем рассказе Леонида Андреева «Бездна» (1901), написанном в экспрессионистском ключе (ор. 40, 1907). Тот же модус отчасти свойственен и «Женщине с кинжалом» (1910), которую можно считать «отложенной» реализацией оперы по Шницлеру. В дальнейшем Ребиков перешел скорее к обобщенно-философским темам — в «Альфе и Омеге» (1911), «Нарциссе» (1912), «Арахнэ» (1915). Лирический, более взвешенный, хотя и эмоционально насыщенный тон высказывания вернется в его последней опере «Дворянское гнездо» (1916).

В композиторской карьере Ребикова 1910 год — начало позднего периода творчества. После полных впечатлений и принесших публичное признание европейских гастролей (1906–1909) композитор надеялся на столь же успешную реализацию своих замыслов на родине. С этой целью он опубликовал серию статей в «Русской музыкальной газете», разъясняя свои творческие принципы, и добился цели, вызвав интенсивные споры видных русских критиков. Борис Попов, Евгений Петровский, Вячеслав Каратыгин, Григорий Прокофьев обсуждали его произведения, но чаще их осуждали, чем приветствовали. Публика воспринимала сочинения Ребикова и манеру их исполнения (известно, что он часто играл за занавесом в полной темноте) как «декадентство»⁶. Столь же неудачным был опыт выступления в элитарном кругу на закрытом вечере «Общества свободной эстетики» 10 февраля 1910 года по просьбе Валерия Яковлевича Брюсова⁷.

⁶ Об этом пишет сам композитор: «Имя “декадент” было пришилино и закрывало двери всех концертных эстрад. “Декадентская опера!”. Ведь это страшило всех. Ведь эта кличка запирала все двери». Ребиков В. И. Из моей жизни. РНММ. Ф. 68 (Ребиков). № 78. Л. 58.

⁷ Там же. Л. 262 об. — 263.

Осенью того же года перенесший болезнь и разочаровавшийся Ребиков уезжает в Крым — сначала в Феодосию, затем в Ялту, где проведет большую часть последнего десятилетия своей жизни. Круг его общения — семья Чеховых и ее гости, художественная и научная интеллигенция Ялты. Первым крупным произведением, сочиненным композитором в Ялте, стала опера «Женщина с кинжалом». В воспоминаниях композитора об этом сказано чрезвычайно лаконично: «18 ноября [1910] я взял комнату на даче Андреевой на набережной [в Ялте] и там в один месяц сочинил “Женщину с кинжалом”». Текст был взят у Шницлера»⁸. Имеется также точное обозначение дат начала и окончания оперы в автографах клавира и партитуры: 18.XI 1910 – 18.XII 1910; завершение оркестровки — 31.XII 1910⁹. В письмах к Юргенсону Ребиков указал, что за 25 дней написал клавир, за 14 — партитуру; однако параллельно он также сообщал, что работал всего шесть недель¹⁰. По-видимому, при толковании расхождений в датах следует все же ориентироваться на датировку нотного автографа. Но, так или иначе, работа действительно шла фантастически быстро!

Анализ переписки Ребикова и Юргенсона позволяет утверждать, что «Женщина с кинжалом» стала первым шагом к выходу из морального и физического кризиса, переживаемого композитором, и что импульс к созданию оперы был связан с некоей любовной историей¹¹. Композитор был очень доволен новым сочинением и предполагал поставить его в Германии, куда собирался перебраться в наступающем 1911 году. Для этого Ребиков попросил перевести текст на немецкий язык Лину Эсбир (*Lina Esbeer*) — переводчицу, сотрудничавшую в 1900–1910-х годах с рядом музыкальных издательств, включая фирму Юргенсона¹².

⁸ Там же. Л. 265.

⁹ Ребиков В. И. Женщина с кинжалом ор. 41. Клавир. Автограф. РНММ. Ф. 68. № 860. Л. 1; Ребиков В. И. Женщина с кинжалом ор. 41. Оркестровая партитура. Автограф и копия. РНММ. Ф. 68. № 859. Л. 1, 206.

¹⁰ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 16 декабря 1910 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П). № 1580; Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 3 января 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П). № 1588. Везде, где не указано иначе, датировка писем Ребикова к Юргенсону приводится по дате получения на основании штемпеля фирмы Юргенсона на самом письме. Этим объясняется несколько писем с одинаковой датировкой: возможно, они были отправлены в разные дни, но получены в один день. Датировка писем Юргенсона к Ребикову — по дате написания письма, указанной самим Борисом Петровичем.

¹¹ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 26 октября 1910 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П). № 1583; Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 20 декабря 1910 года [дата отправления по почтовому штемпелю]. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П). № 1691.

¹² Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 5 января 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П). № 1589.

Переписка со Шницлером

Однако именно в связи с планами на заграничную постановку у Ребикова возникло беспокойство по поводу авторских прав, и он, видимо, написал запрос Шницлеру об использовании его пьесы, на что 11 марта 1911 года получил следующий ответ:

Sehr geehrter Herr!

Ehe ich auf Ihren freundlichen Antrag des näheren eingehe, ersuche ich um Auskunft, ob Sie schon Opernlibretti oder literarische Arbeiten anderer Art verfasst, ferner ob Sie schon mit einem Komponisten über die Sache geredet haben.

Hochachtungsvoll
Arthur Schnitzler

Уважаемый господин!

Прежде чем более подробно остановиться на вашей любезной просьбе, я хотел бы знать, писали ли вы уже либретто для опер или литературные произведения другого рода и говорили ли вы уже по этому поводу с композитором.

Искренне Ваш
Артур Шницлер¹³

Очевидно, что австрийский драматург не просто не знает фамилии Ребикова, он даже не знает, что тот — композитор.

У Ребикова также возник вопрос, что делать с изданием клавира в России. Он посоветовался со знакомым адвокатом и убедился, что прав на издание и постановку за границей у него нет. Также он побаивался публиковать клавир в России, опасаясь, что Шницлер может предъявить свои права¹⁴, и отослал Юргенсону неподписанные условия о публикации¹⁵. Чем же была вызвана столь внезапная и настойчивая обеспокоенность проблемой авторского права?

Известно, что в 1900-е годы происходило интенсивное обсуждение и юридическая регламентация этих вопросов, в том числе в международной плоскости. Как сообщает Яна Алексеевна Ферран, принятие Бернской конвенции 1886 года об охране литературных и художественных произведений инициировало процесс «интернационализации авторского права, в связи с чем началось законодательное урегулирование данной сферы между российской и немецкой стороной»¹⁶. В России закон об авторском праве был принят только в 1911 году, в Германии — на десять лет раньше. Активная переписка между немецкими и русскими издателями началась с 1908 года, причем во многих случаях была задействована фирма

¹³ Письмо А. Шницлера к В. И. Ребикову в Ялту. 1911, 11 марта. На нем. яз. Автор. маш. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 583. Здесь и ниже перевод с немецкого автора статьи.

¹⁴ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону 2 марта 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). №1600.

¹⁵ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 23 апреля 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1329.

¹⁶ Ферран А. Я. Формирование социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной России: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2020. С. 74.

Юргенсона. Неудивительно, что сотрудники издательства и, возможно, сам Борис Петрович, тогдашний его глава, уделявший в своей деятельности большое место вопросу авторских прав, озаботились проблемой использования пьесы Шницлера. Юргенсон сам направил письмо драматургу и сообщил об этом Ребикову. Также он развеял опасения композитора по поводу издания оперы в России:

Какое может быть сомнение о твоём праве передать нам право издания Женщины? В России, уж во всяком случае, Шницлер никаких прав не имеет. Если новый наш закон оживет и даст права иностранным авторам, то только на те их сочинения, которые до сих пор не были напечатаны. А Женщина была издана в нескольких переводах...¹⁷.

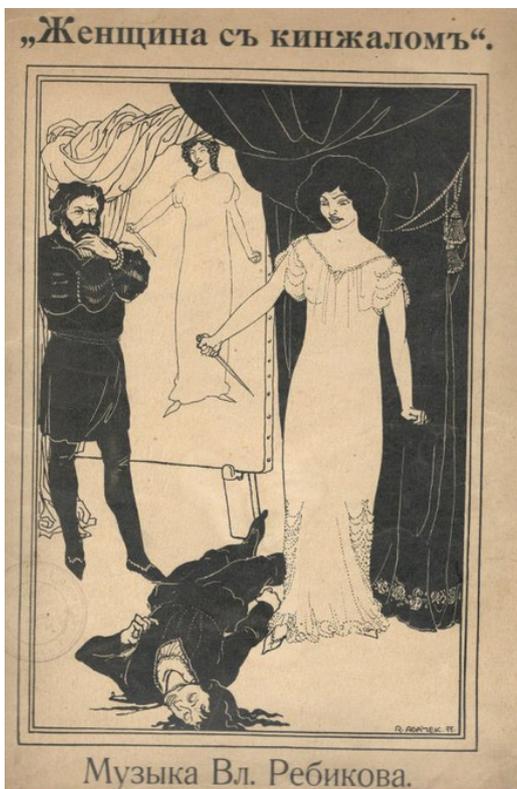


Иллюстрация 4. В. И. Ребиков.
«Женщина с кинжалом». Москва;
Лейпциг: П. Юргенсон, 1912.
Обложка клавира с рисунком
Р. Адамека

Речь в письме идет о российском законе 1911 года, который во многом следовал уже принятым на основе Бернской конвенции законам других стран. В нем по этому поводу было сказано следующее:

Ст. 45. Композитор может воспользоваться для своего сочинения текстом, заимствованным в части или в целом из напечатанного уже литературного произведения. Издание этого текста допускается лишь вместе с музыкальным произведением или отдельно от него в концертной программе. Однако, пользование литературным произведением, написанным именно с целью служить текстом для музыкального произведения, разрешается композитору не иначе, как с согласия автора литературного произведения¹⁸.

С одной стороны, пьеса «Женщина с кинжалом» писалась не с целью служить основой для оперы, а как самостоятельное произведение. Но, с другой стороны, текст Шницлера использовался не в оригинальном, а в измененном виде, поэтому Ребиков и Юргенсон сочли, что разрешение от Шницлера необходимо. Еще до ответа от австрийского дра-

матурга издательство Юргенсона начало активно готовить публикацию клавира, для него даже была создана обложка с рисунком чешского художника Рудольфа Адамека¹⁹ (Иллюстрация 4). Композитор также послал Юргенсону

¹⁷ Юргенсон Б. П. Письмо к В. И. Ребикову от 19 апреля 1911 года. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 437.

¹⁸ Ферран А. Я. Формирование социального статуса профессии «композитор» в дореволюционной России. С. 98.

¹⁹ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 23 марта 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1602.

партитуру: возможно, для предоставления в Оперу Зимина, где шла речь о возможной постановке²⁰.

26 апреля от Шницлера наконец был получен ответ, и машинописную копию Юргенсон переслал Ребикову:

Sehr geehrter Herr,

Ich danke für Ihre freundliche Verständigung und erteile also nachträglich meine Genehmigung zu der Benutzung meines einaktigen Schauspiele “Die Frau mit dem Dolche” für die von Herrn Wladimir Rebikow verfasste gleichnamige Oper, gegen die von Ihnen vorgeschlagene Teilung der Tantiemen zwischen Herrn Rebikow und mir zu gleichen Hälften* [приписка Юргенсона карандашом: Я так ему написал на основании твоего письма].

Wenn die Oper ihren Weg nach Deutschland findet, so wird schon ein Modus ersehen den Originaltext der Musik anzupassen. Wollten Sie mir einen ordnungsmässigen Vertrag schicken, so wäre ich Ihnen verbunden. Ich nehme an, dass die Auszahlung der Tantiemen auch an mich durch Ihr Bureau geschehen kann. Wo soll die erste Aufführung stattfinden?

Dass “Die Frau mit dem Dolche” schon vor Jahren von einem russischen Komponisten zu einer Oper verarbeitet wurde, habe ich seinerzeit aus irgend einer Zeitungsnotiz entnommen. Ihre Mitteilung von Jener Aufführung in Tiflis ist die erste Nachricht, die über Jene Oper Wieder an mich gelangt.

Ihren weiteren Nachrichten gerne entgegensehend
Hochachtungsvoll
Arthur Schnitzler

Глубокоуважаемый господин,

Благодарю Вас за любезное уведомление и разрешаю в дальнейшем использовать мою одноактную пьесу «Женщина с кинжалом» для одноименной оперы г-на Владимира Ребикова при условии получения половины процентов от прибыли, разделенных, как вы предложили, между г-ном Владимиром Ребиковым и мной. Когда опера попадет в Германию, появится возможность адаптировать к музыке оригинальный текст. Я был бы вам весьма обязан, если бы вы послали мне надлежащий контракт. Я полагаю, что гонорары также могут быть выплачены мне через ваше бюро. Где должна состояться премьера?

Из газетной заметки я узнал, что «Женщина с кинжалом» несколько лет назад была переработана в оперу русским композитором²¹. Ваше сообщение о том спектакле в Тифлисе — первая новость, которая пришла ко мне снова об этой опере. Ждем ваших дальнейших новостей.

Искренне Ваш
Артур Шницлер²².

²⁰ Юргенсон Б. П. Письмо к В. И. Ребикову от 14 апреля 1911 года. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 436.

²¹ Речь идет об опере Михаила Остроглазова. К сожалению, информацию о ее постановке в Тифлисе подтвердить не удалось.

²² Юргенсон Б. П. Письмо к В. И. Ребикову от 26 апреля 1911 года. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 438. К письму приложена машинописная копия письма А. Шницлера.

Из приведенного письма следует, что Шницлер согласен на половину гонорара тантьемами²³ — и это хорошая новость. Однако есть и плохая: он дает разрешение на адаптацию оригинального текста к музыке. Это требование чрезвычайно расстраивает композитора: опера изначально написана на русский текст, т. е. на им самим составленное на основе пьесы Шницлера русское либретто. Юргенсон предлагает Ребикову переделать вокальную партию на текст немецкого оригинала, а потом сделать обратный русский перевод. Он опять успокаивает Ребикова насчет нового закона и предлагает подписать контракт²⁴.

Но Ребиков чрезвычайно смущен этой проблемой. Он не хочет писать музыку на неизменный и несокращенный текст, а сам должным образом произвести изменения в немецком тексте не в состоянии²⁵. Как запасной вариант рассматривается предложение Григория Петровича Юргенсона снять с заглавия имя Шницлера (Ребиковым решительно отвергнутое) или приписать следующие слова: «причем за неимением разрешения от автора сюжета А. Шницлера я слагаю с себя ответственность за всякие могущие последовать с его стороны запрещения как на постановку пьесы, так и на издание клавира с текстом»²⁶. Растерянный Ребиков не желает и этого: он не хочет подставлять под удар ни себя, ни издательство. Промучившись в сомнениях две недели, он опять отсылает неподписанные условия Борису Петровичу. «Вот уже нелегкая дернула меня написать эту пьесу», — в сердцах восклицает он²⁷.

Однако через несколько дней композитор все же меняет свое решение²⁸. Можно предположить, что Юргенсон предложил той же Эсбир сделать немецкий перевод уже существующего текста, что, конечно, не совсем совпадало с предложением Шницлера, зато полностью отвечало желаниям Ребикова. Композитор, тем не менее, заключение контракта предлагает отложить до осени, к тому времени уже должен быть готов перевод. Действительно, Эсбир справилась с переводом к осени. 4 сентября 1911 года Ребиков предлагает Юргенсону послать его Шницлеру — и если ему он понравится и тот согласится на условия половины для заграничных театров, то тогда издавать²⁹.

²³ Тантьема (фр. *tantième*, определенная часть) — вознаграждение, выплачиваемое в виде процента от прибыли.

²⁴ Юргенсон Б. П. Письмо к В. И. Ребикову от 26 апреля 1911 года. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 438. К письму приложена машинописная копия письма А. Шницлера.

²⁵ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 1 мая 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1616.

²⁶ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 3 мая 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1330.

²⁷ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 3 мая 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1332.

²⁸ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 6 мая 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1610.

²⁹ Ребиков В. И. Письмо к Б. П. Юргенсону от 4 сентября 1911 года. РНММ. Ф. 94 (Юргенсон П. И., Юргенсон Б. П.). № 1626.

Шницлер отвечает Юргенсону, и тот пересылает его ответ Ребикову.

Dr. Arthur Schnitzler
Wien XVIII. Sternwaresstrasse 71
Herrn P. Jurgenson, Mockau
Sehr geehrter Herr!

Ich sende Ihnen heute den deutschen Text der “Die Frau mit dem Dolch” mit Dank zurück. Man merkt allerdings sehr stark, dass die Sache aus dem Russischen übersetzt ist, einige Stellen, die ich besonders schwach finde, habe ich mir erlaubt rot anzustreichen und würde wünschen, dass sie nach Möglichkeit korrigiert werden. Und jedenfalls müsste dem deutschen Text sowohl in den Textbüchern, als auch im Klavierauszug, eine Vorbemerkung vorausgeschickt werden, die folgendermassen zu lauten hätte: “Die Oper ist nach einer russischen Textbearbeitung des Arthur Schnitzlerischen Schauspiele ‘Die Frau mit dem Dolch’ komponiert worden, und der hier vorliegende deutsche Text einige wenige Stellen des Schnitzlerischen Originals wörtlich benutzt werden konnten”. Ich bitte Sie diese meine Forderung auch in unsern Vertrag aufzunehmen, dessen Entwurf Sie mir freundlichst bald einsenden wollen. Auch würde es mich sehr interessieren die Musik im Klavierauszug kennen zu lernen. Ich bin sehr einverstanden damit, dass Sie bei der Auszahlung der Tantièmen, so weit Russland in Frage kommt, die Vermittlung übernehmen. In den übrigen Ländern werden Sie ja wohl Ihre Vertreter haben.

Ihren weiteren Nachrichten gerne entgegensehend
Hochachtungsvoll
Arthur Schnitzler

Глубокоуважаемый господин!

Сегодня с благодарностью отправляю Вам обратно немецкий текст «Женщины с кинжалом». Однако очень заметно, что это перевод с русского языка: я взял на себя смелость отметить красным некоторые места, которые считаю особенно слабыми, хотелось бы их поправить, если это возможно. И в любом случае немецкий текст, как в либретто, так и в клавире, должен был бы предваряться ремаркой следующего содержания: «Опера написана на основе русской текстовой адаптации пьесы Артура Шницлера “Женщина с кинжалом”, и в представленном здесь немецком тексте лишь некоторые отрывки из оригинала Шницлера приведены дословно». Прошу Вас включить это мое требование в наш договор, проект которого Вы любезно хотели прислать мне в ближайшее время. Еще мне было бы очень интересно познакомиться с музыкой в клавире. Я полностью согласен с тем, что вы должны взять на себя посредничество в выплате гонораров в отношении России. Вероятно, у вас будут свои представители в других странах. В ожидании ваших дальнейших новостей.

Искренне Ваш
Артур Шницлер³⁰

³⁰ Юргенсон Б. П. Письмо к В. И. Ребикову от 19 сентября 1911 года. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 440. К письму приложена машинописная копия письма А. Шницлера от 26 сентября 1911 года: такова датировка архива. Однако скорее всего Юргенсон послал копию письма Шницлера 27 сентября, так как он сам сообщает об этом Ребикову в соответствующем письме. См.: Юргенсон Б. П. Письмо к В. И. Ребикову от 27 сентября 1911 года. РНММ. Ф. 68 (Ребиков В. И.). № 442.

Как видим, к общей радости Шницлер соглашается на перевод Эсбир, немного его поправив³¹. Фраза, которую он предлагает, действительно была помещена на титульный лист изданного в 1912 году клавира. Так был найден искомый компромисс, и Ребикову не пришлось пересочинять вокальную партию.

Издание

Процесс юридического оформления договора проходил не очень гладко. Осложнения носили технический характер и были связаны с невозможностью (или нежеланием) русских нотариусов заверять немецкий текст и подпись Шницлера — пришлось обращаться в русское консульство в Вене. Но все препятствия были устранены, и в ноябре 1911 года³², спустя 11 месяцев после окончания работы над произведением, был заключен Акт о передаче Шницлером Ребикову права первого исполнения драматического произведения «Женщина с кинжалом» (*Иллюстрация 5*). Акт о передаче Ребиковым права на издание оперы Юргенсону последовал еще через два месяца, 24 января 1912 года. Гонорар составил 1000 рублей, что было для подобных сделок очень достойной суммой [8]. Вскоре клавир был опубликован.

В свете всей этой истории нуждается в корректировке музейная датировка — 1911 год, указывающая на время издания брошюры либретто «Женщины с кинжалом» на немецком языке³³. По заключенному между Ребиковым и Шницлером Акту отдельная публикация либретто была предусмотрена с рекламными целями, очевидно, для распространения информации о новой опере в Германии, Австрии, Болгарии. В 1912 году Ребиков и Юргенсон обменивались мнениями об этом. С этой же целью была сделана рассылка копии обложки клавира. Таким образом, издание либретто следует датировать не 1911-м, а 1912 годом. К слову сказать, подобное расширение сферы деятельности фирмы Юргенсона, затрагивающее продвижение и распространение продукции, красноречиво свидетельствует о переменах в понимании роли, задач и статуса музыкальных издательств и существующих при них магазинов, произошедших на рубеже XIX–XX веков (подробнее см. [9]).

³¹ К сожалению, в нашем распоряжении нет клавира с пометками Шницлера, поэтому судить о сделанных им правках не представляется возможным.

³² На немецком тексте Акта стоит дата 11.11.1911, подпись Ребикова заверена 22.11.1911. См.: Акт о передаче А. Шницлером В. И. Ребикову права первого исполнения драматического произведения «Женщина с кинжалом». 11 ноября 1911 года. РНММ. Ф. 94. № 857.

³³ *Die Frau mit dem Dolche* (nach A. Schnitzler.). Text und Musik von Wl. Rebikow. Verlag von P. Jurgenson Leipzig–Moscau. [1911] РНММ. Ф. 68. №132.

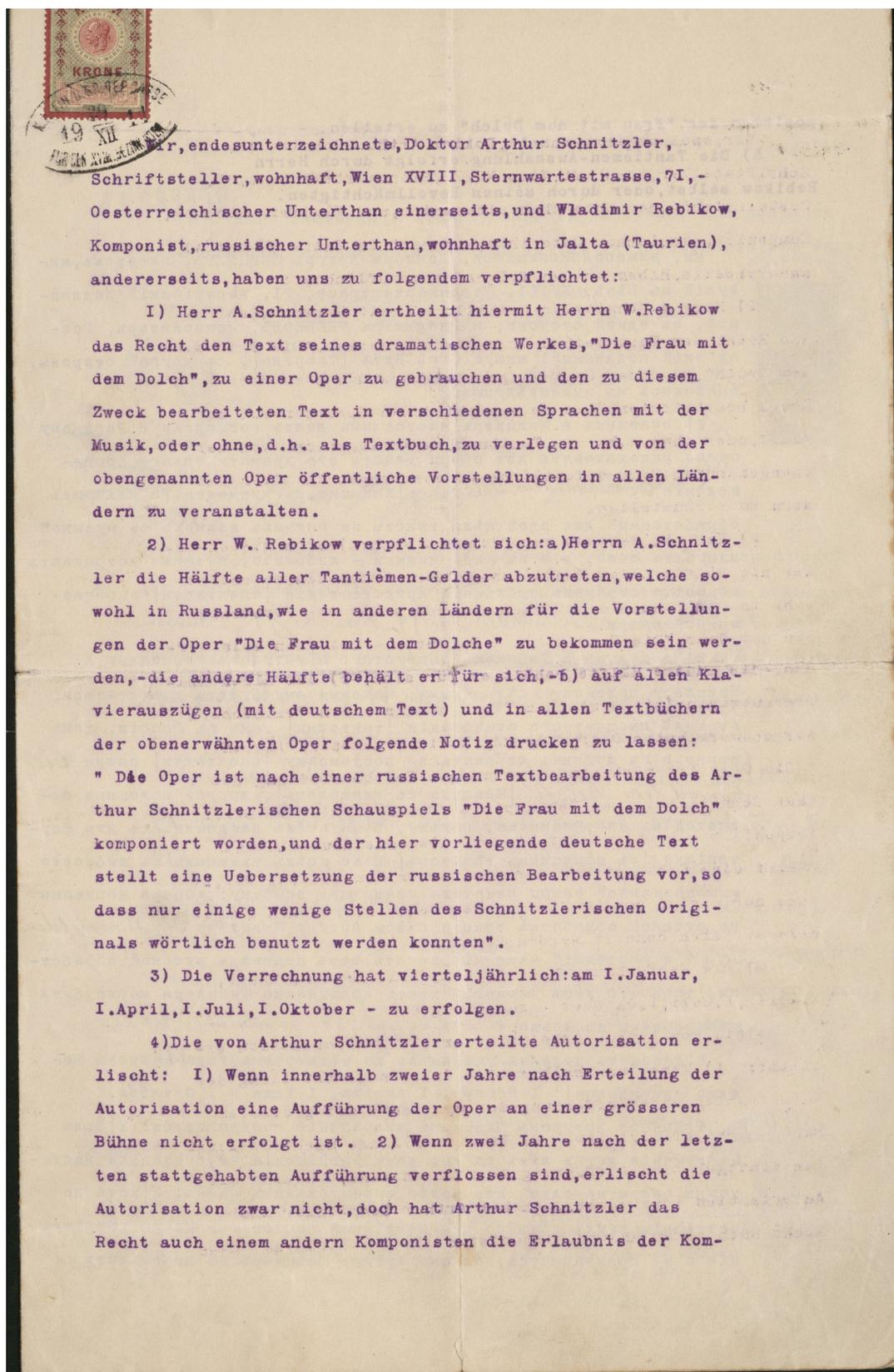


Иллюстрация 5. Акт о передаче А. Шницлером В. И. Ребикову
права первого исполнения драматического произведения
«Женщина с кинжалом». 11.11.1911. Вена – Ялта.
РНММ. Ф. 94. № 857. Л. 1.

Резюме

К сожалению, несмотря на усилия и композитора, и издательства, «Женщина с кинжалом» Ребикова не была поставлена — ни в России, ни за границей, ни при жизни автора, ни после его смерти³⁴. В то же время, на наш взгляд, произведение, интересное и нетипичное для русской оперной традиции, безусловно, заслуживает внимания не только исследователей, но и исполнителей. Что касается воспроизведенной на основании архивных документов хроники создания и публикации сочинения, то она, несомненно, обогатит летопись и музыкального творчества, и нотоиздательства в нашей стране, вписав неординарную страницу в историю русской музыки первых десятилетий XX века.

Список литературы

1. *Томпакова О. М.* Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989.
2. *Логинова В. А.* Лики Серебряного века — Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: учебное пособие. Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011.
3. *Артамонова Е. А.* Владимир Иванович Ребиков и его музыка в Великобритании. По материалам англоязычной прессы // Художественное образование и наука. 2022. Т. 1. № 30. С. 88–100. <https://doi.org/10.36871/hon.202201010>
4. *Шабшаевич Е. М.* Антон Григорьевич Рубинштейн и его русские издатели // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 3. С. 284–298. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2021-18-3-284-298>
5. *Ферран Я. А.* Вопросы авторского права в переписке между издательством «П. Юргенсон» и немецкими музыкальными издательствами (1905–1908 годы) // Музыкальная академия. 2020. № 1 (769). С. 148–157. <https://doi.org/10.34690/42>
6. *Цветков Ю. Л.* Эстетический плюрализм литературного кружка «Молодая Вена»: прорыв в модернизм // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. 2022. Т. 19. С. 524–537. <https://doi.org/10.47388/2782-2605/lunn2022-19-524-537>
7. *Цветков Ю. Л.* Литература венского модерна: постмодернистский потенциал. М.: Иваново-МИК, 2003.
8. *Ферран Я. А.* Размер композиторского гонорара в российских издательских договорах 1870–1900-х годов // Музыкальная академия. 2020. № 4 (772). С. 202–219. <https://doi.org/10.34690/122>
9. *Шабшаевич Е. М.* Музыкальный магазин как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16. № 2. С. 214–223. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-2-214-223>

³⁴ Есть многочисленные сведения о переговорах и планах, в том числе в театре Зимина в Москве, в оперной антрепризе в Тифлисе, но все они пока не нашли документального подтверждения.

References

1. Tompakova, O. M. (1989). *Vladimir Ivanovich Rebikov: Essays on Life and Work*. Muzyka Publishing House. (In Russ.).
2. Loginova, V. A. (2011). *Liki Serebryanogo veka – Vladimir Rebikov, Nikolay Cherepnin, Aleksey Stanchinskiy* [Faces of the Silver Age – Vladimir Rebikov, Nikolaj Cherepnin, Aleksej Stanchinskij]. Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts Publishing House. (In Russ.).
3. Artamonova, E. A. (2022). Vladimir Rebikov and His Music in Great Britain (Based on English Publications). *Arts Education and Science*, 30(1), 88–100. (In Russ.). <https://doi.org/10.36871/hon.202201010>
4. Shabshaevich, E. M. (2021). Anton Grigorievich Rubinstein and His Russian Publishers. *Observatory of Culture*, 18(3), 284–298. (In Russ.). <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2021-18-3-284-298>
5. Ferran, Ya. A. (2020). Copyright Issues in the Correspondence Between the Music Publishing House “P. Jurgenson” and German Music Publishing House (1905–1908). *Music Academy*, 1(769), 148–157. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/42>
6. Cvetkov, Yu. L. (2022). Aesthetic Pluralism of the Literary Circle “Young Vienna” is Breakthrough into Modernism. *Russkaya Germanistika: Ezhegodnik Rossijskogo Soyuzha Germanistov* [Russian German Studies: Yearbook of the Russian Union of Germanists], 19, 524–537. (In Russ.). <https://doi.org/10.47388/2782-2605/lunn2022-19-524-537>
7. Cvetkov, Yu. L. (2023). *Literatura venskogo moderna: postmodernistskiy potentsial* [Viennese Modern Literature: Postmodern Potential]. Ivanovo-MIK. (In Russ.).
8. Ferran, Ya. A. (2020). The Amount of the Composer’s Fee in Russian Publishing Contracts of the 1870s–1900s. *Music Academy*, 772(4), 202–219. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/122>
9. Shabshaevich, E. M. (2019). Music Store as a Sociocultural Phenomenon. *Observatory of Culture*, 16(2), 214–223. (In Russ.). <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-2-214-223>

Сведения об авторе:

Шабшаевич Е. М. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра философии, истории, теории культуры и искусства.

Information about the author:

Elena M. Shabshaevich — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Music Philosophy, History, Theory of Culture and Art Department.

Статья поступила в редакцию 03.06.2024;
одобрена после рецензирования 27.08.2024;
принята к публикации 10.09.2024.

The article was submitted 03.06.2024;
approved after reviewing 27.08.2024;
accepted for publication 10.09.2024.

Музыка в драматическом театре

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-068-085>



**Между феерией и оперой:
«Разрыв-трава» Е. П. Гославского — А. Н. Шефера
в Малом театре (1901)**

Александр Владимирович Наумов
Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ alvlnaumov@list.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-3883-7917>



Аннотация. Постановка «волшебной сказки» Е. П. Гославского, осуществленная А. П. Ленским с учениками и коллегами по труппе Малого театра, представляла собой режиссерский эксперимент, сочетание в пределах одного спектакля разновидностей нескольких театральных жанров. Фабула пьесы опиралась на фантастические мотивы фольклорного эпоса, что требовало использования типичных средств сценической феерии XIX века. Сюжет же и язык апеллировали к поэтике символистской и пред-экспрессионистской драматургии, в контексте которых привычные визуальные эффекты и машинерия выглядели наивной архаикой. Большие надежды в деле синтеза возлагались на А. Н. Шефера — композитора, специально приглашенного из Петербурга, выпускника консерватории, капельмейстера Панаевского театра, автора уже двух собственных опер.

Сложность музыкантской задачи состояла в подчинении работы режиссерскому видению с одновременным использованием максимума профессиональной оснащённости. Пригодились, прежде всего, знание сказочно-фантастических партитур Римского-Корсакова и Лядова, а кроме того — умение приспособиться к скромным возможностям театрального оркестра. Партитура, сохранившаяся в Российском национальном музее музыки, неоднородна по составу номеров, не свободна от подражательности. Отмечая музыкальный потенциал пьесы и постановки, рецензенты сожалели о недостатке свободы, предоставленной композитору. Вряд ли, однако, могло быть иначе. Неудача «Разрыв-травы» символично маркировала момент прощания со старым театром и его жесткими жанровыми рамками; мера же допустимой композиторской воли, грань, за которой «спектакль на музыке» вплотную смыкается с оперой и балетом, так и остались не выяснены.

Ключевые слова: театральная музыка, Малый театр, Александр Николаевич Шефер, Александр Павлович Ленский, Евгений Петрович Гославский, Разрыв-трава

Для цитирования: *Наумов А. В.* Между феерией и оперой: «Разрыв-трава» Е. П. Гославского — А. Н. Шефера в Малом театре (1901) // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 68—85
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-068-085>

=====*Music in the Drama Theatre*=====

Original article

**Between a Fairy Play and an Opera:
Razryv-trava (Rip-Grass) by Evgeny Goslavsky
and Alexander Schaefer at the Maly Theater (1901)**

Alexander V. Naumov

State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,

✉ avlnaumov@list.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-3883-7917>

Abstract. The production of Evgeny Goslavsky's *magic fairy tale* carried out by Aleksandr Lensky with his students and colleagues in his repertory company of the Maly Theater presented a producer's experiment, a combination of varieties of several theatrical genres within the limits of one performance. The narrative of the play was based on the fantastic motives of folkloristic epos, which required the use of the typical means of a 19th century stage *fairy play*. On the other hand, the storyline and the language appealed to a poetic style of symbolist and pre-expressionist dramaturgy in the context of which the customary visual effects and machinery appeared as naïve archaic effects. Great expectations in the sphere of synthesis were exerted on Alexander Nikolayevich Schaefer, a composer who was specially invited to St. Petersburg, a graduate of the Conservatory, a chapel master of the Panayev Theater, who had already composed two of his own operas. The complexity of the musical task was in the subservience of the work to the producer's artistic vision, simultaneously with the application of a maximal amount of professional equipment. What was especially helpful, in the first place, was a knowledge of the fairytale musical scores of Rimsky-Korsakov and Lyadov and, moreover, the ability to adapt to the modest means of the theater's orchestra. The musical score preserved at the Russian National Museum of Music is variegated in terms of the instrumentation in each of the numbers and is not devoid of imitative qualities. While marking the musical potentials of the play and the production, the reviewers expressed their disappointment

regarding the insufficient amount of freedom granted to the composer. Nonetheless, it could hardly have been otherwise. The failure of *Razryv-trava* [*Rip-grass*] symbolically marked the instance of a farewell to the old theatrical style and its harsh constraints of genre; the measure of the admissible freedom for the composer, the boundary beyond which the “performance with music” becomes closely interlocked with opera and ballet have yet to be ascertained.

Keywords: incidental music, the Maly Theater, Alexander Schaefer, Aleksandr Lensky, Evgeny Goslavsky, *Razryv-trava* [*Rip-Grass*]

For citation: Naumov, A. V. (2024). Between a Fairy Play and an Opera: *Rip-grass* by Evgeny Goslavsky and Alexander Schaefer at the Maly Theater (1901). *Contemporary Musicology*, 8(3), 68–85. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-068-085>

Предлагаемые обстоятельства

Произведение, о котором пойдет речь, впервые увидело свет рампы 10 сентября 1901 года в помещении так называемого Нового театра, именованного также Шелапутинским, по имени владельца здания. Здание — доходный дом с театральной пристройкой — было расположено на Театральной площади, напротив Малого театра. В 1898–1908 годах помещение арендовалось Императорской дирекцией как единая филиальная площадка, попеременно оперная и драматическая. Театр мало изменился за 125 лет, хотя не раз менял квартирантов¹.

Автор пьесы Евгений Петрович Гославский (1861–1917) — весьма известный литератор своего времени, драматург и прозаик. Участник кружка «Среды», группировавшегося вокруг Николая Дмитриевича Телешова, друг Антона Павловича Чехова, прототип «молодого, талантливое и удачливое литератора» в ряде чеховских сочинений. Действительно, он имел довольно безоблачную карьеру, уделяя особое внимание модным на рубеже веков мотивам *à la russe*².

Пьеса «Разрыв-трава» с подзаголовком «фантастическая сказка в пяти действиях» (далее по тексту они именуются картинами) представляет собой конгломерат традиционных фольклорных мотивов: «сказку сказок», как определили бы в более поздние годы. Рецензентам премьеры она показалась

¹ Опера С. И. Зимина, драма К. Н. Незлобина, кинематограф «Орион», Товарищество актеров Москвы, МХАТ–2. С 1936 года там помещается Центральный детский театр, ныне именуемый Российским молодежным (РАМТ). Хроника судьбы здания с момента постройки в 1841 году изложена на сайте РАМТ: <https://ramt.ru/museum/building-history> (дата обращения: 15.08.2024).

² Дочь Гославского Софья (1890–1979) — артистка театра и кино, автор ярких воспоминаний «Записки киноактрисы» (1974), где, правда, о сценической истории сочинений ее отца почти не упоминается — мемуаристка была слишком молода в годы их драматургической популярности.

пестрым сюжетным компотом — царевны, богатыри, Кощей и Баба-яга, сама Смерть и богиня Лада, лешие, Водяной, русалки и прочие³. Пьеса написана стихами, разнообразно стилизованными в духе русского эпоса и фольклорно-песенной лирики. Для Гославского это исключение, он преимущественно прозаик. Возможно, обращение к поэтической форме служило оправданием стилевого эксперимента: в образности текста претворились влияния символизма, на тот момент уже состоявшегося в европейской литературе, и предвестия экспрессионизма. То и другое подавалось с элементами пародийного преувеличения, не вполне осознанного театром. Критики указывали, что создателям спектакля 1901 года не хватило чувства юмора⁴.

Выбор сочинения, руководство постановкой, распределение ролей и даже сама инициатива постановки в Новом театре принадлежали Александру Павловичу Ленскому (1847–1908) — выдающемуся артисту, режиссеру и педагогу. Среди учеников Ленского — Ольга Владимировна Гзовская, Владимир Васильевич Максимов, Александр Алексеевич Остужев, Вера Николаевна Пашенная, Варвара Николаевна Рыжова, и — Евдокия Дмитриевна Турчанинова (1870–1963), принявшая участие в спектакле «Разрыв-травы». Она вошла в труппу Малого театра с училищной скамьи, девятнадцати лет, на амплу «старухи» и исключительно благодаря Ленскому смогла обмануть актерскую Фортуну и сыграть другие роли [1, с. 56–57]. Ярчайшим событием стало исполнение ею Леля в 1900 году (*Иллюстрация 1*): спектакль был одной из трех «Снегурочек» того сезона, когда в воплощении пьесы соревновались Большой,



Иллюстрация 1. Е. Д. Турчанинова в роли Леля («Снегурочка» А. Н. Островского). Пост. А. П. Ленского, Новый театр (Москва, 1900). Фотография К. Фишер, б. д. [1900]. РГАЛИ. Ф. 892 (Е. Д. Турчанинова). Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 5

³ Особенности сюжета отразил цикл графических зарисовок с натуры С. М. Мухарского, опубликованный журналом «Театр и искусство» по следам премьеры. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=26016536> (дата обращения: 12.06.2024).

⁴ NN [псевдоним не раскрыт]. Из Москвы // Новое время. 1901. № 9137, 11 сентября.

Малый и Художественный театры и, соответственно, Николай Андреевич Римский-Корсаков (опера), Петр Ильич Чайковский и Александр Тихонович Гречанинов (музыка к спектаклю Александра Николаевича Островского) [2]. Актриса хорошо пела, поэтому все песни Леля (по партитуре Чайковского) в спектакле прозвучали, тогда как, например, теноровую Песню Мороза пришлось пропустить. Вокальное дарование Турчаниновой нашло применение и в «Разрыв-траве» [3], где можно было слышать также голос ее младшей сестры⁵.

Ленский выступал не только режиссером, но и сценографом фантастических картин пьесы, а также художником по костюмам, повторив опыт «Снегурочки» и других своих постановок в Новом театре. Более сотни великолепных эскизов, выполненных его рукой, хранятся в собрании графики Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина⁶. Там же можно найти эскизы к декорациям дворцовых сцен «Разрыв-травы», выполненные Карлом Федоровичем Вальцем (1846–1929), самостоятельно и по рисункам Ивана Федоровича Савицкого. Они отличаются «оперностью» старой школы, но тоже чрезвычайно живописны⁷.

«Разрыв-трава» шла несколько сезонов, была (в отличие от «Снегурочки») любима зрителями. Пьеса-сказка, большая редкость в репертуаре того времени, давалась утренниками и неизменно собирала детскую аудиторию. Немалую роль в успехе играла музыка, написанная Александром Николаевичем Шефером (1866–1914). Петербуржец, выпускник консерватории по классу Н. А. Римского-Корсакова (1886), до этого он лишь искал свое предназначение, создавая инструментальные партитуры «в стол» и зарабатывая на жизнь фортепианными уроками, а также переложениями чужих сочинений в две и четыре руки. На рубеже веков он занял пост штатного дирижера Панаевского театра, написал подряд две оперы и балет. Наиболее удачной стала премьера «Цыганов» (1901), прошедшая под

⁵ Мария Дмитриевна Турчанинова (1800–1951) — выпускница московского театрального училища, в 1900–1901 годах служила танцовщицей кордебалета Большого театра. Благодаря занятиям с Э. К. Павловской и протекции дирижера И. К. Альтани, в 1902-м стала солисткой Императорской оперы. После 1906-го, покинув Большой театр, с успехом пела на разных сценах России, в 1908–1915 постоянно — у С. И. Зимина, затем в петроградской Муздраме (см.: [4, с. 182]).

⁶ С некоторыми образцами можно познакомиться на портале Государственного музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33781139>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33137018>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=34451995>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=34452169>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=34452193>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33138643> (дата обращения: 15.08.2024).

⁷ URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19744280>; <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=34125238> (дата обращения: 15.08.2024).

управлением автора уже на другой сцене — Народного дома в Петербурге⁸. Либретто в трех действиях, составленное самим композитором с прибавлением разных пушкинских стихов и небольшого числа фольклорных текстов, сохранило дух «южной поэмы», в то же время обеспечивая сценичность формы, органику смен и переходов, воздушность действия, которой так не хватало «Алеко» Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1890/1891). «Разрыв-трава» была самой первой театральной работой Шефера, предва­рившей и обусловившей его обращение к оперному жанру.

Пьеса и партитура

Краткое содержание «Разрыв-травы» заимствовано из авторской анно­тации⁹, для удобства восприятия немного расширенной и разбитой на карти­ны.

Басурманский царь Хамок, всецело поработанный своей своенравной до­черью Милитрисой, только и занят мыслью, как бы ее развлечь и позабавить. Но царь-девице все опостылело, сердце ее созрело для любви, этим пользуется Кощей, который застаёт ее спящей и превращает в свое орудие против рода че­ловеческого. Богатырю Силославу, сыну царя Зензевея, она повелевает отпра­вляться собирать дань туда, куда полетела ее стрела.

[Вторая картина] Не повезло на этот раз непобедимому Силославу, вме­сте с могучим своим войском попадает он в полон, родина его гибнет, отца Зензевея и мать Зензевеиху Милитриса и Хамок обращают в рабство. Все пре­дали Силослава, только служанка Малка помнит его и хочет спасти. В дорогу она берет с собой жабу, которая оказывается заколдованной Незабудочкой-цвет­точком, дочерью богини Лады.

[Третья картина — поле битвы, усеянное мертвыми телами, встреча Смерти и Кощей. Малку, пришедшую туда и не испугавшуюся зла, переименовывают в Милосердку и посылают за помощью к Бабе-Яге].

[Четвертая картина] Получив от Яги в подарок сонный венчик и волшеб­ную «разрыв-траву», Малка попадает на болото. Там ее встречают три леших, хоровод русалок и Водяной. Водная нечисть, плененная чистотой души Мило­сердки, помогает ей усыпить Смерть и воскресить Силослава.

[В финале (5-я картина в декорациях 2-й) та же бывшая служанка спасает завоевателей, Хамка и Милитрису, от гнева богатыря]. «Разрыв-трава сказа­лась... Проснулася душа» — произносит Силослав, постигая, что «любовь силь­ней меча, сильнее самой смерти». С обновленной душой прощает он свой народ и в стране наступают мир и ликование.

⁸ Спектакль состоялся 17 декабря 1901 года ([Без подписи] // Русская музыкальная газета. 1901. № 51–52. Ст. 1332–1333).

⁹ Гославский Е. П. Краткое изложение пьесы-феерии Е. П. Гославского «Разрыв-трава». РГАЛИ. Ф. 150. Оп. 2. Ед. хр. 2. Машиноп., б. д. [после 1901]. Л. 27.

Пьеса заранее напоминала одно из многих либретто рубежа XIX–XX веков¹⁰. Характеристики положительных и отрицательных персонажей резко противопоставлены по литературной выразительности: богиня Лада и русалки вещают смутными аллегориями, речь Смерти, Яги и Кощея насыщена натуралистической жутью, Водяной и лешие предстают в комических амплуа. С переходом из одного мира в другой меняются также поэтические размеры — чем сложнее образность, тем длиннее строка. Эклектика словесного выражения предопределяет музыкальное прочтение А. Н. Шефера. Партитура «Разрыв-травы» хранится в Российском национальном музее музыки¹¹, куда была передана из нотной библиотеки Малого театра в 1950-е годы. Она включает 19 номеров для хора, оркестра, сольного пения и декламации с сопровождением:

1. Вступление (прелюдия для струнных с арфой и фанфары для духового оркестра [*Banda*¹²])
2. Хор и пляска (SATB с оркестром)¹³
3. Монолог Звездочета (мелодрама с оркестром «Далече, рукой не достанешь»)
4. Антракт ко 2-й картине («Двор Хамка и Милитрисы»)
5. Хор и песня Милитрисы «Как струна-то загула» (*SATB, soprano solo*)
6. Антракт к 3-й картине («Степь, покрытая мертвыми телами»)
7. Мрак и монолог Смерти «Ходит коса, свищет коса» (мелодрама с оркестром)
8. Интермеццо «Дремучий бор»
9. Появление избы на курьих ножках и Бабы-яги (оркестр, затем мелодрама)
10. Сцена Яги с детьми (мелодрама с хором)
11. Заклинание Яги над жаровней и монолог-пророчество Лады (мелодрама с оркестром)
12. Хор русалок «Ау, ау, подружки, проснитесь!» (*SA* с оркестром)

¹⁰ Спустя десятилетие после премьеры молодой композитор Александр Иванович Юрасовский (1890–1922) писал драматургу о намерении переделать его сочинение в текст для оперы, причем утверждал, что перемены потребуются настолько минимальные, что на авторство он, композитор, не претендует. *Юрасовский А. И.* Письма Гославскому Е. П. РГАЛИ. Ф. 150. Оп. 1. Ед. хр. 35. Автогр., 1911–1912. 4 л. Оpubл.: [5, с. 165–167]. Опера написана не была. Сохранился только изложенный в письме план, то есть набор необходимых вымарок из оригинала, по которым несложно восстановить замысел.

¹¹ *Шефер А. Н.* Разрыв-травы. Феерия [на обложке]; Музыка к волшебной сказке [на титульном листе]. Партитура. РНММ. Ф. 165. № 261. Рукоп. копия, 1901, 1 августа. 89 л.

¹² В спектаклях участвовал оркестр 3-го драгунского Сумского полка, капельмейстер А. К. Марквардт. Общая сумма выплат с начала сентября до конца года составила 1906 рублей. Главная книга сметных расходов [Московской конторы Императорских театров] на 1901 год. РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 8. Ед. хр. 44. Рукоп. на бланке. Записи от 4, 16 ноября, 4 декабря. Л. 232, 235.

¹³ Для постановки нанимался хор Л. С. Васильева. Главная книга сметных расходов... Записи от 3 октября, 4 ноября, 4 декабря. Л. 235.

13. Хоровод русалок «Кто, как лебедь, тихо, плавно» (с хором SA)
14. Песнь русалки «На заре на белой, утренней» (*soprano solo+Clarinetto*)
15. Антракт к 5 картине (струнные с арфой, затем *Banda*)
16. Мелодрама и боевая песнь дружины Силослава (*TB*)
17. Мелодрама к монологу Силослава «Зоренька вешняя чудная»
18. Монолог Милитрисы (*soprano solo* или ритмизованная мелодрама)
19. Марш (финал).

Номера полноценные, каждый протяженностью не менее 60 тактов. Если выделять в отдельные фрагменты различные фанфары и сигналы, как это иногда делается в театральной музыке, число частей удвоилось бы. С материальной стороны в дроблении Шефер заинтересован не был, партитура оценивалась аккордно, вне зависимости от объема и без перспективных выплат; таков был общий порядок тех лет. Заплатили за нее 400 рублей серебром с условием переделки на меньший, чем изначально задумано, состав¹⁴. Деньги немалые, но вопрос гонорара, насколько можно понять, изначально занимал третьестепенное положение. Важнее был статусный момент, налаживание контактов с Императорской сценой, равно актуальный для драматурга и композитора, о чем свидетельствует их переписка (до нас дошла только одна ее сторона)¹⁵. Штурм твердыни продолжался ровно три года:

11 сентября 1898 года, Петербург

Милый Евгений Петрович, все тобой присланное мне очень нравится и я уже усердно приступил к работе. Подействуй хорошенько на Хлюстина¹⁶, чтобы он согласился вместо мазурки на большую русскую пляску, я ему пишу об этом [речь, очевидно, идет о № 2 по партитуре, см. также далее. — А. Н.]. Раньше окончания всей работы я не подумаю о поездке в Москву. Об этом напишу в свое время. Теперь мой адрес: Финляндская ж. д, станция Удельная, Ярославский пр., 59. Александр Николаевич Шефер [Л. 1].

23 сентября 1898 года, Удельная

Милый Евгений Петрович, письма твои я все получил, номер дома моего верный (№ 59). Вдохновение меня, слава Богу, на твоей «Разрыв-траве» не покидает и новые №№ мне кажется тоже удались. Все, что кончу в течение этой недели числа 27 сего месяца и пришлю в Москву через [1 нрзб.] Контору Императорских театров. Насчет художественного чутья [?] Хлюстина, вполне с тобой в этом согласен, я это почувствовал даже раньше тебя.

¹⁴ Главная книга сметных расходов... Запись от 24 августа. Л. 150.

¹⁵ Шефер А. Н. Письма Гославскому Е. П. РГАЛИ. Ф. 150. Оп. 1. Ед. хр. 32. Автогр., 1898–1900. 6 л. Публикуется впервые. Пунктуация авторская. Ссылки на листы документа приводятся в концах писем.

¹⁶ Хлюстин Иван Николаевич (1862–1941) — артист балета, хореограф. В 1898–1903 годах главный балетмейстер Большого театра.

Владимира Петровича¹⁷ на днях вызывают в Москву, тогда ты и переговори с ним обо всем.

Авранеку¹⁸ я заочно весьма симпатизирую и был бы сам очень рад, если бы он принял участие в постановке музыки и Разрыв-травы.

Надеюсь, что ты и все моей музыкой останутся довольны, я знаю только, что сделал все, с полным усердием, что только было возможно в такой краткий срок (начал я эту обширную работу 3 июня, а 18 июля кончил); шлю сердечные пожелания в Москву к начинанию нашего дела. Поклонись, заочно, знакомому мне, твоему брату¹⁹. Как кончу последнюю работу и справлюсь со многими другими своими делами, постараюсь, возможно скорее приехать в Москву, о чем дам точно знать [Л. 2–3].

31 января 1899 года, Петербург

Милый Евгений Петрович, когда же я получу от тебя переделку сцены со скоморохами (для начала пляски скоморохов, [1 нрзб.] как ты вероятно помнишь, [1 нрзб.] реплику) и 2-й монолог Звездочета²⁰. Жду известий [Л. 4].

9 ноября 1899 года, Петербург

Милый Евгений Петрович, я на днях начал энергично действовать у нового директора Императорских театров Князя Сергея Михайловича Волконского²¹, по поводу лежащей под спудом нашей «Разрыв-травы» и других моих произведений, которые также с тех пор все затираются²².

Новый директор по слухам весьма доступен и очень сочувственно относится к молодым авторам. Сам весьма образованный человек, умело интересуется литературой и музыкой.

Если ты сам теперь не можешь приехать в Петербург, чтобы лично повидать его, передать свои невзгоды по поводу затиранья «Разрыв-травы», вручить ему для прочтения пьесу (музыку я ему уже передал), то пошли ему по почте (по адресу Площадь Александринского театра, дом дирекции Императорских театров), как пьесу, так и свое разъяснение относительно прошедшей судьбы «Разрыв-травы». Прием у князя для лиц, имеющих к нему надобность, ежедневно по средам от 11–12 час.

Одним словом, действуй, так или иначе, немедленно на горячих следах. Жду немедленно ответа. Преданный тебе АШ [Л. 5].

15 января 1900 года, Петербург

Милый Евгений Петрович, будь добр мне немедленно сообщить, видел ли ты в Москве директора театров Князя Волконского? Вручил ли ему свою пьесу «Разрыв-трава»? Будешь ли в Петербурге и когда? Твой АШ [Л. 6].

¹⁷ Вероятнее всего, В. П. Погожев (1851–1935) — управляющий Петербургской конторой Императорских театров в 1881–1907 годах, составитель «Проекта законоположений об Императорских театрах» (1900), впоследствии музейный и архивный деятель, мемуарист.

¹⁸ Авранек Ульрих Иосифович (1853–1937) — виолончелист, дирижер. С 1882 года хормейстер, затем до конца жизни главный хормейстер Большого театра.

¹⁹ Самый известный из братьев Гославских после Евгения — Петр Петрович (1871–1919) — художник-портретист, книжный график.

²⁰ В изданном тексте пьесы и в итоговой партитуре Шефера монолог Звездочета — единственный.

²¹ Князь С. М. Волконский был назначен директором в июле 1899 года.

²² На тот момент, по сообщению в рецензии РМГ на «Цыганов» (см. выше), Шефер был автором оперы «Тизба» и балета «Остров фантазии», так никогда и не поставленных; «Остров» в 1910-м был переделан в оперу для Народного дома.

Следующие акты обычной репертуарной «трагикомедии» запечатлели дневники Владимира Аркадьевича Теляковского, последнего директора Императорских театров, заступившего на смену Волконскому в 1901-м. Он довольно энергично сдвинул дело с мертвой точки [6, с. 544; 7, с. 32, 40–42]. Пьеса была принята к постановке весной 1901-го, партитура, как мы знаем по атрибуции архивного экземпляра, переписана к 1 августа²³, репетиции начались



Иллюстрация 2. Е. Д. Турчанинова в роли Милитрисы («Разрыв-трава» Е. П. Гославского). Пост. А. П. Ленского, Новый театр (Москва, 1901). Фотография К. Фишер, б. д. [1901]. РГАЛИ. Ф. 892. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1

2-го и шли ежедневно, иногда по две в день, кроме 24, 27, 29, 31 и 3–4 сентября. Музыкантов подключили 1 сентября, генеральную дали 8-го, премьеру 10-го²⁴. Сыграли затем, при благосклонной прессе, двенадцать раз подряд и еще десять — до Нового года, потом спектакли шли пореже. Плодотворное общение с композитором оборвалось, не успев закрепиться, но причиной тому стали отнюдь не меркантильные соображения (см. [8]). Ни с Малым театром, ни с Императорской конторой Шефер более не сотрудничал, для драматической сцены как таковой не писал.

В 1906-м, когда он служил дирижером уже Народного дома Николая II в Петербурге, «Разрыв-трава» была поставлена и там, с той же музыкой, несколько раз возобновлялась на протяжении десятилетия. Пожар 1917 года уничтожил библиотеку Народного дома, остались только афиши и несколько фотографий-открыток (Иллюстрации 2–4)²⁵. Они позволяют утверждать, что спектакль являлся приблизительной копией московского (воспроизведе-

²³ Переписчику оркестровых и хоровых партий Н. Соколову было выплачено в ноябре-декабре 35 рублей 74 копейки. Главная книга сметных расходов... Л. 158.

²⁴ Журнал распоряжений по Императорским московским театрам за 1901 год. РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 2. Ед. хр. 651. Печат. Л. 215–253.

²⁵ URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=38891530> (дата обращения: 15.08.2024).

дение постановок «образцовой» Императорской сцены составляло существенную часть деятельности Народных домов). Пьеса не была забыта после 1901 года, издана литографически театральным агентством Рассохина, непрерывно где-нибудь шла в провинции до начала 1920-х²⁶ и, судя по числу представлений, не проваливалась.

*Феерия на музыке.
К проблеме жанра*

Сочинения, подобные «Разрыв-траве», ставили театр в сложное положение. Сценические «чудеса» считывались публикой и критикой как атрибуты *феерии*, жанра развлекательного по сути и «низкого» по эстетической оценке²⁷. Музыка феерии, в соответствии со складом сюжета, обязательно содержала: национально-экзотические шествия, хоры, танцы, а еще картины бури, грозы, извержения вулкана и т. п., а также фантастические «потусторонние» картины. Шефер оформлял подобные композиции (мы не решаемся назвать их драмами) для Народного дома. Например, в 1906 году они с режиссером Алексеем Яковлевичем Алексеевым-Яковлевым (1850–1939) ставили «Таинственный остров» по Жюльо Верну, где, согласно газетным анонсам, были буквально все перечисленные эпизоды:



Иллюстрация 3. Е. М. Садовская в роли Малки-Милосердки («Разрыв-траве» Е. П. Гославского). Пост. А. П. Ленского, Новый театр (Москва, 1901). Фотография К. Фишер, б. д. [1900]. РГАЛИ. Ф. 892. Оп. 2. Ед. хр. 361. Л. 2

²⁶ Мы ориентируемся на афиши из собрания ГЦТМ им. Бахрушина и анонсы в прессе.

²⁷ О французской феерии и английской эстраваганце в зарубежном театре XIX века см. [9].



Иллюстрация 4. С. И. Яковлев в роли Водяного («Разрыв-трава» Е. П. Гославского). Пост. А. П. Ленского, Новый театр (Москва, 1901). Фотография К. Фишер, б. д. [1901]. РГАЛИ. Ф. 2402 (Н. Л. Тираспольская). Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 11

— Антракты:

После 4 картины («На костре. Процессия сожжения вдовы раджи»). Индейское кладбище. Большая религиозная процессия индусов с пением.

После 9 картины («Вождь краснокожих»). Гигантская природная лестница.

После 12 картины. Открытое море (движущаяся панорама с пением).

— Характерные танцы:

В 3 картине («Вдова раджи»), в 6 картине («Змеепоклонники на о. Борнео»), в 7 картине («В китайской таверне и курильне опиума»).

— Заключительная сцена («Три свадьбы за раз»):

Балет «Среди цветов»²⁸, пост. И. В. Аслина, танцуют Солина (Бабочка), Степанова (Роза), Никифорова (Майский жук), Астрадамцева (Ландыш), цветы, бабочки, жуки, зефиры, звездочки и пр.

Номера сольные: Оживление цветов, Вальс, Появление бабочек, Сцена ревности

Номера групповые: Танцы бабочки, Общий вальс, Финал и апофеоз.

— Музыкальные номера между картинами [в перерывах действия]:

²⁸ По-видимому, музыка частично заимствована из более раннего «Острова фантазии».

Allegro maestoso А. Генсена;
Два танца из оперы «Фераморс» А. Г. Рубинштейна;
Индийский танец из оперы «Искатели жемчуга» Ж. Бизе;
Вакханалия из «Самсона и Далилы» К. Сен-Санса;
Cortège fantastique [«Фантастическое шествие»] М. Мошковского;
Буря [«Возвращение Пера на родину» из 2 сюиты «Пер Гюнт»] Э. Грига;
Галоп из балета «Арлекиада» Р. Дриго²⁹

Как можно заметить, музыкальный материал — авторский и «из подбора» — отличался эклектичностью, это в известной степени требование жанра. В «Разрыв-траве» такой пестроты не было. Звуковое сопровождение имели только ключевые сцены, оно занимало положение не фоновое-декоративное, но плотно спаянное со словом и действием. Это легко подтверждается при знакомстве с партитурой: в отличие от многих аналогичных случаев, здесь нет необходимости брать в руки пьесу, чтобы понять содержание от начала до конца. И все равно, в первом слое восприятия оказывалась феерия, которая *a priori* не могла претендовать на серьезность и значительность высказывания, а от драматического театра в 1901 году этого ждали. Пьеса Гославского и музыка Шефера подобный потенциал содержали, но перешагнуть шаблон не смогли.

Восприятие «Разрыв-травы» в ретроспективе облагородилось благодаря ее промежуточному положению в репертуаре Малого театра и биографии Ленского-режиссера: между «Снегурочкой» Чайковского (1900) и «Бурей» Аренского (1905, см. [10]). В «Буре» все названные музыкально-композиционные приемы сохранились, но приобрели более упорядоченный, логически оправданный вид. Ни «Снегурочку», ни «Бурю» никто бы феерией в «балаганном» смысле и не назвал, так что на «Разрыв-траву» пал их благородный отсвет.

Повторение или наследование?

Будучи учеником Римского-Корсакова на «среднем» этапе его педагогической деятельности, Шефер опирался на опыт зрелых оркестровых партитур мастера конца 1880-х и 1890-х. Уже не столько «Снегурочка», сколько «Млада», «Ночь перед Рождеством» и «Садко» стали прообразами фантастического музыкального мира шеферовской партитуры. Образы ориентальные, inferнальные, водные имеют порой цитатное сходство с сочинениями Римского-Корсакова, особенно в оркестровке. Это не упрек. Причастность к традиции не исключает самостоятельности, движения вперед и индивидуальных открытий, особенно в жанре, предшественником не освоенном. Тем же опытом объясняется трактовка хоровых номеров, предусмотренных драматургом, но интерпретированных весьма творчески.

²⁹ Программы спектаклей театра СПб. городского попечительства о народной трезвости. РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 1423. Печат., ценз. 25 ноября 1906 года. Л. 7.

Другой заметный фактор «возвышения» жанра — использование Шефером атрибутов программного симфонизма. При небольших сокращениях «Разрыв-трава» может быть исполнена как симфоническая сюита (вроде «Ан-тара» или «Шехеразады»), с таким подтекстом она несомненно и создавалась. В ней есть несколько сквозных тем-символов, они связаны с персонажами, но функционируют свободно, не будучи скреплены с действием, наподобие лейт-мотивов. Можно сказать, что такие темы акцентируют этическую линию сказки, за читаемость же музыкального сюжета отвечают интермедийные эпизоды. Через всю партитуру проходят темы Милитрисы («злой красоты», предчувствие образа Саломеи), Малки-Милосердки («любви святой»), Силослава («бури-богатыря»), тритоновый мотив Смерти, *staccato* Бабы-Яги, *glissando* Кащея. Добро представлено, по глинкинской традиции, структурно-оформленными песенными элементами, зло — фактурно-тембровыми «опознавательными знаками». Весь сквозной тематический материал обобщен в оркестровом вступлении и антрактах к картинам. Компоненты симфонического развития сближали драматическую музыку с пантомимой, балетом, давали возможность композитору писать как бы поверх сюжета, укрупнять мотивы и вводить собственные слои содержания и в то же время уводили его от конкретики театра. Получив из Петербурга ноты, режиссер фактически ничего не мог в них изменить³⁰. Композиция цельна и герметична по драматургии. С точки зрения театра XX века это качество нельзя считать абсолютным достоинством: при включении в спектакль, при расстановке фрагментов на расстоянии связи между ними рвутся. Узнаваемость исчезает, тем более что сквозные темы уступают в яркости эпизодическим.

Главные музыкальные акценты спектакля пали на мелодрамы-рассказы Звездочета, Смерти, Бабы-Яги, в этом сказалась традиция романтической драмы XIX века, которой стихотворная «Разрыв-трава» не чужда. Очень красивы песенные интермедии, где Милитриса-Турчанинова поет с женским хором, и колоратурное *solo* русалки, поддержанное каденцией кларнета (партию исполняла Турчанинова-младшая, была даже сделана запись на грампластинку, к сожалению, в сопровождении фортепиано, а не оркестра³¹). Примечательно, что в одном из фрагментов (№ 18) актрисе предлагалось не петь, а декламировать, придерживаясь тактовой сетки. Свободно ритмизованная речь на фоне музыки оставалась ведущим выразительным средством, на нее делались ставки и в дальнейших опытах Малого театра.

³⁰ Добавочная нумерация в партитуре дает повод предположить, что дополнительно были введены номера *Vand'ы* (№ 1а, 15а): они и вложены отдельными листами, и переписаны другим почерком. Тематический же материал духового ансамбля — там, где он не исчерпывается фанфарными сигналами — произведен от основного.

³¹ *Gramophone Concert Record*. G. C. 23155, 1901 (?). Фонограмму (А. Н. Шефер. «Песнь Русалки») можно найти в Интернете. URL: <https://www.russian-records.com/search.php> (дата обращения: 15.08.2024).

Резюме: опера и драма

Сравнение с волшебной оперой, которая в постановке и решении глобальных нравственных проблем имела к началу XX века исторический приоритет и технологически была богаче, помешало оценить «Разрыв-траву» как литературное и музыкальное произведение всерьез, в качестве нового слова в драматической музыке. Прецедент подобного рода уже имелся, в соревновании трех «Снегурочек» 1900 года победил Римский-Корсаков. Это утверждалось в упомянутой статье Юлия Дмитриевича Энгеля [2] и подтверждалось афишами, где опера сохранялась более десяти лет, при том, что драматические спектакли по сказке Островского ушли со сцены почти сразу. Впоследствии раз за разом «Кашей бессмертной», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок» становились больше чем партитурами — выразительницами умонастроений эпохи. Показательно, что Художественный театр в период жизни «Разрыв-травы» на московской сцене (1901–1904) от использования «большой музыки» в спектаклях отказался, а Большой — третий участник соревнования по «Снегурочке» — заметно устранился от русской сказочно-фантастической темы в сторону итальянской оперы на мелодраматический сюжет.

Попытка Шефера создать музыку спектакля на основе синтеза разных жанровых моделей и принципов не повредила цельности спектакля. В то же время она обозначила кризисный момент, необходимость определения роли и места музыки в режиссерском театре 1900–1910-х годов. Сотрудничество Ленского с композиторами стало важной ступенью на этом пути, предвосхитив появление знаменитых шедевров Ильи Александровича Саца на сцене Московского Художественного театра.

Список литературы

1. Матова М. А. Созвездие Крахтов: Сергей Крахт (1861–1901); Евдокия Турчанинова (1870–1963). М.: КнигИздат, 2023.
2. Энгель Ю. Д. Три «Снегурочки» (Римский-Корсаков, Чайковский, Гречанинов) // В опере. М.: Юрайт, 2023. С. 212–215.
3. Турчанинова Е. Д. Письма Е. П. Гославскому (1901) // Письма, статьи. Воспоминания современников / сост. В. Н. Торопова. М.: ВТО, 1974. С. 29–30.
4. Пружанский А. М. Отечественные певцы: 1750–1917: словарь: в 2 ч. М.: Композитор, 2000. Ч. 2. Р–Я.
5. Наумов А. В. Александр Юрасовский. Дневник недописанной жизни. М.: Вузовская книга, 2017.
6. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. Москва / общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста С. Я. Шихман и М. Г. Светаевой; вст. ст. О. М. Фельдмана; коммент. О. М. Фельдмана, М. Г. Светаевой и Н. Э. Звенигородской. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998.

7. Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург / общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста С. Я. Шихман и М. А. Малкиной; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской, при участии О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002.

8. Светаева М. Г. В. А. Теляковский и Московская императорская опера на рубеже XIX–XX веков // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 3. С. 43–50.

9. Хайченко Е. Г. Великие романтические зрелища. М.: ГИТИС, 1996.

10. Горшкова А. М. Оперы А. С. Аренского в контексте русского музыкального театра рубежа веков // Пути развития русской оперы: сб. ст. по мат-лам межд. науч. конф. / ред.-сост. И. А. Скворцова, Д. Р. Петров. М.: МГК, 2023. С. 59–66.

References

1. Matova, M. A. (2023). *Sozvezdie Krakhtov [Constellation of Krakhts]: Sergey Krakht (1861–1901); Evdokiya Turchaninova (1870–1963)*. KnigIzdat. (In Russ.).

2. Engel, Yu. D. (2023). Tri “Snegurochki” [Three Snow Maidens] (Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Grechaninov). In Yu. D. Engel (Ed.), *V opere [At the Opera]* (pp. 212–215). Yurayt. (In Russ.).

3. Turchaninova, E. D. (1974). Pis'ma E. P. Goslavskomu [Letters to Evgeny Goslavsky] (1901). In V. N. Toropova (Ed.), *Pis'ma, Stat'i. Vospominaniya sovremennikov [Letters, Articles. Memoirs of Contemporaries]* (pp. 29–30). All-Russian Theatrical Edition. (In Russ.).

4. Pruzhanskiy, A. M. (2000). *Otechestvennye Pevtsy [Russian Singers]: 1750–1917: Dictionary (2 Parts, Part 2)*. Compozitor Publishing House. (In Russ.).

5. Naumov, A. V. (2017). *Aleksandr Yurasovskiy. Dnevnik Nedopisannoy Zhizni [Alexander Yurasovsky. A Diary of an Underwritten Life]*. Edition Vuzovskaya Kniga. (In Russ.).

6. Svetaeva, M. G. (Ed.). (1998). *Dnevniki Direktora Imperatorskikh teatrov. 1898–1901. Moskva [Diaries of the Director of the Imperial Theaters. 1898–1901. Moscow]*. Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russ.).

7. Svetaeva, M. G. (Ed.) (2002). *Dnevniki Direktora Imperatorskikh teatrov. 1901–1903. Sankt-Peterburg [Diaries of the Director of the Imperial Theaters. 1901–1903. Saint-Petersburg]*. Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russ.).

8. Svetaeva, M. G. (2019). Vladimir Telyakovsky and the Moscow Imperial Opera at the Turn of the 19th and 20th Centuries. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019*. (Vol. 3, pp. 43–50). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

9. Khaychenko, E. G. (1996). *Velikie Romanticheskie Zrelishcha* [Great Romantic Spectacles]. Russian Institute of Theatre Arts Publishing House. (In Russ.).

10. Gorshkova, A. M. (2023). Opery A. S. Arenskogo v Kontekste Russkogo Muzykal'nogo Teatra Rubezha Vekov [Operas by A. S. Arensky in the Context of Russian Musical Theater at the Turn of the Century]. In I. A. Skvortsova, & D. R. Petrov (Eds.), *Puti Razvitiya Russkoy Opery* [The Development Paths of Russian Opera]. *Proceedings of the International Conference* (pp. 59–66). The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory”. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Наумов А. В. — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор истории музыки.

Information about the author:

Alexander V. Naumov — Cand. Sci (Art Studies), Senior Researcher, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 14.06.2024;
одобрена после рецензирования 27.08.2024;
принята к публикации 10.09.2024.

The article was submitted 14.06.2024;
approved after reviewing 27.08.2024;
accepted for publication 10.09.2024.

Из истории национальных
композиторских школ

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-086-103>



Опера Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой» —
культурно-политический проект и художественное
событие в турецкой музыке XX века



¹Наталья Ивановна Дегтярева



²Махруза Низами кызы Джавадова

¹Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉ natad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

²Санкт-Петербургская Детская школа искусств имени С. В. Рахманинова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉ mahruzalol@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-0239-9673>

Аннотация. В 1934 году в Анкаре состоялась премьера оперы Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой». Инициатором ее создания был первый президент Турецкой республики Мустафа Кемаль Ататюрк. Он выступил в качестве своеобразного куратора, сопровождавшего проект на разных стадиях подготовки: от выбора поэтического источника (персидский эпос «Шахнаме»

Фирдоуси) и определения основных идей в его интерпретации до назначения либреттиста (Мюнир Хайри Эгели) и композитора, которым стал 27-летний Ахмед Аднан Сайгун. Идея создания национальной оперы органично вписывалась в контекст реформаторских начинаний Ататюрка, однако проект «Озсой» окрашен не только в культурные, но и в политические тона: премьера оперы, приуроченная к официальному визиту иранского лидера Резы-шаха Пехлеви, была призвана способствовать укреплению турецко-иранских связей. В сюжете оперы обыграна тема взаимоотношений турецкого и иранского народов. Сайгун, приверженец реформаторских идей Ататюрка, стипендиат Республики и недавний выпускник парижской *Schola Cantorum*, обращается в «Озсой» к опыту европейской оперы, но трактует его индивидуально. Об этом свидетельствуют композиция и драматургия (свободное, подчас монтажное соединение музыкальных и разговорных эпизодов, сквозное интонационное развитие в условно «номерной» структуре), стилистика; при этом сквозь западноевропейскую основу проступают турецкие национальные черты, что особенно ощутимо в ритмическом и тембровом аспектах. Подобное пересечение традиций Востока и Запада становится одной из характерных тенденций в турецкой музыке XX века.

Ключевые слова: Ахмед Аднан Сайгун, Мустафа Кемаль Ататюрк, «Шахнаме», «Озсой», турецкая национальная опера

Для цитирования: Дегтярева Н. И., Джавадова М. Н. кызы. Опера Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой» — культурно-политический проект и художественное событие в турецкой музыке XX века // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-086-103>

*From the History
of National Composer Schools*

Original article

**Ahmed Adnan Saygun's Opera *Ózsoy* — a Cultural-
Political Project and an Artistic Event in 20th Century
Turkish Music**

¹Natalia I. Degtyareva, ²Makhruza N. kyzy Dzhavadova

¹Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
St. Petersburg, Russian Federation,

✉ natad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

²Saint Petersburg Children's School of Arts named after S. V. Rachmaninov,
St. Petersburg, Russian Federation,

✉ mahruzalol@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-0239-9673>

Abstract. In 1934 in Ankara the world premiere of Ahmed Adnan Saygun's opera *Ózsoy* took place. The initiator of its creation was the first president of the Turkish Republic Mustafa Kemal Atatürk. He came forward as a peculiar curator who accompanied the project at various stages of its preparation: from the choice of the poetical source (the Persian epos *Shahnameh* by Ferdowsi) and the definitions of the chief ideas in his interpretation to assigning the librettist (Münir Hayri Egeli) and the composer, whom 27-year-old Ahmed Adnan Saygun was chosen to be. The idea of the creation of national opera fit organically into the context of Atatürk's reformist endeavors, however the project of *Ózsoy* was tinged not only with cultural, but also with political tones: the premiere of the opera, timed to the official visit of Iranian leader Reza Shah Pahlavi, was called to be conducive to the strengthening of Turkish-Iranian contacts. In the opera's plotline, the theme of the mutual relations of the Turkish and the Iranian peoples is played out. Saygun, an adherent of Atatürk's reformative ideas, at that time a scholarship recipient of the Turkish Republic and a recent graduate of the Schola cantorum in Paris, turns in *Ózsoy* to the experience of European opera, but interprets it individually. This is testified by the formal structure and the dramaturgy (a free, at times montage connection of the musical and the talking episodes,

a through type of intonational development and a conditional “number” structure), and the style; at the same time, Turkish national features show themselves through the Western European foundation, which is especially perceptible in the rhythmic and the timbral aspects. Such an intercrossing of the traditions of the East and the West has become one of the characteristic tendencies in 20th century Turkish music.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Mustafa Kemal Atatürk, *Shahnameh*, *Özsoy*, Turkish national opera

For citation: Degtyareva, N. I., Dzhavadova, M. N. kyzy (2024). Ahmed Adnan Saygun’s Opera *Özsoy* — a Cultural-Political Project and an Artistic Event in 20th Century Turkish Music. *Contemporary Musicology*, 8(3), 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-086-103>

Введение

19 июня 1934 года в Анкаре состоялась премьера «Озсоя» — первой национальной оперы, поставленной в молодой Турецкой республике, и первой оперы 27-летнего Ахмеда Аднана Сайгуна, будущего классика турецкой музыки XX века. Премьера, приуроченная к государственному визиту иранского лидера Резы-шаха Пехлеви, прошла в официально-торжественной обстановке, в присутствии Резы-шаха и главы Турецкой республики Ататюрка.



Иллюстрация 1. Мустафа Кемаль Ататюрк приветствует шаха Персии Резу, 1934
(фото: Flickr/Леван Рамишвили)

Источник иллюстрации: <https://socialistworker.co.uk/socialist-review-archive/iran-shah-ayatollah/>
(дата обращения: 15.08.2024)

Мустафа Кемаль Ататюрк (1881–1938) вошел в историю как вождь турецкого национально-освободительного движения, основатель и первый президент Республики (1923–1938). Реформы Ататюрка, взявшего курс на превращение Турции в современное светское государство, затрагивали все стороны общественной жизни — политику, экономику, внутренний уклад. В приоритете было и культурное строительство, в том числе в области музыки, стремление вывести национальную музыкальную культуру на уровень современных достижений западноевропейского искусства. Приветствовались приглашения крупных европейских музыкантов (в 1930-е годы Турцию посетили Бела Барток, Пауль Хиндемит), создавались новые оркестры, новые музыкальные учебные заведения, предпринимались шаги по обновлению их программ. Были учреждены государственные стипендии для одаренных молодых композиторов, которые могли получить образование в ведущих консерваториях Европы.

Отношения Турции и Ирана, далеко не всегда безоблачные, сопровождавшиеся на протяжении многих столетий кровопролитными войнами и постоянным напряжением, вступили в 1920-е годы в фазу контактов и сотрудничества. Реза-шах прибыл в Турцию для того, чтобы подробнее ознакомиться с реформами Ататюрка. Однако Ататюрк в связи с визитом шаха преследовал особую цель. Ахмед Аднан Сайгун раскрывает его замысел, вспоминая о времени работы над «Озсоем»:

Видимо, Ататюрк хотел извлечь максимальную пользу из визита шаха Ирана и подготовить средства для развития политических отношений между Турцией и Ираном в позитивном ключе. Конечно, турецкая армия, вновь построенные заводы, школы и строительство помогли бы шаху составить положительное мнение о Турции. Однако все это существовало и в Иране, хотя имело специфику. В этом отношении шаха вряд ли что-то могло удивить (цит. по: [1, s. 51]).

«Завоевать сердце» [ibid.] шаха Ирана Ататюрк решил при помощи оперы, сюжет которой основывался на иранской легенде.

«Озсой» А. А. Сайгуна: искусство и политика

Такое решение вполне отвечало реформаторским устремлениям Ататюрка — оперный жанр должен был стать фундаментом национального музыкального искусства. В случае же с «Озсоем» он выступил в качестве своеобразного куратора, сопровождавшего проект на всех этапах его подготовки: выбрал литературный источник — «Сказание о Феридуне» из знаменитого персидского эпоса, поэмы Абулькасима Фирдоуси «Шахнаме», сформировал концепцию будущей оперы, определил либреттиста и композитора. Либретто было поручено написать Мюниру Хайри Эгели (1899–1970), музыку —

Ахмеду Аднану Сайгуну (1907–1991). Переработка литературного источника оказалась в опере довольно существенной: изменились сюжетные ходы, количество персонажей, взаимоотношения между ними. Неизменным остался образ доблестного воина, мудрого и справедливого правителя Феридуна, вызывавший ассоциации с личностью самого Ататюрка.



Иллюстрация 2. Ахмед Аднан Сайгун
Источник иллюстрации: <http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-index.html> (дата обращения: 15.08.2024)

Либретто «Озоя» основано на легенде о двух сыновьях Феридуна, близнецах Туре (правителе тюркских земель) и Ираче¹ (правителе Ирана), разлученных кознями злого духа Ахримана. Близнецы воссоединяются только в финале оперы, причем этот эпизод в премьерной постановке был символически обыгран как акт братания турецкого и иранского народов, родственников по этническим истокам и культуре. «Вот Тур, а вот Ирач, — провозгласил один из персонажей, сказитель Оз Озан, указывая на Ататюрка и Резу-шаха, сидевших рука об руку в президентской ложе. — Каждый турок — Тур, каждый иранец — Ирач» [1, s. 51]. По воспоминаниям Сайгуна, после этих слов шах, обняв Ататюрка, взволнованно

вскричал: «Мой брат!» [ibid.]. Комментируя политический подтекст этой сцены, турецкий музыковед Эмре Араджи замечает: в либретто «Тур — представитель турецкой нации, в то время как Ирач репрезентирует иранцев, и весь сюжет сплетен вокруг того факта, что эти две нации веками воевали друг с другом, не зная, что они на самом деле братья» [2, p. 41].

В «Озое» Сайгун столкнулся со сложной музыкально-драматической задачей. Легенда о Феридуне служит сюжетной основой только первого из трех актов оперы. Далее действие переносится в Турцию времен распада Османской империи и образования республики, в эпическое повествование проникают черты политической хроники. Между первым и вторым актами возникает громадный хронологический разрыв: события первого происходят в легендарные времена (40 000 лет назад), второй посвящен мрачным страницам турецкой

¹ Именно так — İraç (Ирач) — транскрибировано в либретто имя Иреджа, одного из братьев в «Шахнаме».

истории в начале XX века, а третий начинается со времени подписания Лозаннского мирного договора 1923 года². Но связи с легендой сохраняются на всем протяжении оперы — в событиях и персонажах новейшего времени аллегорически воспроизводятся коллизии и образы сказания о Феридуне.

После премьеры 1934 года опера была надолго забыта. Только через 48 лет, 3 февраля 1982 года, «Озсой» был поставлен в Анкарском государственном театре оперы и балета³. В спектакле, приуроченном к 100-летию Ататюрка (как и во всех последующих возобновлениях), опера шла в одноактной версии. Такой вариант был санкционирован самим композитором: Сайгун исключил из «Озсой» последние два действия, считая, что их содержание слишком тесно связано с политическими условиями 1930-х годов и имеет мало общего с легендой из «Шахнаме». Нотный материал второго и третьего актов утрачен, поэтому судить о музыкальном решении «Озсой» мы можем только на основании первого⁴.

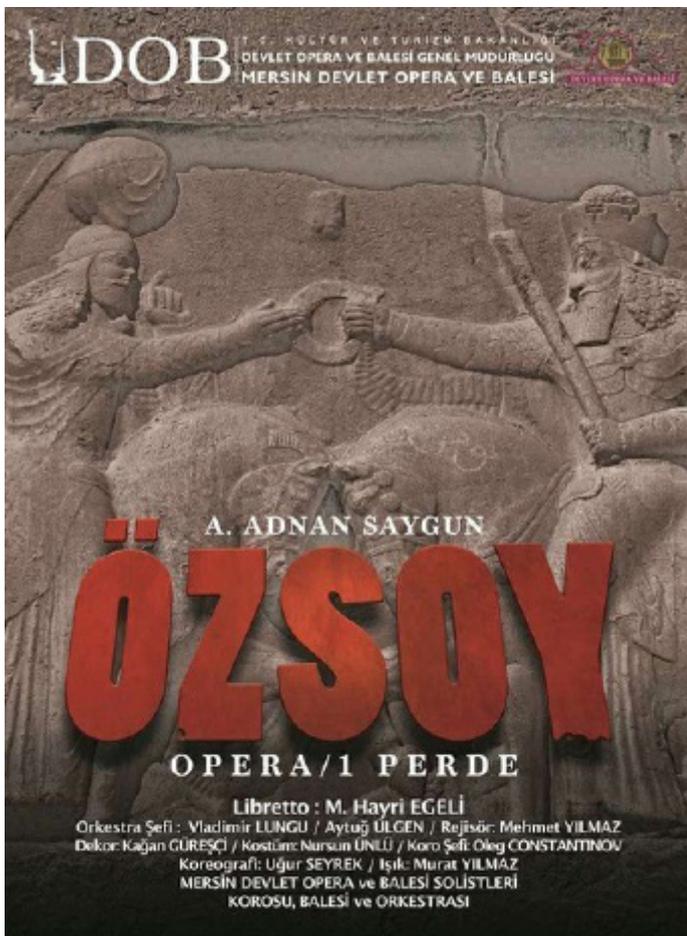


Иллюстрация 3. Афиша спектакля «Озсой» в Мерсинском государственном театре оперы и балета (Mersin State Opera and Ballet, 2012)

Источник иллюстрации:
<https://vladimirlungu.com/saygun-a-ozsoy-premiere-debut/>
(дата обращения: 15.08.2024)

² Лозаннский мирный договор был заключен между Турцией и союзниками в 1923 году, он завершил греко-турецкую войну. Договор определял границы между Турцией и Грецией, устанавливая новые территориальные рубежи, формируя современные государства. Он имел важное значение для установления нового порядка в регионе и закрепления независимости Турции.

³ Запись этого исполнения издана в виде CD-приложения к книге Г. Рефиг «Ататюрк и Аднан Сайгун (Легенда в одном действии)» [3].

⁴ Важно учитывать, что мы имеем дело с обновленной, пересозданной «в основном, по памяти» [2, р. 43] версией музыки в позднейшей редакции (1981 г.). По мнению Эмре Араджи, «для этого случая Сайгун фактически переписал всю оперу, сжав ее до одного акта из оригинальной трехактной версии» [Ibid., р. 43].

Композиция и драматургия, стилистические особенности оперы

Ахмед Аднан Сайгун — крупнейший современный турецкий композитор, один из членов «турецкой пятерки»⁵, внесшей неоценимый вклад в развитие национального музыкального искусства, дирижер и пианист, автор опер, балетов, оркестровых, камерных произведений. Вместе с тем к 1934 году в его творческом багаже было не так много сочинений — хоровые и вокальные опыты, Дивертисмент для саксофона, ударных и оркестра, фортепианные Сюита и «Книга Инджи». Опыта работы в музыкально-театральных жанрах он не имел, но, будучи горячим приверженцем реформаторских идей Ататюрка, отважно принялся за дело, написав музыку в рекордно короткие сроки — 27 дней. Получив первоначальное музыкальное образование на родине, Сайгун в 1928 году выиграл конкурс на республиканскую стипендию и в течение трех лет совершенствовал свое мастерство в парижской *Schola Cantorum*, в классе композиции Венсана д'Энди. Вооруженный знанием контрапункта, музыкальной драмы Вагнера, шедевров барочного, позднеромантического и современного искусства, молодой композитор обращается в «Озсое» к опыту европейской оперы, но трактует его самобытно.

В одноактной версии этого сочинения — с сольными монологами, диалогическими сценами, развернутыми хоровыми и оркестровыми эпизодами — сочетаются вокальные и разговорные партии: четыре поющих и несколько декламирующих персонажей (некоторые, в частности, Феридун, выступают в обоих амплуа). Разговорные диалоги существуют на равных правах с музыкальными эпизодами, подчас соединяясь с ними по принципу монтажа или же наложения речи на музыку. Да и эпизоды музыкальные, в особенности сольные и ансамблевые, только условно можно назвать «номерами». Они сложно построены, насыщены декламационной мелодикой и вмонтированы в свободно текущие хоровые или разговорные сцены. На этой основе возникает оригинальная, сквозная по типу композиция, в которой чередуются, совмещаются и переходят друг в друга разножанровые структурные компоненты. К разговорно-речевому и музыкальному началу в одном из разделов оперы присоединяется танцевальное («Магический танец»). Подобное сочетание «читаемого, играемого и танцуемого» способно вызвать ассоциации с европейскими музыкально-театральными опытами 1910–20-х годов (Сайгун мог познакомиться с ними во время пребывания в Париже). Но своеобразие «Озсоя» заключается в том, что это сочетание решено в особом ключе. По сути, Сайгун создает в «Озсое» первый в истории турецкой музыки национальный оперный эпос.

⁵ Такое название по аналогии с «Могучей кучкой» дала критика группе пятерых турецких композиторов, получивших образование в европейских консерваториях — Ахмеду Аднану Сайгуну, Джемалю Решиту Рею, Хасану Фариду Алнару, Ульви Джемалю Эркиену и Нелжилю Казыму Аксесу. Подробнее об их вкладе в становление современной национальной композиторской школы см. [4, s. 159–500].

Об этом свидетельствуют драматургия и стилистика, техника письма и композиция, которая разворачивается в неспешном движении сменяющих друг друга картин.

События, сюжетные перипетии не показаны в действии, но даны в повествовании, в рассказах персонажей. Единственное драматическое столкновение происходит в финальной сцене — диалоге Ахримана и Хатун, супруги Феридуна, но и оно не приводит к конфликту и разрешается в хоровом апофеозе. Музыкальные портреты Феридуна и Хатун (только они наделены в опере сольными характеристиками) обрисовывают цельные, внутренне устойчивые, непротиворечивые образы; в мелодическом языке Феридуна господствует героическая интонация, в партии Хатун — торжественная лирика. Опорными точками в драматургии «Озсоя» оказываются хоровые сцены, а также ритуальный «Магический танец», на который приходится кульминация.

Оперу открывает инструментальное вступление, разноплановое по музыкальному материалу. После проведения начальной сумрачной темы в нем формируется фанфарный комплекс, который наподобие лейтмотива будет звучать в разных сценах «Озсоя». Следующий за вступлением монолог Оз Озана (разговорная роль) представляет собой эпическое предварение событий, пролог к основному действию. В нем Озан в звучных торжественных стихах возглашает основную тему оперы — тему истории турецкого народа, величия тюркской культуры: «Этот род вышел из Азии, распространился повсюду. Это было началом подъема. <...> Посмотрим, не остановится ли время перед этим великим родом?» Далее следуют восемь сцен, в которых воспроизводятся ритуалы древних тюрков — «Молитва» / *Yakarış* (народ молится древнему богу Тенгри о ниспослании наследника), «Магический танец» / *Sihir Raksı*; даются характеристики героев — «Великий Хакан Феридун» / *Ulu Hakan Feridun*, «Явление Хатун» / *Hatun gelişi*; разворачиваются праздничные или драматические картины — «Радостная весть о рождении детей» / *Doğum Müjdesi*, «Исчезновение детей» / *Bebeklerin kayboluşu*. В последней сцене, которая становится финалом действия, появляется Ахриман, предпринявший попытку похищения младенцев и в напряженном диалоге с Хатун предрекающий близнецам разлуку и забвение среди потомков. Мрачное пророчество Ахримана опровергается в заключении сцены — ярком, ликующем хоре, сопровождаемом «голосом с небес»: «Хатун, не волнуйся; желание Ахримана исполнится только три раза. Если твои дети снова возьмутся за руки, земля наполнится светом» [5, s. 77].

Примечательна сцена Феридуна с семьей Фелеками — посланцами семи небес (почти целиком разговорная). В ней раскрывается глубокий смысл названия оперы. *Özsoy* / *Öz Soy* можно перевести как сущий род, в почти библейском значении слова «сущий» — подлинный, истинный, настоящий, существующий полным и совершенным образом. Каждый из Фелеков,

выражая свои пожелания новорожденным, толкует слово «Озсой» по-своему. Например, пожелание *Özsoyu çoğaltsın* означает «пусть размножится их род», пожелание *Yurdu bulsun* — «пусть их род живет на своей земле». Сцена завершается тем, что Феридун дает своим детям имена — Тур и Ирач, в них зафиксированы названия земель, которыми дети будут править и на которых будут жить их потомки, — Турция и Иран.

Черты своеобразия ощутимы не только в жанровом профиле, композиции и драматургии, но и в музыкальном материале «Озсоя». Американский музыковед Кэтрин Вудард полагает, что опера выдержана в стилистике западноевропейского музыкального ориентализма:

Он [Сайгун] опирался... на гармонический язык французского романтизма конца девятнадцатого века, вагнеровский хроматизм и даже просто на тональную гармонию классицизма восемнадцатого века. Единственный фрагмент, который может быть интерпретирован слушателем как изображение не-западной музыки — *Sahir Raksı* («Магический танец»), представленный в предпоследней сцене [6, p. 32].

В более поздней работе, развивающей эти идеи, Вудард замечает, что в музыке «Озсоя», которая поддается наиболее эффективному анализу с позиций эстетики и техники пастиша, можно обнаружить проблематичность во внутренних связях языка. Однако, по словам Вудард, «множественные ссылки, присутствующие в стилизации Сайгуна, служат для создания сложных значений, отражающих его музыкальный бэкграунд и меняющийся культурно-политический ландшафт республики» [7, p. 554]. С этим мнением можно согласиться, дополнив его некоторыми конкретизирующими положениями.

Пример 1. А. А. Сайгун.
«Озсой». Вступление, тт. 1–8



Музыкальный материал «Озсоя» рождает ассоциации с европейской музыкой разных эпох. Так, тема, открывающая оркестровое вступление, по мысли Ахмета Тузлу [8, s. 20], имеет сходство с первым хором «Страстей по Матфею» Баха и началом Первой симфонии Брамса (см. *Пример 1⁶*).

⁶ Факсимиле рукописи клавира первого акта «Озсоя» размещено в Приложении диссертации Эрла Ышилдака [5, s. 80–143]. Нотные примеры 1–3 приведены по указанному источнику.

На это сравнение наталкивает мелодический рисунок верхнего голоса, а также соотношение крайних голосов — напряженная, с трудом поднимающаяся вверх мелодия струнных и ритмическое *ostinato* органного пункта басов (а в случае с Брамсом и общая тональность — *c-moll*).

Тематизм хоровой «Молитвы» (см. *Пример 2*) в своем исходном обороте содержит отсылку к мелосу григорианского хора, а способ его обработки, прозрачность фактурного решения — к стилю Палестрины. И григорианику, и ренессансную полифонию Сайгун прилежно изучал в свои парижские годы под руководством Венсана д’Энди⁷.

Сопрано
Альто
Тенор
Бас
Фортепиано

U LU TAN RI! CAN VER DIN BI ZE
U LU TAN RI! CAN VER DIN BI ZE SEN EY

5
Сопр.
А.
Т.
Б.
Ф-но

U LU TAN RI! I MAN VER DIN BI ZE SEN
U LU TAN RI! TAN RI! YAL VA
U LU TAN RI U LU TAN RI
U LU TAN RI U LU TAN RI I MAN VER

Пример 2. А. А. Сайгун. «Озсой».
Молитва, тт. 1–10

Хоровые партии в ряде эпизодов оперы — приветственные гимны, обрамляющие арии Феридуна и Хатун, — выдержаны в хоральной фактуре, а их ритмическая структура и гармонический язык (силлабика четырехголосных консонантных вертикалей, ясное ощущение тональной основы с отклонениями в близкородственные тональности) напоминают о стилистике «общинного» хора⁸.

В целом же в гармонии «Озсой» сочетаются чистейшая диатоника и ресурсы мажора-минора, а также современной гармонической техники — энгармонические модуляции, хроматизация ткани, диссонирующая вертикаль. Излюбленными приемами становятся продолжительные органные пункты и почти импрессионистский параллелизм трезвучий, нередко принадлежащих далеким тональностям (см. *Пример 3*).

⁷ На сходство со стилистикой эпохи Возрождения указывает и Ышилдак [5, s. 55]. Однако, как будет отмечено ниже (см. сноску 10), в мелодике «палестриновской» «Молитвы» ощутимы и отзвуки турецкого мелоса (Сайгун использовал в ней материал своего раннего произведения — *Lamento / Ağitlar* для тенора solo и мужских голосов a cappella, 1932).

⁸ Возможно, что обращение к тонально ясному и гармонически несложному языку в хоровых разделах «Озсой» было связано с практическими обстоятельствами, возникшими при подготовке премьеры: хор, набранный из любителей, не справлялся с трудностями. По словам Сайгуна, он «состоял из людей, которые даже не умели толком читать ноты» (цит. по: [2, p. 41]).



Пример 3 а, b, с. А. А. Сайгун. «Озсой».

Сцена Оз Озана, вступление к сцене Феридуна и Фелеков⁹. Сцена Оз Озана:

а — т. 3, b — тт. 5–6. Сцена Феридуна и Фелеков: с — тт. 1–3

Example 3 a, b, c. A. A. Saygun. *Ózsoy*.

Oz Ozan (a — m. 3, b — mm. 5–6), Feridun and Feleks (mm. 1–3)

На основании сказанного можно констатировать, что в синтезе европейских позднеромантических средств, характеризующих стилистику «Озсоя», ощущается и воздействие более поздних тенденций — импрессионизма и неоклассицизма. Сайгуну были известны некоторые неоклассические произведения Стравинского, а его собственная ранняя фортепианная Сюита ор. 2 (1931), включающая такие пьесы, как Прелюдия, Канцона, Оstinато, Канон, обнаруживает знакомство молодого турецкого композитора с творческой практикой барочной музыки.

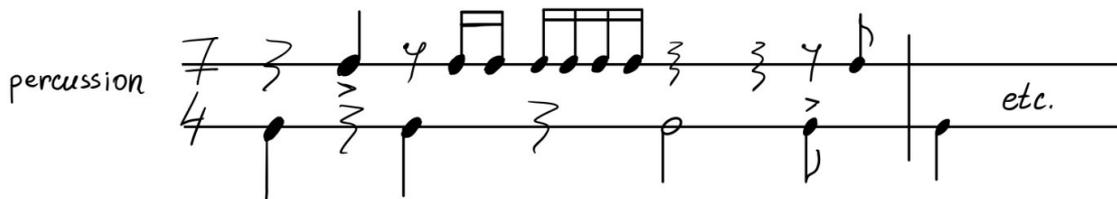
Сквозь западноевропейскую основу в «Озсое» проступают турецкие национальные черты, особенно ясно выраженные в ритмической, тембровой и ладовой областях¹⁰. Использование переменных размеров, сложной внутри-тактовой ритмической группировки, европейских инструментов в амплу традиционных турецких (арфа, уподобляемая сазу, инструменту народных сказителей озанов и ашугов, набатные ритмы ударных, напоминающие о звуковой

⁹ В эти пространные, практически целиком разговорные сцены вставлены краткие музыкальные фрагменты: по 1, 2, 3 такта в монологе Оз Озана, по 9 и 14 тактов в сцене Феридуна и Фелеков.

¹⁰ По утверждению близкого друга Сайгуна — турецкого музыковеда Махмуда Рагипа Газимихала, хорошо знакомого с первой версией оперы, многочисленные «отсылки» к национальной традиции содержались и в ее мелодическом материале: «Моли́твенный хор в I акте <...> основан на азиатских мотивах. То же самое можно сказать и о большинстве мест в акте II. Оркестровые прелюдии, с другой стороны, выполнены в более индивидуальном стиле. В остальной части произведения музыкальный язык построен в рамках тональной идиомы (из-за нехватки времени и для того, чтобы певцам было легче разучивать партии)» (цит. по: [2, p. 43]).

атмосфере обрядов древних тюрков) встречается во многих эпизодах оперы. Целый ряд разделов выдержан в системе пентатоники, которую Сайгун в те годы полагал ладовой основой турецкой музыки (впоследствии он пересмотрел это мнение).

Ярче всего национальное своеобразие в «Озое» репрезентирует «Магический танец», в котором эти черты представлены комплексно. Генеральным принципом организации музыкального движения в Танце становится принцип *ostinato* — ритмического в первом и третьем разделах контрастно-составной формы и ритмомелодического во втором разделе. Остинатность выдерживается неуклонно, то сосредотачиваясь в нижних пластах фактуры (как в первом разделе), то охватывая всю оркестровую ткань (третий раздел), и сопровождается контрапунктами, синкопированными одиночными звуками и диссонирующими «кластерами» в других фактурных слоях. В музыке господствуют краски ударных инструментов. Особенно сильное впечатление производит начало Танца: экспозиция ритмического *ostinato*, исполняемого на нескольких барабанах и предваряемого в качестве ритуальной «заставки» тремя ударами гонга (Пример 4):



Пример 4. А. А. Сайгун. «Озсой».
Ритмическое *ostinato* из «Магического танца»¹¹

Отмечая особенности метроритмической организации семидольного такта (структура такта в размере 7/4: 2+2+3), Вудард квалифицирует ее как ритм аксак [6, р. 32]. Аксак («хромой» в переводе с турецкого) — один из важнейших ритмов в турецкой музыкальной традиции. Его суть заключается в асимметричном чередовании кратких и длинных долей, образованном сочетаниями усулей — «паттернов, сформированных из равных и неравных, сильных и слабых ударов в определенном порядке. Их также можно было бы описать как ритмические паттерны, состоящие из комбинации различных ритмов» [9, s. 9]. В турецком аксаке комбинируются усуги бинарного и тернарного членения, что при непременном сохранении единого темпа метрических единиц, входящих как в бинарные, так и в тернарные группы, создает эффект нерегулярного, «хромающего» метра.

¹¹ Нотные примеры 4 и 5 приведены по диссертации К. Вудард [6, р. 32–33, 98], так как в факсимиле клавира «Магический танец» отсутствует.

В другом примечательном фрагменте из начала второго раздела «Магического танца» тема тенора-саксофона (в ладовой структуре которой, по наблюдению Вудард, заметно частичное совпадение со звукорядом макама Карджигар [6, р. 33]) сопровождается двухголосным контрапунктом скрипок — ангемитонной мелодией, изложенной параллельными квартами (Пример 5):

Пример 5 а, б. А. А. Сайгун. «Озсой»: а — фрагмент «Магического танца».

б — макам Карджигар (в западной нотации)

Example 5 a, b. A. A. Saygun. *Özsoy*: a — Excerpt of *Sihir Raksı*,

b — *Makam Karcıgar* (in Western Notation)

И аксак-ритмы, и макам, и квартовые параллелизмы — базовые элементы турецкого фольклора, распространенные в народной музыке. Но эти же элементы, еще в эпоху Османской империи адаптированные к условиям западной нотации (и вследствие этого модифицированные), использовались и современными турецкими композиторами. С этой ветвью национальной культуры, характерной для крупных турецких городов, был с детства знаком Сайгун, уроженец Измира, и, возможно, черпал также из нее некоторые художественные идеи. Систематическая же, планомерная профессиональная работа по изучению турецкого фольклора — совместные с Белой Бартоком и самостоятельные этнографические экспедиции, публикации нотных материалов и статей, выступления на конференциях — начнется уже после написания «Озсой», со второй половины 1930-х годов. Она не только принесет блестящие научные результаты, но и отразится в творчестве композитора.

Так, своеобразным «художественно-исследовательским проектом» на тему аксак-ритмов можно назвать целую серию его фортепианных сочинений: «Десять этюдов в ритмах аксак» (op. 38, 1964), «Двенадцать прелюдий в ритмах аксак» (op. 45, 1967), «Пятнадцать пьес в ритмах аксак» (op. 47, 1967) и «Десять эскизов в ритмах аксак» (op. 58, 1976).

Заключение

Премьера «Озоя» стимулировала пробуждение интереса турецких композиторов к опере. В том же 1934 году Неджилль Казым Аксес создал «Байондер», а Сайгун написал свое второе сочинение в этом жанре — «Ташбебек» («Каменная кукла»). Однако «Озой» по понятным причинам не мог оказать непосредственного воздействия на судьбы национальной оперной школы. Дело не только в том, что его постановка не возобновлялась на протяжении почти 50 лет, но также и в том, что в Турции 1930-х годов не было необходимых условий — отсутствовали стационарные оперные театры с соответствующей инфраструктурой, исполнительские коллективы. Для того чтобы поставить «Озоя», Эгели и Сайгуну, несмотря на поддержку Ататюрка, пришлось приложить немало усилий. Помимо Президентского оркестра, струнного оркестра Стамбульской муниципальной консерватории, известных турецких певцов, исполнявших главные роли (Нуруллах Ташкыран и Нимет Вакил, преподававшая в консерватории Стамбула), в спектакле участвовали прошедшие отбор любители, хор был набран из учащихся анкарских школ и институтов, а балетная группа — из людей, приобретших танцевальные навыки в кружках при Народном доме¹² Анкары.

Положение изменилось к середине XX века. В Анкарской государственной консерватории были открыты отделения оперы и балета, в Анкаре начал функционировать Государственный оперный театр, велась работа по подготовке кадров для музыкально-театральных учреждений. К опере обратились композиторы Аксес («Тимур», 1956), Джемаль Решит Рей («Челеби», 1945, первая редакция), Невит Кодаллы («Ван Гог» (1956), Сабахаттин Календер («Ходжа Насреддин», 1960) и другие¹³. Сайгун также продолжал работать в этом жанре. Торжественное открытие здания Анкарского оперного театра было ознаменовано постановкой первого акта его «Керема» (1948, постановка полной трехактной версии состоялась в 1953). 1970-е годы приносят оперы «Кёроглу» (1971) и «Гильгамеш» (1979). Последние сочинения Сайгуна движутся по пути, намеченному «Озой»: в «Кереме» сценическое действие

¹² «Народные дома» — культурно-просветительские центры, в 1930–40-е годы создававшиеся в различных регионах Турции. Эти учреждения, преследующие цели воспитания в турецком народе национального самосознания, были важной частью реформ Ататюрка.

¹³ Подробнее об этом см. [10].

сведено к минимуму, в опере проявляются черты оратории [2, р. 70], а жанр «Гильгамеша» композитор обозначил как «эпическая драма»¹⁴.

Политический эффект премьеры оперного первенца Сайгуна¹⁵, вписанной в идеологический контекст 1930-х годов, в свое время перевесил осознание художественных свойств произведения и его значения в развитии турецкой музыкальной культуры, но последнее не стоит недооценивать¹⁶. Намеченное в «Озсой» взаимодействие национальных и европейских традиций станет значимым трендом в турецкой музыке XX века.

В рамках культурных реформ, проводимых Ататюрком, стремление к созданию новой, современной турецкой нации требовало и переосмысления музыкального искусства. «Озсой» стал одним из символов этапа модернизации турецкой культуры, формирования новой культурной идентичности.

Список литературы

1. *Beyarslan A.* Türk operası'nın ulusal kimliği ve Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası. Düzeltmiş Tez. T. C. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, 2018. [Электронный ресурс]. URL: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/60448.pdf> (дата обращения: 15.08.2024).
2. *Araci E.* The life and works of Ahmed Adnan Saygun. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.). Edinburgh: University of Edinburgh, 1999. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680> (дата обращения: 15.08.2024).
3. *Atatürk ve A. Adnan Saygun Özsoy Operası* / haz. Gülper Refiğ, Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1997.
4. *Küçük Kaplan U.* Türk Beşleri "İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Utopyası". İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021.
5. *İşıldak E.* Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası'nın yayılcı teoriler bağlamında ele alınması. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/profile/Erol-Isildak/publication/325828252_Ahmed_Adnan_Sayguns_Ozsoy_Opera_deal_with_Context_of_Diffussionist_Theory/links/5b28066daca2727335b6ebae/Ahmed-Adnan-Sayguns-Ozsoy-Opera-deal-with-Context-of-Diffussionist-Theory.pdf (дата обращения: 15.08.2024).

¹⁴ Особенности драматургии «Гильгамеша», соотношение оперы и литературного источника изучаются в статье Игима Шевкета Гюлеча и Элиф Санем Гюлеч «Современная интерпретация эпоса о Гильгамеше: оперы о Гильгамеше Невида Кодаллы и Ахмеда Аднана Сайгуна» [11].

¹⁵ Именно в таком аспекте рассматривается «Озсой» в уже упоминавшейся статье Вудард «Музыка как посредник в политике Турции: случай Ахмеда Аднана Сайгуна» [7].

¹⁶ О жизнеспособности «Озсой» свидетельствует и турецкая театральная-музыкальная практика: после возобновления в 1982 году опера неоднократно ставилась в Турции на различных сценических площадках.

6. Woodard K. *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.). Cincinnati: University of Cincinnati, 1999.

7. Woodard K. Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun // *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Durham: Duke University Press. Vol. 27 (No. 3). 2007. P. 552–562. <https://doi.org/10.1215/1089201x-2007-032>

8. Tuzlu A. Türk operasının oluşum süreci ve Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy operasının analizi. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Tuzlu+A.+T%C3%BCrk+operas%C4%B1n%C4%B1n+olu%C5%9Fum+s%C3%BCreci+ve+Ahmet+Adnan+Saygun%E2%80%99un+%C3%96zsoy+operasının+analizi.&ie=UTF-8&oe=UTF-8> (дата обращения: 15.08.2024).

9. Yarkın F. *Türk müziğinde usuller*. Üçüncü baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2023.

10. Şahin E. Opera Sanatının Türkiye'de Gelişimi ve Türkçe Operaların Tarihsel Süreci / *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 2024. Sayı 40. S. 589–602. (The Development of Opera Art in Turkey and the Historical Process of Turkish Operas.) <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219>

11. Güleç İ. Ş., Güleç E. S. Gilgames Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Operaları. *Konservatoryum*. 2023. Vol. 10, Is. 2. S. 27–38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1319966>

References

1. Beyarslan, A. (2018). *Türk operası'nın ulusal kimliği ve Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası* [Düzeltilmiş Tez. T. C., İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı]. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/60448.pdf>

2. Araci, E. (1999). *The life and works of Ahmed Adnan Saygun* [Doctoral dissertation, University of Edinburgh]. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680> (accessed: 15.08.2024).

3. Atatürk, ve A. (1997). Adnan Saygun Özsoy Operası. In G. Refiğ (Ed.), *Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası. Boyut Yayıncılık*.

4. Küçükkaplan, U. (2021). *Türk Beşleri "İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Utopyası"*. Ayrıntı Yayınları.

5. Işıldak, E. (2016). *Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası'nın yayılmacı teoriler bağlamında ele alınması* [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. https://www.researchgate.net/profile/Erol-Isildak/publication/325828252_Ahmed_Adnan_Sayguns_Ozsoy_Opera_deal_with_Context_of_Diffusionist_Theory/links/5b28066daca2727335b6ebae/Ahmed-Adnan-Sayguns-Ozsoy-Opera-deal-with-Context-of-Diffusionist-Theory.pdf (accessed: 15.08.2024).

6. Woodard, K. (1999). *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. [Doctoral dissertation, University of Cincinnati].

7. Woodard, K. (2007). Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Durham: Duke University Press, 27(3), 552–562. <https://doi.org/10.1215/1089201x-2007-032>
8. Tuzlu, A. (2019). *Türk operasının oluşum süreci ve Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy operasının analizi*. [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Tuzlu+A.+T%C3%BCrk+operas%C4%B1n%C4%B1n+olu%C5%9Fum+s%C3%BCreci+ve+Ahmet+Adnan+Saygun%E2%80%99un+%C3%96zsoy+operasın+analizi.&ie=UTF-8&oe=UTF-8> (accessed: 15.08.2024).
9. Yarkın, F. (2023). Türk müziğinde usuller. Üçüncü baskı. Pan Yayıncılık.
10. Şahin, E. (2024). Opera Sanatının Türkiye'de Gelişimi ve Türkçe Operaların Tarihsel Süreci / RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. 2024. Sayı 40. S. 589–602. (The Development of Opera Art in Turkey and the Historical Process of Turkish Operas). <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219>
11. Güleç, İ.Ş., & Güleç, E.S. (2023). Gilgames Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Operaları. *Konservatoryum*, 10(2), 27–38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1319966>

Сведения об авторах:

Дегтярева Н. И. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки.

Джавадова М. Н. кызы — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра истории зарубежной музыки.

Information about the author:

Natalia I. Degtyareva — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Western Music History Department.

Makhruza N. kyzy Dzhavadova — Applicant for PhD degree in Arts, Western Music History Department.

Статья поступила в редакцию 29.05.2024;
одобрена после рецензирования 23.08.2024;
принята к публикации 03.09.2024.

The article was submitted 29.05.2024;
approved after reviewing 23.08.2024;
accepted for publication 03.09.2024.

*История и теория
исполнительства*

Научная статья

УДК 784.21

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>



**Вокальная орнаментация Джулио Каччини:
от теории к практике**

Елена Валентиновна Круглова

Государственный музыкально-педагогический
институт имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ elenakruglowa@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6565-2083>



Аннотация. Основная цель настоящей статьи — исследование роли и определение возможности применения украшений в вокальной музыке Джулио Каччини. В предисловиях к сборникам арий и мадригалов *Le nuove musiche* (1602) и *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), ставших отражением созданного композитором «нового стиля», Каччини первым среди своих современников изложил основные позиции школы художественного пения и дал методические рекомендации по исполнению собственных произведений. Однако его указания нередко приводят исполнителей в недоумение, заставляя сомневаться в возможности и корректности применения каких-либо украшений. В результате сегодня музыка Каччини в ряде случаев звучит однообразно, неинтересно.

В эпоху барокко существовало явное расхождение между нотной записью и исполнительством. Углубленное изучение и сравнение музыкальных источников, их историческое осмысление, оценка на

основе документальных и теоретических свидетельств позволяют понять реальную практику и особенности воспроизведения предлагаемых Каччини украшений. Автор статьи подчеркивает необходимость переосмыслить подходы к исполнению, в том числе специфику применения различных орнаментальных эффектов. Важным в этом отношении становится соблюдение главного их предназначения: усиление аффекта, эмоционального модуса сочинения посредством выразительной передачи слова.

Ключевые слова: Джулио Каччини, раннее барокко, орнаментация, эсclamация, спреццатура, трилло, группо, историческая исполнительская практика, традиции исполнения, вокальная техника, выразительность в пении

Для цитирования: *Круглова Е. В.* Вокальная орнаментация Джулио Каччини: от теории к практике // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 104–120 <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>

History and Theory of Performance

Original article

Vocal Ornamentation in Giulio Caccini: From Theory to Practice

Elena V. Kruglova

The State Musical Pedagogical Institute
named after M. M. Ippolitov-Ivanov,
Moscow, Russian Federation,

✉ elenakruglowa@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6565-2083>

Abstract. The main purpose of the published article is to study the role and determine the possibility of using jewelry in Giulio Caccini vocal music. The composer, the creator of the “new” style, the first among his contemporaries in the preface to the collections of arias and madrigals *Le nuove musiche* (1602) and *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) outlined the main positions of the school of artistic singing, where he reports on the recording of his compositions how to perform. This often leads performers into confusion about the possibility of using any jewelry. As a result, today, in some cases, Caccini music sounds monotonous, uninteresting.

In the Baroque era, there was a clear discrepancy between practice and musical notation. An in-depth study and comparison of musical sources, their historical understanding, evaluation based on documentary and theoretical evidence allows us to identify the real practice and features of reproducing jewelry offered by Caccini for performance. As a result, the author of the article emphasizes the need to rethink the approach to performance, in particular, concerning the application of various ornamental effects. In this regard, it becomes important to observe their main purpose: to enhance the affect and mood of the composition through expressive transmission of the word.

Keywords: Giulio Caccini, early Baroque, ornamentation, esclamation, *sprezzatura*, *trillo*, *gruppo*, historical performance practice, traditions of performance, vocal technique, expressiveness in singing

For citation: Kruglova, E. V. (2024). Vocal Ornamentation in Giulio Caccini: From Theory to Practice. *Contemporary Musicology*, 8(3), 104–120. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-104-120>

Введение

Изучение произведений Джулио Каччини (1561–1618) нередко приводит певцов к размышлениям о правильной в стилистическом отношении интерпретации. Современные исполнители либо точно придерживаются нотного текста, либо применяют незначительные украшения. Возникает вопрос о стилистически наиболее верных решениях.

Введение орнаментации в сочинения Каччини в основном обсуждается в зарубежных публикациях [1; 2; 3; 4]. В работах отечественных музыковедов [5; 6] украшения, предусмотренные композитором, и их использование в практике пения освещаются обзорно, акцент сделан на теоретическом рассмотрении проблемы, значение новой орнаментики Каччини трактуется как своего рода «протест против [ренессансной] традиции» [5, с. 23]. В настоящей же работе предпринята попытка осмысления некоторых важных особенностей украшений в вокальных сочинениях композитора и определения возможных путей их введения в исполнительскую практику современных вокалистов.

Историческая роль

Джулио Каччини традиционно считают музыкальным революционером XVII века¹. Новую манеру его пения особо отметил Михаэль Преториус в 9 главе третьей части трактата *Syntagma Musicum* (1619)². Аббат Анжело Грилло в письме своему другу Торквато Тассо называл композитора «отцом речитативного пения»³. Северо Бонини восхвалял Каччини как истинного изобретателя нового стиля, указывая при этом, что почти каждый музыкант того времени становился известным только благодаря подражанию ему⁴. По словам Константина Митрофановича Мазурина, ссылавшегося на мнение Франсуа Жозефа Фетиса, «Каччини стоял выше Монтеверди в смысле выражения страсти и был превзойден только Кариссими»⁵.

¹ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 1.

² Praetorius M. *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619. S. 230.

³ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 3.

⁴ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica // Solerti A. L'origine del melodramma. Torino, 1903. P. 134–135.

⁵ Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. Т. 1. М.: А. А. Левенсон, 1902. С. 3.

Репутация Каччини как композитора-новатора сохранилась до наших дней. Виктор Коэльо, профессор Университета в Калгари, со ссылками на ведущих специалистов в области старинной музыки отмечает его заслуги в формировании художественных принципов новой эпохи (Оливер Странк⁶), в создании монодии (Манфред Букофцер⁷) и нового стиля пения (Дональд Граут⁸) [7]. Ученый, правда, также приводит мнения исследователей 1980-х годов, считающих, что Каччини использовал опыт исполнительской импровизации более ранней эпохи, то есть не был в полном смысле изобретателем монодии⁹. Однако это все же не отменяет роли итальянского музыканта как центральной фигуры раннего барокко.

Известный как Джулио Романо (т. е. уроженец Рима), Каччини уже в молодые годы стал членом Флорентийской камераты. Он познакомился с идеями Джованни Барди и Винченцо Галилеи, не без влияния которых критиковал контрапункт, называя его «разрушителем Поэзии»¹⁰. Каччини заявил о новом, изобретенном им стиле музыки. Вначале — в Предисловии к опере «Эвридика» (1600), где, обращаясь к читателям, рассказал о благородном способе пения, по его мнению, лучшем, «в котором другие могли бы практиковаться»¹¹. Затем — в опубликованном во Флоренции сборнике арий и мадригалов «Новая музыка» (*Le Nuove Musiche*) для голоса и *basso continuo* (1601¹², см. *Иллюстрацию 1*).

Не вызывает сомнений огромное влияние Каччини на композиторов его времени. В 1605 году Энрико Радеска из Фоджи издал в Турине первую книгу своих «Канцонетт, мадригалов и арий в римской манере» (*Canzonette, madrigali et arie alla romana*). На следующий год Доменико Брунетти представил в Болонье собрание мадригалов, канцонетт и арий под названием «Эвтерпа» (*L'Euterpe*). В 1607 году во Флоренции был напечатан сборник камерной вокальной музыки Северо Бонини — «Мадригалы и духовные канцонетты» (*Madrigali e canzonette spirituali*), в предисловии к которому автор подчеркнул, что его сочинения написаны в подражание изящному стилю

⁶ Source Readings in Music History / ed. by O. Strunk. New York: W. W. Norton, 1950. P. 370.

⁷ Bukofzer M. Music in the Baroque Era. New York: W. W. Norton, 1947. P. 29.

⁸ Grout D. J. A History of Western Music. 2nd ed. New York: W. W. Norton, 1960. P. 278.

⁹ Коэльо ссылается на работы К. Палиски (*Palisca C. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven: Yale University Press, 1989), Г. М. Брауна (*Brown H. M. The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad // Early Music*. 1981. No. 9. P. 147–168), Дж. В. Хилла (*Hill J. W. Realized Continuo Accompaniments from Florence ca. 1600 // Early Music*. 1983. No. 11. P. 194–208) и др.

¹⁰ Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Maescotti, 1601/1602. P. 4.

¹¹ Caccini G. *L'Euridice*. Firenze: Giorgio Maescotti, 1600. P. 1.

¹² Здесь и далее использован традиционный русский перевод названия. Грамматически более точный вариант — «Новые музыки» (имеются в виду новые музыкальные сочинения). Сборник был напечатан в начале 1602 года, однако на его титульном листе (в соответствии с особенностями календаря, принятого во Флоренции того времени) значится еще 1601 год.



Иллюстрация 1. Дж. Каччини.
Le Nuove Musiche. Титульный лист издания
1602 (1601) года.

выдающегося композитора Каччини. Оттавио Дуранте сравнил свою работу *Arie devote* (Рим, 1608) с «маленьким ручейком, проистекающим из источника — его [Каччини] заслуг»¹³. Вскоре аналогичные сборники сочинений в новом монодическом стиле опубликовали многие итальянские композиторы (в том числе Якопо Пери, Марко да Гальяно, Доменико Белли, Раффаэлло Ронтани, Филиппо Витали, Франческа Каччини, Андреа Фальконьери и др.)¹⁴.

Широкую известность Каччини получил также в амплу певца-виртуоза и вокального педагога. Он прославился как исполнитель сложных мадригалов, щедро украшенных распевами и пассажами, его пение отличалось особой выразительностью и четкостью дикции [8, с. 11]. О выступлении певца во флорентийском соборе Святого Духа по случаю приезда Кристины Лотарингской, супруги Великого герцога Тосканского Фердинандо I, рассказывал

Бонини: «Приветствуя входящую Кристину Лотарингскую, первым запел Джулио Каччини, известный как Романо, со словами *O benedetto giorno*¹⁵. В течение долгого времени, за великое наслаждение, которое он дал бесчисленному множеству собравшихся там, его долгое время называли *Benedetto giorno*»¹⁶. Исполнительское мастерство Каччини оценили иностранцы, посещавшие Флоренцию: «Человеческий язык не может выразить того, как маэстро был принят и осыпан похвалами и почестями не только его Величества,

¹³ Цит. по: Ehrichs A. Giulio Caccini: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig: Hesse & Becker, 1908. S. 75.

¹⁴ Заметим также, что стиль сольного пения и тип орнаментирования, актуальный в первом десятилетии XVII века, достаточно скоро стал образцом выразительности не только в сольном пении, но и в сольной инструментальной игре.

¹⁵ «О, благословенный день».

¹⁶ Bonini S. Estratto dalla Prima parte del Discorsi e Regole sopra la musica. P. 130.

но и всех главных герцогов и баронов Франции, которые здесь оказались», — продолжает Бонини¹⁷. Среди учеников маэстро были такие прославленные певцы, как Виттория Аркилеи, Адриана Базиле, Франческо Рази, Северо Бонини, Антонио Брунелли, Джованни Гуальберто Мальи и другие. Созданная флорентийская вокальная школа вскоре также заявила о своем влиянии в музыкальном искусстве других европейских стран. В частности, в Германии к методике Каччини обращались Генрих Шютц, Михаэль Преториус, Иоганн Андреас Хербст.

Le Nuove Musiche и исполнительская практика

Сборник *Le Nuove Musiche* был не только публикацией конкретных сочинений, но и своеобразным методическим руководством, в котором освещались особенности вокального исполнения. Ранее другие мастера, как правило, передавали свои знания лишь эмпирически. По этому поводу сам Каччини писал: «Не то чтобы это [вокальное искусство – Е. К.] до определенного момента не осваивалось в какой-то мере посредством длительной практики <...>, но изложенная в этом труде, помогает достичь мастерства»¹⁸. Таким образом, как указал специалист по итальянской музыке XVII века Найджел Форчун, Предисловие к *Le Nuove Musiche* стало «манифестом нового стиля» итальянской сольной песни¹⁹. Каччини выступил с острой критикой в адрес певцов за излишнее колорирование мелодии, длинные пассажи, в результате чего терялось понимание слова. По его мнению, из-за обилия распевов мало кто понимал слова даже у прославленных певцов²⁰.

В этой связи важно напомнить, что обучение певца во времена Каччини, по сути, сводилось к выработке красивого звука, освоению пассажей и орнаментики, при этом без всякого понимания того, как их правильно применять. Если флорентийские музыканты стремились к художественной выразительности, то в Риме культивировался стиль пассажного пения. Это подтверждают композиторы и певчие папской капеллы в своих трактатах и дидактических пособиях вплоть до 1620 года. Например, виртуоз Джованни Джироламо Капсбергер опубликовал богато орнаментированные мотеты и арии в издании *Mottetti passeggiati* (1612) и *Arie passeggiate (Libro 1 — 1612; Libro 2 — 1623)*. В 1615 году певец-кастрат Сикстинской капеллы Франческо Севери в Предисловии к своему сборнику *Salmi passaggiati* указал, что пассажи были важной частью римской певческой практики²¹.

¹⁷ Ibid. P. 135.

¹⁸ Caccini G. Le nuove musiche. P. 6.

¹⁹ Цит. по: [3, p. 389].

²⁰ Ibid.

²¹ Severi F. Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma. Roma: Nicolò Borboni, 1615. P. 2.

Каччини ратовал за музыку, не только имеющую красивые мелодии, но и выражающую аффект, способную затронуть душу человека. Провозглашая концепцию выразительного пения, он опирался на идею Платона, согласно которой музыка — это речь, ритм и лишь потом звук²². В новой вокальной манере была переосмыслена роль украшений. Необычайно важным представляется отказ Каччини от длинных диминуционных рулад, которые, по его мнению, противоречили такой манере. Он, пожалуй, первым в музыкальной практике того времени начал тщательно фиксировать в нотном тексте все пассажи и украшения. Особого внимания заслуживают слова композитора: «Если даже и придется использовать эти пассажи, то пусть это будет сделано в соответствии с каким-нибудь правилом из моих сочинений, <...>, так что их нужно сперва специально приготовить для включения в сочинение»²³. Каччини совершенно очевидно призывал певцов к возможно бережному орнаментированию мелодий. В сборнике «Новая музыка и новая манера письма» (1614, см. *Иллюстрацию 2*) он подчеркнул, что собственный стиль сольного пения он детально зафиксировал в нотном тексте²⁴. В этой связи совершенно точна характеристика, которую дала новаторским идеям Каччини Алена Дмитриевна Верин-Галицкая:

Решение Каччини издать собственные произведения с записью всех импровизаций — идея, немислимая для предыдущих поколений музыкантов. Фиксирование пассажей в нотном тексте — ограничение, вынужденно наложенное Каччини на устную традицию, стремление ее «обуздать» и навязать исполнителям собственную композиторскую волю. Это не противоречит его негативному отношению к пассажирам. Скорее вытекает из мысли: если певцы неизбежно будут украшать музыку, то пусть они поют пассажи, задуманные автором. <...> После Каччини украшения начали записывать и другие авторы, и на протяжении всей эпохи барокко эта практика стала все увереннее переходить из области устного музицирования в сферу письменного [5, с. 23].



Иллюстрация 2. Дж. Каччини.
Le Nuove Musiche. Титульный лист
издания 1614 года

²² Caccini G. Le nuove musiche. P. 4.

²³ Ibid. P. 5.

²⁴ Caccini G. Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Firenze: Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614. P. 3.

Для верного понимания слов Каччини важно обратиться к исполнительской практике его времени. Нотный текст сольного сочинения, как известно, служил тогда лишь своеобразным каркасом монодической композиции, оставляя на усмотрение исполнителя возможность орнаментировать мелодию различными декоративными элементами. Певцы могли не придерживаться строго авторского текста, а изменение отдельных музыкальных фраз и мелодических построений считалось показателем мастерства. Теоретики и практики, таким образом, все больше сходились во мнении о бессмысленности выписывать нотами диминуции и пассажи. Характер, скорость их исполнения воспринимались и заучивались эмпирически. Американский музыковед Говард Майер Браун подчеркнул, что «Каччини приложил серьезные усилия к тому, чтобы выписать все орнаменты, которые до сих пор импровизировались, пытаясь контролировать их количество и вид и примирить две крайности: экспрессию и орнамент» [9, p. 76].

Подробная запись композитором пассажей позволила ограничить безудержную импровизацию певцов. Каччини прекрасно осознавал силу магического воздействия вокальных украшений на слушателей, в связи с чем достаточно гибко подходил к самому вопросу колорирования. К примеру, восхищаясь виртуозным мастерством Виттории Аркилеи, называл ее превосходной певицей²⁵.

Как правило, Каччини использовал пассажи на длинных слогах и в заключительных каденциях и отмечал, что придуманы они были не столько для хорошего стиля пения, сколько для придания большей изящности и «щекотания слуха», и были уместны лишь в маловыразительных местах²⁶. Многие из этих пассажей состоят из цепочек мелизмов. При этом применение тех или иных украшений, которые Каччини называл «эффектами», должно соответствовать содержанию текста. Совершенно ровное, «одинаковое» исполнение композитор признавал ошибочным и объяснял непониманием смысла. Вместе с этим он решительно выступал против любых преувеличений в использовании длинных пассажей и обильной орнаментации.

В стремлении к оживлению мелодии на коротких слогах Каччини прибегал к украшениям «длиною не больше четверти или половины всего такта»²⁷. Важным представляется его замечание, что подобные орнаментации — не пассажи в полном смысле слова, но они придают мелодии некое изящество. Более того, общие правила часто могут допускать определенные исключения²⁸. Все это позволяет предположить, что наставления композитора имеют не догматический, а, скорее, рекомендательный характер.

²⁵ Подробнее об этом см. в одной из статей автора этих строк [10].

²⁶ *Caccini G. Le nuove musiche. P. 5.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid. P. 7.*

Украшения

Среди мелодических украшений Каччини выделяет два сходных орнамента: *trillo* и *gruppo* (Пример 1).



Пример 1. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7. Трель и групппо²⁹

Исполнение трели (*trillo*) подразумевает репетицию одного тона с постепенным сокращением длительности его звучания. Каччини пишет, что описанную им трель на одном звуке нужно начинать с первой четверти и «отбивать гортанью каждую ноту на гласную а до последней целой (ноты)»³⁰.

Групппо (*gruppo*) Каччини — это не группетто в сегодняшнем понимании. Фактически именно из этого украшения развилась позднейшая трель, употребляемая и в настоящее время. Групппо обладает основными характеристиками секундовой трели с ее завершением в виде группетто, когда основная нота спускается на нижний тон, прежде чем снова подняться к основному. В отличие от своих предшественников Каччини рекомендовал исполнять это украшение с постепенным ускорением и нарастанием интенсивности звука, причем в зависимости от содержания текста орнамент мог быть как простым, так и сложным. По словам Каччини, трель и групппо представляют собой своеобразный мост ко многим украшениям в пении³¹.

Новые выразительные нюансы придавали мелодии орнаменты, связанные с динамикой. Это было не случайно. Каччини как певца и вокального педагога волновали вопросы воспроизведения звука, который он рекомендовал начинать полным голосом красивого тембра с безукоризненной интонацией (*l'intonazione della voce*), описываемой им довольно подробно³².

Согласимся с предположением Уайли Хичкока, который пишет, что Каччини использует термин *intonazione* в двух смыслах, а именно для обозначения точности воспроизведения звука и его атаки [3, р. 392]. «Первая и самая важная основа, по словам Каччини, — это вокальная интонация на всех нотах не только для того, чтобы избежать резкости, но и для того, чтобы иметь хорошую манеру»³³. Речь идет, во-первых, о точности и качестве тона и, во-вторых, об атаке звука, под которой понимается «хорошая манера».

²⁹ Современная нотация приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка / К. М. Мазурин (пер. с ит.), Е. А. Сергеева (науч. ред.). СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. С. 10.

³⁰ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7.

³¹ Ibid. P. 8.

³² Ibid. P. 6.

³³ Ibid.

Каччини выделяет три способа звукоизвлечения³⁴. К первому из них относится взятие звука с нижней терции. Этот способ Каччини не принимает³⁵. Второй — *il crescere, e scemare* («усиление и ослабление») — подразумевает точную атаку основного тона с постепенным усилением звучания голоса и последующим его ослаблением. Этот вид атаки, позднее трансформированный в *messa di voce* — двустороннее филирование звука, — Каччини предлагает вводить на длинных нотах и считает наиболее благородным. Наконец, третий способ, который композитор находит наиболее эмоциональным и оптимальным для создания особой выразительности в передаче аффекта, — *esclamazione* («эсclamация, восклицание»). Особенность его исполнения заключается в использовании приема *decrescendo — crescendo (forte — piano — mf)*, а именно: после яркого взятия звука следует перейти на *diminuendo (decrescendo)*, а при его ослаблении — на эсclamацию, что повлечет за собой определенное усиление звука³⁶ и создаст эффект восклицания (Пример 2).



Пример 2. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 6.
Верное исполнение эсclamации³⁷

Как указывает Каччини, различаются два варианта этого приема, которые зависят от содержания текста: *esclamazione languida* (сентиментальная, томная) и *esclamazione piu viva* (воодушевленная, оживленная) (Примеры 3, 4).

Пример 3. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 7.
Верное исполнение эсclamации

Это довольно сложный технический прием в вокальной практике. Во избежание грубой ошибки — динамической пестроты, называемой сегодня «динамическим пузырем», важно владеть навыками тончайшей регуляции певческого дыхания, связанной с управлением мышц «дыхателей и выдыхателей» (агонистов и антагонистов). Исходя из смысла слов и характера текста,

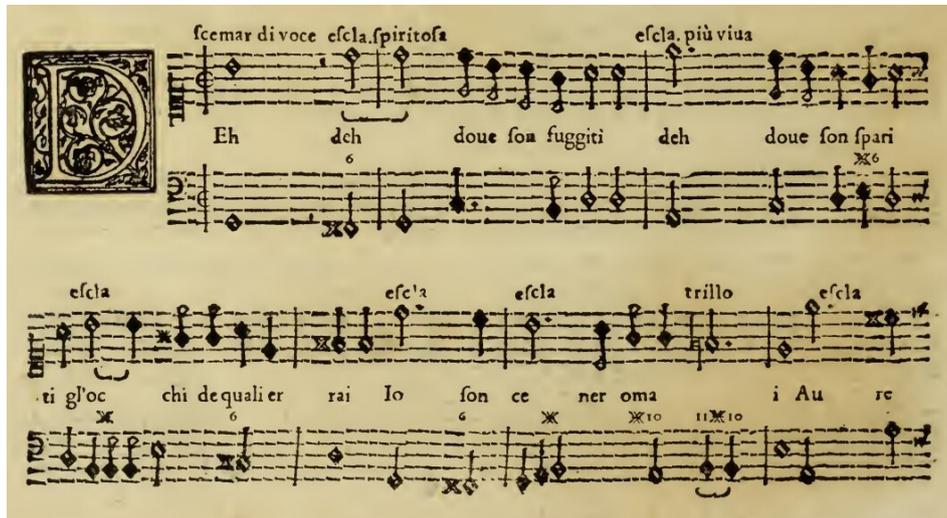
³⁴ Ibid.

³⁵ Заметим, что и сегодня атака звука «с подъездом» к ноте считается недостатком.

³⁶ Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 6.

³⁷ Аналогичный пример приведен в [13, с. 37].

с целью создания особой выразительности, эскламация должна применяться на половинных длительностях или четвертях с точкой, с последующим легким акцентом на нисходящей короткой ноте. Если же звучит нота целой длительности, то, по мнению Каччини, уместнее применять двухстороннее филирование звука.



Пример 4. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 10.
Фрагмент Мадригала *Deh, deh, dove son fuggiti*.
Указания композитора на применение эскламации и трилло

Оригинальны взгляды композитора и в вопросах организации ритма, который, по его мнению, также может быть использован для украшения мелодии. Каччини приводит ряд интересных примеров более изящного исполнения, на которых, по словам Фредерика Неймана, показано, как «эмоциональная сила определенных мелодических фигур увеличивается при помощи ритмических манипуляций» [4, p. 26]. Так, мелодическое движение ровными восьмыми или шестнадцатыми длительностями в пении рекомендуется заменять пунктирным или ломбардским (обратно пунктирным) ритмом с добавлением заключительных трелей, но при условии соответствия характеру музыки поэтического текста (Пример 5).

Орнамент, который Каччини вводит под названием *cascata* («каскада»), относится также к ритмическому варьированию и подразумевает быстрое нисходящее поступенное движение мелодии в интервале до септимы включительно. Принцип исполнения каскаты должен регулироваться смыслом текста. Среди возможных исполнительских вариантов композитор выделяет: простую каскату (*cascata scempia*), двойную (*cascata doppia*), с паузой для «перехвата» дыхания, а также некоторые иные (*cascata per ricorre il fiato* — каскада с использованием вдоха, *altra cascata simile* — другая простая каскада). Он приводит примеры, показывающие, каким образом выписанные ровные восьмые в исполнении могут быть ритмически перегруппированы (Пример 6).

The image shows four systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled '1' and the bottom staff is labeled '2'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes the word 'Trillo' written below the bottom staff.

Пример 5. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 8.

Ритмические вариации: верхняя строка (1) — оригинальный текст; нижняя строка (2) — рекомендуемый вариант исполнения³⁸

The image shows three systems of musical notation, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled '1', the middle staff is labeled '2', and the bottom staff is labeled '3'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes the words 'Cascata scempia' and 'Cascata doppia' written below the middle staff. The third system includes the words 'Cascata per ricorre il fiato' and 'Altra cascata simile' written below the middle staff.

Пример 6. Caccini G. *Le nuove musiche*. P. 8.

Ритмические вариации: верхняя строка (1) — оригинальный текст; две нижних строки (2, 3) — рекомендуемые варианты исполнения³⁹

Для усиления выразительного пения, в котором отражался бы естественный ритм речи, Каччини упоминает о *sprezzatura* («спрежцатура») — «благородной небрежности». Это довольно сложное понятие, требующее разъяснения. Считается, что впервые это слово употребил

³⁸ Современная расшифровка приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка. С. 11.

³⁹ Современная нотация приведена по изданию: Каччини Дж. Новая музыка. С. 11.

Бальдассаре Кастильоне в «Книге Придворного» (1528), понимая под спреццатурой естественность и изящество: «...чтобы ничто не выглядело сделанным с преднамеренным мастерством, так, чтобы наблюдатель мог принять это умение как природный дар»⁴⁰. Паоло Д'Анджело, профессор Римского университета, отмечает, что *sprezzatura* — противоположность аффектации, некий эстетический парадокс: скрывая искусность, искусство при этом утверждает себя [11, р. 154]. Сегодня многие музыканты приравнивают спреццатуру к ритмической свободе или известному с XVIII века термину *rubato*. Правда, сам Каччини об этом ничего не говорил (да и не мог говорить), а писал лишь о «благородной манере беззаботного, беспечного пения»⁴¹. Ни один современный исследователь вокального исполнительства раннего барокко не проходит мимо обсуждения этого феномена, отмечая, в частности, сходство спреццатуры с ораторским искусством [12], ее влияние на более свободное использование диссонансов в соотношении голоса с *basso continuo* [13, р. 34–35]. Наиболее точно, пожалуй, цель этого приема определил сам Каччини в Предисловии к «Эвридике» (1600), отметив, что посредством спреццатур он подошел «гораздо ближе к сути речи»⁴². Иными словами, под спреццатурой понимается не столько темповая свобода, сколько выражение естественной декламации.

Таким образом, современным вокалистам, обученным пению с соблюдением абсолютной ритмической точности, нужно освоить практику спреццатуры. Самый простой способ — выразительно декламировать текст по аналогии с речью оратора. Между тем это вовсе не означает произвола и одобрения каких-либо вольностей. Предостерегая певцов от преувеличения, злоупотребления эффектами и орнаментацией, Каччини сообщает, что при исполнении эсclamации нужно применять уместные приемы для выражения аффекта, не ускоряя движение⁴³. Следовательно, спреццатура в пении предполагает возможное ритмическое варьирование, но с обязательным соблюдением точного метра.

Резюме

Обзор исполнительских приемов, описанных Каччини в его «Новой музыке», позволяет сделать вывод о существенной роли исполнителя в создании звукового образа сочинения: «Монодия осталась бы голым скелетом, — пишет Манфред Букофцер, — если бы не эмоциональная подача певца и его украшения, которые выполняли здесь не просто декоративную, но и структурную функцию»⁴⁴.

⁴⁰ Цит. по: [3, р. 389].

⁴¹ *Caccini G.* Le nuove musiche. P. 4.

⁴² *Caccini G.* L'Euridice. Firenze: Giorgio Marescotti, 1600. P. 1.

⁴³ *Caccini G.* Le nuove musiche. P. 7.

⁴⁴ *Bukofzer M. F.* Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach. London: W. W. Norton, 1948. P. 27.

Чарльз Бёрни, обращая внимание на некоторое сходство стилей Каччини и Люлли, достоинствами которых были простота мелодий, поэзия и выразительность, писал:

Хотя сейчас мы склонны задаваться вопросом, с помощью каких приятных эффектов могли бы быть исполнены такие простые, ничем не украшенные мелодии, почти лишенные сопровождения; однако, когда мы задумываемся, какие восторги долгое время спустя вызывала подобная музыка во Франции в операх Люлли, наше удивление утихнет; особенно если мы вспомним о пристах к пассажам и украшениям, которые сейчас устарели и вульгарны, а тогда были новыми и элегантными; и что выразительность музыки этого периода в Италии полностью утрачена, так что, подобно мертвому языку, никто не знает, как она исполнялась⁴⁵.

Эти слова, сказанные еще в конце XVIII столетия, во многом актуальны и в настоящее время.

Современным певцам может показаться, что привычная ныне система нотации обеспечивает точную фиксацию музыки, однако, для стилистически верной интерпретации она требует тщательной расшифровки, понимания и соответствующей культуры чтения. Не последним аргументом становятся слова самого Каччини: «Действительно, есть много вещей, используемых в хорошем стиле пения, которые написаны одним способом, но, чтобы быть более грациозными, исполняются совсем по-другому, поэтому говорят, что одни [исполнители. — Е. К.] поют с бóльшим изяществом, а другие с меньшим»⁴⁶. В любом случае, для стилистически корректной интерпретации музыки Джулио Каччини необходимо осваивать и применять указанные им самим приемы и вокальные украшения, однако лишь в тех случаях, когда это необходимо для усиления выразительности и более точной передачи содержания поэтического текста.

Список литературы

1. Carter T. Caccini's Amarilli, Mia Bella: Some Questions (And a Few Answers) // Journal of the Royal Musical Association. 1988. Vol. 113. No. 2. P. 250–273.
2. Reiter W. S. “The Noble Manner of Singing”: Caccini's *Le Nuove Musiche* (1602) // The Baroque Violin & Viola, vol. II: A Fifty-Lesson Course. New York: Oxford Academic, 2020. P. 22–30. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>
3. Hitchcock H. W. Vocal Ornamentation in Caccini's *Nuove Musiche* // The Musical Quarterly. 1970. Vol. 56. No. 3. P. 389–404.
4. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 2020.
5. Верин-Галицкая А. Д. Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 14–25. <https://doi.org/10.34690/216>

⁴⁵ Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. London: Printed for the Author, 1789. P. 136.

⁴⁶ Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1601/1602. P. 7.

6. Фомина В. П. Орнаментика в современной вокальной интерпретации раннебарочной итальянской музыки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2022. №3(46). С. 41–48. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>
7. Coelho V. A. The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for *Le Nuove Musiche* // Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. Vol. 9. No. 1. <https://sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html#ch2> (дата обращения: 11.08.2024).
8. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: учебное пособие по курсу истории вокального искусства. 2-е изд. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997.
9. Brown H. M. Embellishing Sixteenth-Century Music. London: Oxford University Press, 1976.
10. Круглова Е. В. Исторический портрет первой оперной примадонны эпохи барокко: Виттория Аркилеи // Человек и культура. 2023. № 4. С. 129–140. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43644>
11. D'Angelo P. Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp / translated by Sarin Marchetti. New York: Columbia University Press, 2018.
12. Hammond S. L. Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance. New York: Taylor & Francis, 2015.
13. Dolinšek E. “Plemeniti način petja”: Giulio Caccini in *Le nuove musiche* // Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani. 2023. Vol. 19. No. 38. P. 30–41. [https://doi.org/10.26493/2712-3987.19\(38\)29-41](https://doi.org/10.26493/2712-3987.19(38)29-41)

References

1. Carter, T. (1988). Caccini's Amarilli, Mia Bella: Some Questions (And a Few Answers). *Journal of the Royal Musical Association*, 113(2), 250–273.
2. Reiter, W. S. (2020). “The Noble Manner of Singing”: Caccini's *Le Nuove Musiche* (1602). In W. S. Reiter (Ed.), *The Baroque Violin & Viola, vol. II: A Fifty-Lesson Course* (pp. 22–30). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197525111.003.0003>
3. Hitchcock, H. W. (1970). Vocal Ornamentation in Caccini's *Nuove Musiche*. *The Musical Quarterly*, 56(3), 389–404.
4. Neumann, F. (2020). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press.
5. Verin-Galitskaya, A. D. (2022). Giulio Caccini: Between Passages and Affected Music. *Music Academy*, 777(1), 14–25. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/216>
6. Fomina, V. P. (2022). Ornamentation in Modern Vocal Interpretation of Early Baroque Italian Music. *Culture and Education*, 46(3), 41–48. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2022-346-41-48>
7. Coelho, V. A. (2003). The Players of Florentine Monody in Context and in History, and a Newly Recognized Source for *Le Nuove Musiche*. *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9(1). <https://sscm-jscm.org/v9/no1/coelho.html#ch2> (accessed: 11.08.2024).

8. Yaroslavtseva, L. K. (1997). *Zarubezhnye vokal'nye shkoly: uchebnoe posobie po kursu istorii vokal'nogo iskusstva* [Foreign Vocal Schools: Textbook on the Course of History of Vocal Art]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

9. Brown, H. M. (1976). *Embellishing Sixteenth-Century Music*. Oxford University Press.

10. Kruglova, E. V. (2023). Historical Portrait of the First Prima Donna of Baroque Opera: Vittoria Archilei. *Man and Culture*, 4, 129–140. (In Russ.). <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.43644>

11. D'Angelo, P. (2018). *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp* (S. Marchetti, Ed.). Columbia University Press.

12. Hammond, S. L. (2015). *Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance*. Taylor & Francis.

13. Dolinšek, E. (2023). “Plemeniti način petja”: Giulio Caccini in *Le nuove musiche* [The Noble Way of Singing’: Giulio Caccini and *Le Nuove Musiche*]. *The Journal of Music Education of the Academy of Music in Ljubljana*, 19(38), 30–41. [https://doi.org/10.26493/2712-3987.19\(38\)29-41](https://doi.org/10.26493/2712-3987.19(38)29-41)

Сведения об авторе:

Круглова Е. В. — кандидат искусствоведения, профессор, кафедра академического пения.

Information about the author:

Elena V. Kruglowa — Cand. Sci. (Art Studies), Professor, Academic Singing Department.

Статья поступила в редакцию 20.06.2024;
одобрена после рецензирования 15.08.2024;
принята к публикации 10.09.2024.

The article was submitted 20.06.2024;
approved after reviewing 15.08.2024;
accepted for publication 10.09.2024.