

eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology

Том 8 № 4
2024

eISSN 2587-9731

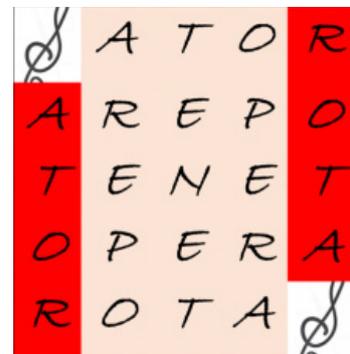


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2024/4



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4>

eISSN 2587-9731

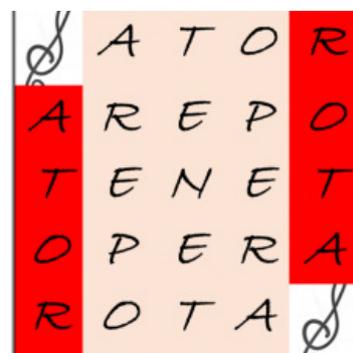


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2024/4



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4>



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Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review.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publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.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

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



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



ASEP
Association of Science
Editors and Publishers

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



Scopus

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index



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 индексируется в наукометрической базе *Scopus*.

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



Scopus



АНРИ
Ассоциация научных редакторов и издателей

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



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

Xuqing Wang

Music Theory Professor, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China

ANDREAS WEHRMEYER

DR.SCI. (ART STUDIES), SUDETENDEUTSCHES MUSIKINSTITUT, PRIVATDOZENT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT REGENSBURG, REGENSBURG, GERMANY

LARISA L. GERVER

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PETR N. GORDEEV

DR.SCI. (HISTORY), HERZEN UNIVERSITY, SAINT-PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ZIVAR M. GUSEINOVA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

NATALIA S. GULYANITSKAYA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

ANDREI V. DENISOV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

VADIM R. DULAT-ALEEV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, N. G. ZHIGANOV KAZAN STATE CONSERVATORY, KAZAN, TATARSTAN, RUSSIAN FEDERATION

LARISSA V. KIRILLINA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, MOSCOW STATE TCHAIKOVSKY CONSERVATORY, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

DINA K. KIRNARSKAYA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

SVETLANA V. LAVROVA

DR.SCI. (ART STUDIES), VAGANOVA BALLET ACADEMY, SAINT PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

GIUSEPPINA LA FACE

PHD, ALMA MATER PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

LI JIANFU

CAND. SCI. (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

ILДАР 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 Джэннаро Бьянкони

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

Вера Борисовна Валькова

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

Ван Сюйцин

Профессор теории музыки, Шанхайская консерватория, Шанхай, Китай

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)



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. Early Music

- Vasily Titov's Two-choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's
Amplification Theory.....10
Natalia Yu. Plotnikova

II. History of Musical Theatre

- Spanish Trace in the Plot, Libretto and Stage Performances
of Beethoven's Opera *Fidelio*.....40
Larisa V. Kirillina

- Georges Bizet in the Service of the Opera: More than "Just" a Composer?.....64
Irina S. Zakharbekova

- China in Soviet Opera: Sergei Vasilenko's *Son of the Sun* and Its Stage Fate.....91
Yulia P. Medvedeva

*III. Musical Theater:
Librettistics, Scenography, and Directing*

- Interpretive Restoration: Othmar Schoeck's *Das Schloß Dürande* in a New Edition.....112
Yulia S. Veksler

IV. From the history of Soviet art criticism

- Panorama of 20th Century Opera: from the History of One Cycle of the Main Editorial
Board of Music Broadcasting of the All-Union Radio*.....135
Lyudmila V. Gavrilova

Cover illustration:
Fragment of a fresco in the monastery refectory, Optina Pustyn

I. Старинная музыка

- Двухорные концерты Василия Титова
в свете теории амплификации Николая Дилецкого.....10
Наталья Юрьевна Плотникова

II. Музыкальный театр: вопросы истории

- «Испанский след» в сюжете, либретто и постановках
оперы Бетховена «Фиделио».....40
Лариса Валентиновна Кириллина

- Жорж Бизе на службе у оперы: не только композитор?.....64
Ирина Сергеевна Захарбекова

- Китай в советской опере: «Сын Солнца» С.Н. Василенко
и его сценическая судьба.....91
Юлия Петровна Медведева

III. Музыкальный театр: либреттистика, сценография и режиссура

- «Интерпретирующая реставрация»:
«Замок Дюранде» Отмара Шёка в новой редакции.....112
Юлия Сергеевна Векслер

IV. Из истории советского искусствознания

- «Панорама оперы XX века»: из истории одного цикла
Главной редакции музыкального вещания Всесоюзного радио.....135
Людмила Владимировна Гаврилова

Иллюстрация на обложке:
Фрагмент фрески в монастырской братской трапезной, Оптиная пустынь

Старинная музыка

Научная статья

УДК 783

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

EDN DROIOC



**Двухорные концерты Василия Титова
в свете теории амплификации Николая Дилецкого**

Наталья Юрьевна Плотникова^{1,2}

¹Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ n_y_plotnikova@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-7406-7740>

²Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация



Аннотация. Особую актуальность в исследованиях русской музыки эпохи барокко приобретают методы анализа, апеллирующие к музыкально-теоретическим руководствам того времени. В статье впервые рассмотрена теория амплификации, разработанная Николаем Дилецким в «Музыкальной грамматике»: выявлены основные приемы расширения композиции, к которым относятся точный повтор, различные виды варьированного повтора — с ладовыми, метроритмическими и мелодическими преобразованиями материала. Высказано предположение о том, что модели восходящего и нисходящего движения у Дилецкого, так называемые «возшествия» и «низшествия», также относятся к средствам амплификации. Главная цель статьи состоит в изучении музыки крупнейшего композитора партезного стиля Василия Титова с точки зрения теории Дилецкого. Основной объект исследования — восемь двухорных концертов Титова,

партитуры которых составлены и отредактированы автором статьи и в настоящее время готовятся к изданию. В работе выявлены и охарактеризованы приемы расширения композиции, установлено их сходство и различие с образцами, предлагаемыми в «Музыкальной грамматике». Доказано, что многообразие приемов изложения и развития материала в музыке Титова превосходит обычные «учебные» схемы. Так, композитор редко прибегает к точному повтору, применяя тембро-фактурное варьирование, в том числе «хоральное правило», то есть антифонное сопоставление хоров, опирающееся на простые или канонические похорные имитации. Мелодические преобразования, например, инверсию, он дает не только в последовательном сопоставлении с основным видом, но и сочетает прямые и обращенные формы в одновременном звучании. Установлено, что Титов расширяет амбитус моделей восходящего движения, предложенных Дилецким, а также широко пользуется правилом смещения типов движения («микста»), формируя собственные синтетические модели. В творческой реализации типовых схем Титов мастерски использует гармонические и полифонические средства, достигая высоких художественных результатов. Статья сопровождается нотными примерами, иллюстрирующими теоретические положения.

Ключевые слова: Василий Титов, Николай Дилецкий, «Музыкальная грамматика», двухорные концерты, амплификация, партесный стиль

Для цитирования: Плотникова Н. Ю. Двухорные концерты Василия Титова в свете теории амплификации Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. № 4. С. 10–39. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

Early Music

Original article

Vasily Titov's Two-choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's Amplification Theory

Natalia Yu. Plotnikova^{1,2}

¹Moscow State Tchaikovsky Conservatory, *Moscow, Russian Federation*,

✉ n_y_plotnikova@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-7406-7740>

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation

Abstract. Of special relevance in the research of Russian music of the Baroque period are the methods of analysis that appeal to the music theory textbooks of that time. This article examines for the first time the theory of amplification developed by Nikolai Diletsky in his treatise *Musikiyskaya grammatika* [*Musical Grammar*]: the most significant techniques are disclosed of expansion of composition, which include exact repetition and various types of varied repetition, including modal, metric-rhythmic and melodic transformations of the musical material. It is suggested that the models of the ascending and descending motion, according to Diletsky, the so-called *ascents* and *descents*, are also means of amplification. The main aim of the article is the study of the music of the most significant composer of the *partesny* style, Vasily Titov from the point of view of Diletsky's theory. The main object of the research is provided by eight two-choir concertos by Titov, the scores of which have been compiled and edited by the author of the article and are presently being prepared for publication. In this work the techniques of expansion of composition are revealed and characterized, their similarities or differences with the examples offered in *Musikiyskaya grammatika* [*Musical Grammar*] are established. It is shown that the multitude of techniques of exposition and the development of the material in Titov's music exceed the usual "tutorial" schemes. Thus, the composer seldom turns to precise repetition, instead, applying timbral-textural variation, including *the chorale rule*, i.e., antiphonal juxtaposition of the choruses,

basing himself on simple or canonic imitations of the respective choruses. Melodic transformations, such as, for instance, inversions are not only given in consecutive juxtapositions with the prime versions, but also combining together the prime and inverted versions in simultaneous sounding. It is established that Titov expands the ambitus of the models of ascending motion suggested by Diletsky, and also makes broad use of the rule of mixing together the types of motion (*mixta*), forming his own synthetic models. In his artistic realization of the typified schemes, Titov makes use of harmonic and contrapuntal means in a masterful way, achieving great artistic results. The article is accompanied by music examples, which illustrate the theoretical positions.

Keywords: Vasily Titov, Nikolai Diletsky, *Musikiyskaya grammatika* [*Musical Grammar*], two-choir concertos, amplification, *partesny* style

For citation: Plotnikova, N. Yu. (2004). Vasily Titov's Two-choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's Amplification Theory. *Contemporary Musicology*, 8(4), 10–39. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

Введение

Василий Титов (ок. 1650–1709) — выдающийся русский композитор эпохи барокко, мастер партесного письма. Творчество государева певчего дьяка при дворе Федора Алексеевича и Петра Первого получило признание при жизни композитора: его сочинения входили в певческий репертуар и крупных архиерейских, и небольших приходских хоров на протяжении всего XVIII века. Ему принадлежит не менее двухсот партесных композиций для разных хоровых составов от трех до 24 голосов: концерты, Службы Божии (циклы песнопений Божественной литургии), Вечерни, Всенощные бдения, моножанровые циклы (восьмиголосные Догматики Богородичны, Задостойники на двенадцатые праздники, причастные стихи).

В последние годы наши представления о Василии Титове расширяются: автору статьи удалось обнаружить новые сведения о жизни композитора [1, с. 34–46], установить авторство 14 его четырехголосных¹ и трех пятиголосных концертов, нескольких Служб Божиих (на три, пять и восемь голосов) [2, с. 148–151]. Публикации сочинений Титова появляются в приложениях к дипломным работам² и диссертациям [4]. Особый интерес представляет многохорный стиль, развивавшийся в некоторых певческих центрах России [5, с. 25–35]. Материалом этой статьи стали восемь двуххорных концертов Титова, написанных в 80-е – 90-е годы XVII века преимущественно на тексты псалмов³.

Для современных исследований партесного стиля особую актуальность имеют методы анализа, опирающиеся на музыкально-теоретические

¹ См.: Плотникова Н. Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77.

² Плюсина Е. Г. Двуххорные концерты в творчестве Василия Титова. Дипломная работа (рукопись). Науч. рук. Н. Ю. Плотникова. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2015. В этой работе впервые был введен большой корпус рукописных источников, рассмотрены тексты концертов, вопросы тематизма и полифонии в условиях двуххорности. В приложении были впервые опубликованы четыре из восьми двуххорных концертов Титова («Радуйтесь, праведнии», «Господи, силою Твоею», «Готово сердце мое» и «Ты ми, Христе, Господь»). С. 100–144. Впоследствии к этой теме обратились исследователи А. В. Александрина и А. В. Булычева [3].

³ Партитуры концертов «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему», «Все языцы, восплещите руками», «Возлюблю Тя, Господи», «Воскликните Господеви» составлены и отредактированы автором статьи по рукописным источникам, хранящимся в различных архивах: в Отделе рукописей и старопечатных изданий Государственного исторического музея (Синодальное певческое собрание, № 610 (1–6), 709 (1–6), 712 (1–7), 715 (1–4)), в Отделе документов и личных архивов Российского национального музея музыки (Ф. 283. № 402, 403, 622, 758, 994, 1036) и других.

руководства эпохи русского барокко, среди которых центральное место занимает «Музыкальная грамматика» Николая Павловича Дилецкого⁴. Цель настоящей статьи — исследовать двухорные концерты Титова с точки зрения теории и практики амплификации, изложенной Дилецким. В числе задач — выявление принципов расширения композиции, сформулированных Дилецким и используемых Титовым, их характеристика и сравнение, установление сходства или различия образцов, предлагаемых в «Музыкальной грамматике» с художественными результатами в музыке Титова.

Термин «амплификация» в риторике и трактате Дилецкого

Термин «амплификация» (от лат. *amplificatio* — расширение, распространение, также — усиление, увеличение) был известен со времен античности, а в риториках XII–XIII веков стал использоваться для обозначения процесса развития, расширения «некоего смыслового ядра — темы, материи», причем ему «было придано новое, чрезвычайно важное значение»: *amplificatio* становилась главной задачей автора⁵.

Расширение достигалось посредством определенных приемов, часть которых восходила к фигурам античной риторики «*expolitio* и *interpretatio*, смысл которых состоит в том, что одна и та же мысль выражается подряд несколько раз, но разными словами. <...> Средневековые теоретики видели в амплификации некое напряженное взаимодействие-соотношение между постоянством и неизменностью “мысли” и изменчивостью ее выражения; их завораживал парадокс, состоящий в том, что мысль в ее переменчивых одеждах — одновременно и та же самая, и все-таки не та: “одно и то же” распалось на разное — *dissimuletur idem*»⁶. Амплификация как фигура речи может

⁴ Первая редакция труда Дилецкого написана в 1675 г. в Вильне на польском языке (не сохранилась), вторая выполнена в Смоленске в 1677 г. Третья была создана в Москве и имеется в двух версиях — 1679 и 1681 г. Критическое издание редакции 1679 г. подготовлено В. В. Протопоповым: *Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной // Памятники русского музыкального искусства / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. Вып. 7.; оригинал хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеке: НИОР РГБ. Ф. 173/1. № 107. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-107/#image-41> (дата обращения: 10.06.2024). Версия 1681 г. опубликована С. В. Смоленским: *Музыкальная грамматика Николая Дилецкого // Посмертный труд [по опубликованию и предисл.] С. В. Смоленского, изд. на средства пред. О-ва гр. С.Д.Шереметева. [СПб.]: тип. М. А. Александрова, 1910. [Общество любителей древней письменности. Издания]. В целом трактат Дилецкого имеет 26 списков.**

⁵ Учение о расширении и сокращении // *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель / под общей редакцией Е. А. Цургановой и А. Е. Махова. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 105.*

⁶ Там же.

выражаться в повторении слов в начале предложений, ряде однородных определений, накоплении синонимов, сравнений, гипербол, антитез⁷.

В трактате Дилецкого нас интересуют рекомендации, касающиеся работы с исходным материалом, который он в большинстве случаев называет «пением» или «фантазией». После «изобретения фантазии»⁸ или «изыскания пения»⁹ композитор начинает работу, которую сам описывает глаголами «превращать» (по словарю Даля — «изменять, давать иной вид, <...> переиначивать, толковать в противном или вообще в ином смысле»¹⁰) или «прелагать» («перелагать, перекладывать, переставлять и перемещать»¹¹). Основные способы работы с «фантазией» или «пением» Дилецкий излагает достаточно концентрированно в разделе «О ам[п]лификации, сиречь о расширении пения»¹², а также в разделе «О творении» («О сочинении»), дополняет различными примерами в других частях «Грамматики».

Дилецкий использует термин «амплификация», когда хочет описать способы работы с материалом, приводящие к «расширению пения». Амплификация в музыке может быть реализована как в одноголосии, в мелодии, так и в многоголосии — в ладовом решении, фактурном оформлении, полифонических приемах, гармонических планах. Во всех случаях мы будем говорить о различных видах повторности, как точной, так и варьированной. Как отмечала Нина Александровна Герасимова-Персидская, дискретность, неоднородность и повторность — показатели стихового формообразующего принципа, столь характерного для партесного концерта, они отличают его от распева, в котором доминирует континуальность и «прозаический принцип» [6, с. 95]. На наш взгляд, к важнейшим приемам амплификации можно отнести и знаменитые «возшествия» и «низшествия» Дилецкого — секвентные повторы,

⁷ См.: Амплификация // Литературная энциклопедия / отв. ред. В. М. Фриче. М.: Изд-во Коммунист. акад., 1929. Т. 1. Стб. 670. В энциклопедии приводятся примеры из поэзии Лермонтова: «Я тайный замысел ласкал, / Терпел, томился и страдал» («Мцыри»); «Он был похож на ветер ясный: / Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет» («Демон»).

⁸ Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. С. 139.

⁹ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 129.

¹⁰ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1882. Т. 3. С. 395.

¹¹ Там же.

¹² Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 161. Раздел, посвященный амплификации, имеется не во всех рукописях «Мусикийской грамматики». В некоторых списках используется слово «размножение», безусловно, коррелирующее с термином «амплификация». См., например, Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Посмертный труд [по опубликованию и предисл.] С. В. Смоленского. [СПб.], 1910. С. 157–158. Однако анализ вариантов трактата не входит в задачи автора статьи. Все дальнейшие цитаты приводятся по изданию, подготовленному В. В. Протопоповым, ссылки даются и на страницы с публикацией факсимиле, и на перевод.

с описания которых композитор и теоретик начал излагать правила творения (сочинения) музыки¹³.

В музыке Титова подавляющее большинство примеров связано с имитационной фактурой, что предопределено и самим стилем партесного концерта, и огромным разнообразием форм канонического и фугированного письма в творчестве «царственного мастера»¹⁴. Однако в этой статье различные виды имитаций и канонов рассматриваются не с точки зрения их современной классификации, а как средства, приемы расширения композиции.

Точный повтор и тембро-фактурное варьирование в двухорных концертах Титова

Простейшим, и вместе с тем действенным способом расширения пения служит точное повторение: «единою наипаче речи повторяюще»¹⁵. В риторике существует специальное наименование фигуры повторения (*palilogia*, от греч. «повторение слов»), но Дилецкий его не использует. В своих четырехголосных концертах он нередко обращался к точному повтору. Так, например, в концерте «Радуйся, Живоносный Кресте» в смысловой кульминации, в точке золотого сечения дважды повторяется каждое из слов стиха «оружие непобедимое». Вербальный и музыкальный повторы словно олицетворяют духовную несокрушимую силу этого оружия.

В сочинениях для небольших составов Титов также иногда использует точный повтор¹⁶, но в двухорных концертах скорее избегает его. При повторении музыки он может поменять текст, а при повторении текста прибегает к интенсивному тембровому или интонационному варьированию.

В концерте «Возлюблю Тя, Господи» при повторе трехголосных построений меняется текст второй синтагмы: «Господь утверждение мое и прибежище мое» (т. 8–10), «Господь утверждение мое и Избавитель мой» (тт. 12–16), в целом два построения усиливают основную идею этого раздела концерта (*Пример 1*).

При однократном повторе построения Титов использует тембровые варианты звучания. Троекратное «Аллилуйя» в характере канта в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» далее темброво варьируется: тенора звучат со вторыми басами, а дисканты с первыми (*Пример 2*).

¹³ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 68, 340.

¹⁴ См. об этом [7, с. 68–74].

¹⁵ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 161.

¹⁶ О некоторых приемах амплификации в трехголосных Службах Божиих Василия Титова см. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова. Исследование и публикация. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 31–35.

8
A. I Гос - подь ут - верж - де - ни - е мо - е
A. II Гос - подь ут - верж - де - ни - е мо - е,
T. I и при - бе - жи - ще мо - е,
T. II и при - бе - жи - ще мо - е,
B. I и при - бе - жи - ще мо - е,
B. II Гос - подь ут - верж - де - ни - е мо - е,
Гос -

13
подь ут - верж - де - ни - е мо - е,
подь ут - верж - де - ни - е мо - е,
и из - ба - ви - тель мой,
и из - ба - ви - тель мой,
и из - ба - ви - тель мой,
подь ут - верж - де - ни - е мо - е,

Пример 1. В. Титов. Концерт
«Возлюблю Тя, Господи», тт. 8–16

85
Д. I Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
Д. II Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
A. I Ал - ли - луй[я]
A. II Ал - ли - луй[я]
T. I Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
T. II Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
B. I Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
B. II [Ал]ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй[я]

Пример 2. В. Титов. «Радуйтесь Богу,
Помощнику нашему», тт. 85–87

Важный прием амплификации для Дилецкого — обмен голосов мелодиями — прием, известный еще с эпохи *Ars antiqua* как *Stimmtausch* [8, с. 49]: «Временем расширению пения мощно быти когда прежде пел первый кий любо глас послежде второй тожде премененне» («Временами расширению служит и такой прием, когда то, что пел первый какой-либо голос, потом передается во второй»)¹⁷.

Дилецкий называет этот прием «хоральным пением», или «хоральным правилом», что следует перевести как «хоровое правило», или правило антифонного сопоставления хоров¹⁸. Вначале он пишет о нем в первом разделе трактата, приводя примеры двухголосного бесконечного канона у басов и двух двойных четырехголосных канонов¹⁹. В разделе об амплификации он приводит трехголосные примеры с перестановкой двух верхних голосов²⁰, а затем возвращается к этому приему специально и дополняет «Образы хоралныя» (образцы) двухорными имитациями²¹. В этих трех разделах Дилецкий неоднократно подчеркивает универсальность приема, так как «хоральное пение» возможно применять в сочинениях на три, четыре, пять, шесть, семь, восемь и двенадцать голосов²².

В своих сочинениях Дилецкий очень часто пользуется «хоральным правилом», можно сказать, что это его излюбленный прием амплификации. Титов в двухорных концертах также многократно и разнообразно воплощает эту фактурную идею. Перестановка двух верхних голосов на фоне выдержанных басов в концерте «Ты ми, Христе, Господь» (Пример 3) очень напоминает трехголосные примеры Дилецкого (такой несколько «ученический прием» позволяет говорить о том, что это, вероятно, одно из ранних сочинений Титова).

Пример 3. Василий Титов. Концерт «Ты ми, Христе, Господь», тт. 48–51

¹⁷ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 163, 393.

¹⁸ Там же. С. 87, 350. См. об этом: Плотникова Н.Ю. Полифония Василия Титова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 12–13.

¹⁹ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 350–351.

²⁰ Там же. С. 393–394.

²¹ Там же. С. 241–242, 431–432.

²² Там же. С. 243–247, 432–434. Отметим, что пример четырехголосного канона со вступлением басов от *a*, *d*, *G*, *c* рассчитан, скорее всего, на 16-голосный состав.

Автор «Музыкальной грамматики» считал, что поддержка имитаций органным пунктом («правило дудальное»²³) украшает звучание. У Титова в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» (Пример 4) два тенора, подражая трубным возгласам, образуют канон из пяти отделов на фоне басовых педалей.

Пример 4. В. Титов. «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему», тт. 58–61

Трехголосной имитацией типа «эхо», без противосложений, открывается концерт «Господи, силою Твоею»: тему проводят альты, тенора, басы первого хора (тт. 1–3), а затем — вторые голоса (тт. 3–5). В четырехголосии прием антифонного изложения может быть реализован в рамках мужского хора, в двойных бесконечных канонах, как в начале концерта «Радуйтесь, праведнии» (тт. 1–5) или в концерте «Готово сердце мое» (Пример 5).

Пример 5. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 15–18

²³ Там же. С. 352. Термин происходит «от названия народного духового инструмента дуда, типа во-лынки, на котором можно было длительно выдерживать один звук». Там же. С. 620.

Наиболее ярко и эффектно «хоральное правило» проявляется в двухорных имитациях и канонах, когда повтор связан с антифонным звучанием, то есть «хор по хоре поет» (или, в переводе, «хор за хором поет»)²⁴. В цикле концертов Титова в таких эпизодах часто возникают двухорные бесконечные каноны с перестановкой голосов по типу *Stimmtausch*, как в концерте «Все языцы, воспещите руками» (тт. 14–16) или «Господи, силою твоею» (Пример 6)²⁵.

64

Д. 1
воз-ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло,

Д. 2
[воз]ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся

А. 1
воз-ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло,

А. 2
[воз]ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся

Т. 1
воз-ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло,

Т. 2
[воз]ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся

Б. 1
воз-ра-ду-ет-ся, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло,

Б. 2
[воз]ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся

68

воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, зе-ло.

зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло.

воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, зе-ло.

зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло.

воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, зе-ло.

зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло.

воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, зе-ло.

зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло, воз-ра-ду-ет-ся, зе-ло.

Пример 6. В. Титов. Концерт «Господи, силою твоею», тт. 64–70

²⁴ Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. С. 199, 412.

²⁵ См., в частности, о концерте «Готово сердце мое»: Плотникова Н. Ю. Полифония Василия Титова. С. 77–80.

В этом же разделе трактата Дилецкий упоминает и перемещение на кварту вверх от тенора к альту, напоминающее темо-ответную имитацию²⁸. Мы не будем останавливаться на фугированных разделах, хотя они нередко выполняют важную экспозиционную функцию в концертах Титова «Готово сердце мое», «Возлюблю Тя, Господи», «Воскликните Господеви»²⁹. Укажем лишь на расширяющие композицию, но не образующие фугато повторения в кварто-квинтовом соотношении, например, в концерте «Воскликните Господеви» с транспозицией мотива на кварту вниз (*Пример 8*) или в «Аллилуйя» из концерта «Возлюблю Тя, Господи» с повторением четырехтактового построения квинтой выше с тембровым варьированием (тт. 87–91). В завершении последнего концерта цепь имитаций охватывает все голоса хора в нисходящем порядке (тт. 138–142), и этот повтор на микроуровне дополняется редким для Титова точным повтором всего построения в тт. 143–148, усиливающим его завершающую функцию (*Пример 9*).

Example 8 shows a musical score for three vocal parts: T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), and B. I (Bass I). The lyrics are 'рцы - те Бо - гу, рцы - те Бо - гу,'. The score is in 4/4 time and features a melodic motif that is transposed down a fourth between parts.

Пример 8. В. Титов. Концерт «Воскликните Господеви», тт. 34–37

Example 9 shows a musical score for a choral setting with eight parts: D. I (Soprano I), D. II (Soprano II), A. I (Alto I), A. II (Alto II), T. I (Tenor I), T. II (Tenor II), B. I (Bass I), and B. II (Bass II). The lyrics are 'ал - - - ли - луй - я, ал - - ли - луй - я, ал - ли луй - я,'. The score is in 4/4 time and features a melodic motif that is repeated in a descending sequence across the voices.

Пример 9. В. Титов. Концерт «Возлюблю Тя, Господи», тт. 138–142

²⁸ Там же. С. 162, 393.

²⁹ См. о начальном фугато в концерте «Готово сердце мое»: *Плотникова Н. Ю.* Полифония Василия Титова. С. 107–108.

Метрические преобразования у Дилецкого предполагают «превращение» пения пропорционального (в трехдольном метре) на непропорциональное (в двухдольном) и наоборот³⁰ (такого рода трансформации встречались, например, в раннебарочных канцонах). Ритмическое варьирование связано с приемом уменьшения: «Когда был прежде такт во пении аз же противно превращающе поставляю полтакта или во первом пении бысть полтакта, аз же противно сему во превращении поставляю четвертки»³¹.

Титов изменяет метр в трех из восьми двухорных концертах, при этом только один раз, в разделе «Аллилуйя», не прибегая к метроритмическому варьированию тематизма. Прием уменьшения длительностей от четвертей к восьмым у него можно встретить, но без мелодического повтора, как в концерте «Готово сердце мое» (Пример 10), или с одновременным изложением, подобным звучанию больших и малых колоколов, как в концерте «Радуйтесь, праведнии» (Пример 11).

75

Д. 1
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

Д. 2
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

А. 1
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

А. 2
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

Т. 1
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

Т. 2
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

Б. 1
ал - ли - луй - я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

Б. 2
ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй-я

Пример 10. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 75–80

³⁰ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 148, 162, 393.

³¹ Там же. С. 198. В переводе В. В. Протопопова: «Правило обращения применяется не только в печальном и веселом тоне, когда обращается печальное на веселое и веселое на печальное, но и в ритме, когда первоначально была целая нота, я же превращаю ее в половинную, или если в первый раз была половинная, то при превращении ставлю четверти». Там же. С. 411.

Яко ниву рясно плоды украшают,
Тако деву красно роды ублажают.
Ниву рясно плоды украшают яко,
Деву красно роды ублажают тако.
Рясно плоды украшают яко ниву.
Красно роды ублажают тако деву.

Именно так, во множестве вариантов, представляет свои тематические тезисы Титов, комбинируя различные виды восходящего и нисходящего движения. В концерте «Господи, силою Твоею» вначале преобладает вариант с нисходящим ходом на кварту (отмечен скобками, его инверсия прозвучит у первых дискантов в тт. 21–22), но затем возникает постепенно восходящий ход в том же ритме с синкопой (отмечен скобками с пунктиром), обновляющий систему имитаций (*Пример 12*). Сопоставление и даже одновременное звучание прямого и обращенного движения темы насыщает двуххорную фактуру и в концерте «Возлюблю Тя, Господи», где некоторые имитации, например, между двумя альтами в тт. 79–80 можно рассматривать как ракоходные в свободном ритме (*Пример 13*).

Музыкальный пример 12 представляет собой фрагмент партитуры для хора с вокальными партиями: Д. 1, Д. 2, А. 1, А. 2, Т. 1, Т. 2, Б. 1, Б. 2. Текст песни напечатан под нотами. В оригинале некоторые ноты и скобки выделены цветом (розовым и синим), что указывает на конкретные музыкальные движения, описанные в тексте статьи.

Пример 12. В. Титов. Концерт «Господи, силою Твоею», тт. 18–23

79

Д. I
и от враг мо-их, и от враг мо - их спа-су - - ся,

Д. II
враг мо-их, и от враг мо - их,

А. I
[Госпо]да, и от враг мо - их, и от враг мо - их спа-су - - ся,

А. II
[Госпо]да, и от враг мо-их, и от враг мо - их спа-су - - ся,

Т. I
и от враг мо-их спа - су - ся, и от враг мо - их,

Т. II
и от враг мо-их спа - су - ся, и от враг мо[их]

Б. I
и от враг мо - их спа - су - ся, и от враг мо - их спа - су - ся,

Б. II
[Госпо]да, и от враг мо - их, и от враг мо - их спа-су - - ся,

Пример 13. В. Титов. Концерт «Возлюблю Тя, Господи», тт. 79–83

«Возшествия» и «низшествия» в теории Дилецкого
и двухорных концертах Титова

Важнейший прием расширения композиции — секвентные повторы, знаменитые «возшествия» и «низшествия», описанные в «Музыкальной грамматике»³⁵. Именно с описания этих правил Дилецкий начал часть «О творении» («О сочинении»), считая их необходимыми прежде всего «ради концертного пения». Как правило, такое изложение связано с канонической техникой, хотя Дилецкий не исключал и гармонических секвенций — «неконцертного пения», когда «все вкупе поют»³⁶.

Типы восходящего и нисходящего движения у Дилецкого могут быть реализованы как в сжатом, концентрированном виде, так и с мелодическим орнаментированием, колорированием, звучать в басовом голосе как основа гармонии или составлять мелодический контур. Фрагмент рукописи показывает первую восходящую модель и два способа ее реализации (*Иллюстрация 1*).

³⁵ Там же. С. 68–83, 340–349. Современные исследователи нередко обращаются к изучению примеров, приведенных Дилецким [9, с. 55–57], выявляют количество примеров в различных редакциях трактата [10, с. 69–70].

³⁶ Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной. С. 156, 389.

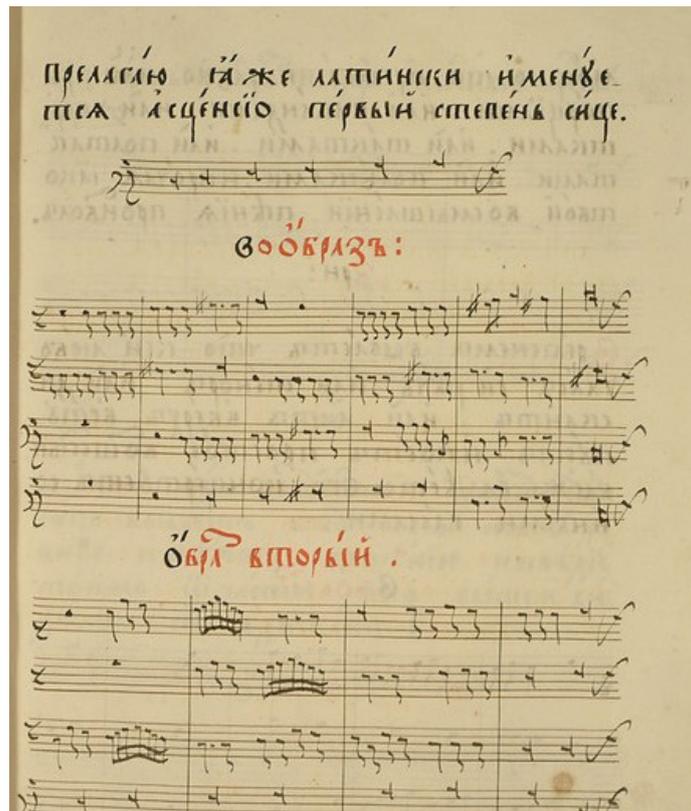


Иллюстрация 1. Фрагмент «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого
(НИОР РГБ. Ф. 173/1. № 107. С. 47.)

В докладах на Международной научной конференции «Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования» (Москва, 2016) музыковеды обратили внимание на истоки этой техники. Г. И. Лыжов и Е. О. Дмитриева считают, что ее прообразом могли стать генерал-басовые руководства по клавишной игре и импровизации, например, «Руководство для всех играющих на органе, спинете и монохорде» Спиридиона. Этот трактат представляет собой по большей части хрестоматию восходящих и нисходящих басовых оборотов («каденций»), постепенных или со скачками, со множеством вариантов реализации [11, с. 227–229]. Е. Е. Чернова указывает на практику многоголосной вокальной импровизации (т.н. *Contrapunto alla mente*), которая базировалась на изучении секвенционных «*cantus firmus*-моделей» и их контрапунктической реализации и нашла отражение в трактатах Висенте Лузитано³⁷, Сципионе Черрето, Андриано Банкьери, Людовико Цаккони, Сильверии Пичерли, Афанасия Кирхера и других авторов [12, с. 262–268].

Приведем различные формы реализации первого и четвертого видов «возшествия» и «низшествия», обнаруженные нами в двухорных концертах Титова.

³⁷ *Lusitano V. Introduttione facilissima, et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice et in concerto ... Roma: Antonio Blado, 1553. P. 13–14.*

В концерте «Готово сердце мое» на восходящем движении по секундам («восшествие первое») основана пропоста небольших канонических построений, при этом любопытно варьирование расстояния и интервала имитаций (одна четверть и полтакта, кварта и квинта), смена порядка вступления у нижних голосов (Пример 14).

Блестящим художественным воплощением схемы первого «восшествия» стало начало раздела «Аллилуйя» в концерте «Воскликните Господеви» (Пример 15): все восемь голосов вступают с расстоянием в полтакта, двигаясь вверх по секундам в пределах октавы. Складывается цепь трехголосных канонов из трех отделов, написанных в простом контрапункте, за небольшим исключением: реальная высота пятого и шестого проведений выше на октаву, так как пропоста переходит к дискантам (используется октавный контрапункт + 7). Музыка передает рост торжественного, ликующего настроения, усиление звуковой массы – при исполнении здесь явно может использоваться *crescendo*. При этом сама пропоста имеет скорее нисходящий мелодический контур, что по терминологии Дилецкого уже может относиться к правилу «смешанному» («микста»).

60

Д. 1 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ино[вемся]

Д. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те - бе

А. 1 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те - бе в ло - дех, Гос - по-ди, Гос - по-ди, ис-по-вем-ся, ино[вемся]

А. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те - бе,

Т. 1 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем - ся

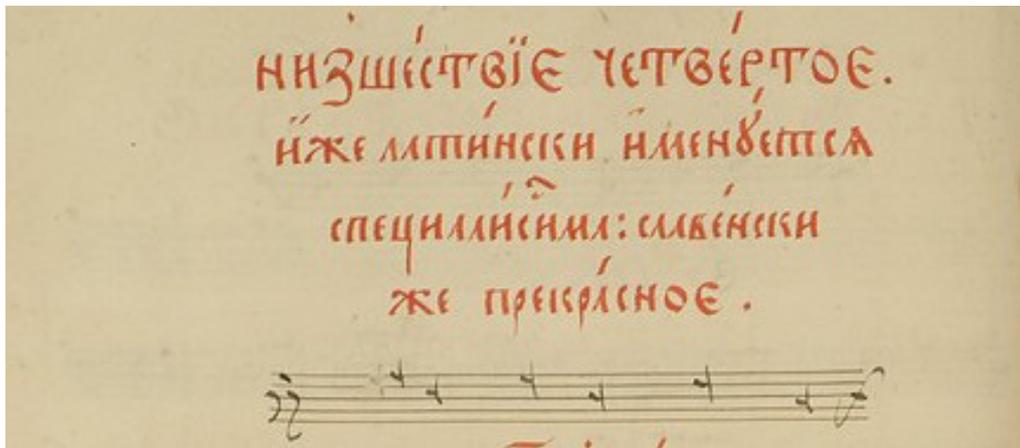
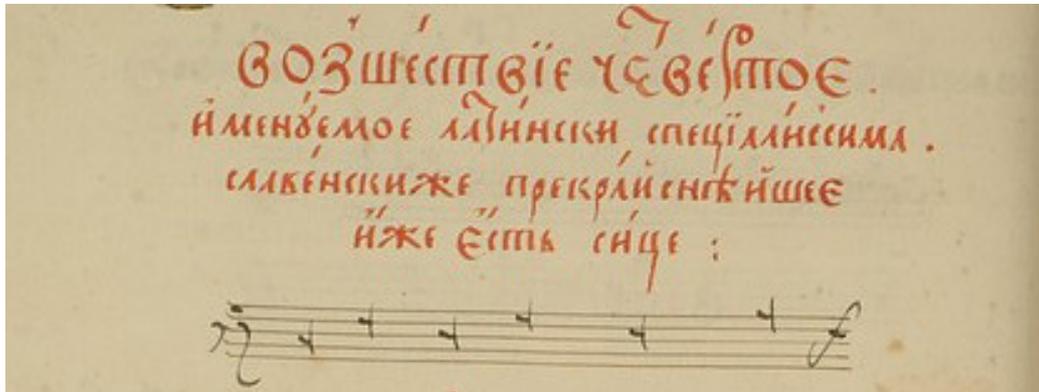
Т. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем - ся

Б. 1 [ра]но. Ис-по-вем - ся Те - бе, ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся Те[бе]

Б. 2 [ра]но. Ис-по-вем-ся, ис-по-вем - ся, ис-по-вем - ся

Пример 14. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 60–63

Четвертые виды, так называемые «золотые секвенции», Николай Дилецкий выделяет особо, используя два языка: восшествие, «именуемое латински специалиссима, славенски же прекрайснейшее», нисшествие, «иже латински именуется специалиссима: славенски же прекрасное»³⁸ (Иллюстрации 2, 3).



Иллюстрации 2, 3. Н. Дилецкий. «Идея грамматики мусикийской», фрагменты (НИОР РГБ. Ф. 173/І. № 107. С. 54, 60)

У Титова блоки канонических секвенций разной продолжительности формируют заключительный раздел «Аллилуйя» в концерте «Готово сердце мое», причем секвенцию по секундам вверх на мотиве с восходящими квартами оттеняет преимущественно нисходящий порядок вступления голосов (Пример 18).

В концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» длинная волна восхождения (пять звеньев секвенции у басов с мелодически распетой квартой со словами «во благознаменитый день праздника вашего») приводит к кульминационной точке в припеве «Аллилуйя». В структуре канонической секвенции в октавном контрапункте Титов удваивает респосты в дециму, а пропосты звучат в контрапункте с инверсией мотива (Пример 19).

Итак, четвертое «восшествие» представлено в музыке Титова в большом количестве примеров, что подтверждает его особую роль, отмеченную Дилецким. Нисходящая же форма встречается реже. В следующем примере

³⁸ Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской. С. 279.

из концерта «Воскликните Господеви» секвенционно вновь организованы басы, респосты удвоены первыми тенорами (каноническая секвенция с показателями $Iv = -9, -13$), вторые дисканты неточно удваивают пропосты, кроме того, в фактуре встречаются мотивы в инверсии (Пример 20).

Подчеркнем, что секвентные построения у Титова иногда выходят за рамки моделей Дилецкого. Так, в концерте «Радуйтесь, праведнии» сцеплены друг с другом три кварты (Пример 21). С одной стороны, они движутся вниз по звукам трезвучия и похожи на третье нисшествие, с другой, Дилецкий не предполагал такого интервального наполнения модели. Титову же такие энергичные квартовые ходы очень свойственны. Они встречаются и в восходящем движении, например, в главной теме «Слава... Единородный Сыне» из Службы Божией «Реквиральной» (заупокойной). Звучит призыв «Воспойте Ему песнь нову», воспеваемый разными голосами: друг за другом следуют четырехголосные каноны.

В концерте «Все языцы» басовую основу составляет пятое «нисшествие», но тема этого раздела («яко Господь Вышний страшен») комбинирует восходящую энергичную кварту и нисходящий ход, опорные точки которого обрисовывают трезвучие. Титов формирует синтетическую мелодическую модель, наполняя схемы выразительным музыкальным содержанием (Пример 22).

84

Д. 1
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Д. 2
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

А. 1
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

А. 2
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Т. 1
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Т. 2
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Б. 1
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Б. 2
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

Пример 18. В. Титов. Концерт «Готово сердце мое», тт. 84–86

78

Д. I
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день,

Д. II
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-

А. I
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день,

А. II
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-

Т. I
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день,

Т. II
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-

Б. I
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день,

Б. II
во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-

81

во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го.

ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, во бла-го-зна-ме-ни-тый день, празд-ни-ка ва-ше-го. Ал-ли[луйя]

Пример 19. В. Титов.
Концерт «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему», тт. 78–84

62

Д. I
мно - жест-ве си - лы Тво-е - я, сол - жут Те-бе, сол - жут Те бе, сол - жут Те - бе,

Д. II
[Тво]е - я, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе,

А. I
мно - жест-ве си - лы Тво-е - я, сол - жут Те-бе, сол - жут Те-бе, сол - жут Те - бе,

А. II
[Тво]е - я, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе,

Т. I
мно - жест-ве си - лы Тво-е - я, сол - жут Те-бе, сол - жут Те-бе, сол - жут Те - бе,

Т. II
[Тво]е - я, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе,

Б. I
мно - жест-ве си - лы Тво-е - я, сол - жут Те-бе, сол - жут Те-бе, сол - жут Те - бе,

Б. II
[Тво]е - я, сол - жу Те - бе, сол - жут Те - бе, сол - жут Те - бе,

Пример 20. В. Титов. Концерт «Воскликните Господеви», тт. 62–64

57

Д. 1
[Е]му, вос - пой-те Е-му, вос-пой-те Е - му песнь но[ву]

Д. 2
пой - те Е-му, вос - пой-те Е-му, вос-пой-те Е - му

А. 1
пой - те Е-му, вос - пой - те Е - - - - - му

А. 2
[Е]му, вос-пой-те Е-му, вос-пой-те Е - му песнь но - ву, вос - пой-те

Т. 1
[Е]му, вос - пой-те Е-му, вос-пой-те Е - му песнь но - ву, вос - пой-те

Т. 2
пой - те Е-му, вос - пой-те Е-му, вос-пой-те Е - му песнь но - ву,

Б. 1
[Е]му вос - пой - те Е - - - - - му

Б. 2
пой - те Е-му, вос - пой - те Е - - - - - му

Пример 21. В. Титов. Концерт «Радуйтесь, праведнии», тт. 57–60

49

я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - - - шен,

[Выш]ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - - - шен,

стра - шен, я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - - - шен я - ко Гос-подь

я - ко Гос-подь Выш - ний стра[шен]

Выш - ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь

я - ко Гос-подь Выш - - - - - ний стра[шен]

я - ко Гос-подь Выш - ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь

Выш - ний стра - - - - - шен, я - ко Гос-подь Выш[ний]

Пример 22. В. Титов. Концерт «Все языцы», тт. 49–52

Резюме

Таким образом, модели секвентного изложения и развития, описанные в трактате Дилецкого, находят в музыке Титова как простейшее «учебное претворение», так и блестящую творческую интерпретацию. Интервальные схемы «оживают» в мелодически ярких построениях, фактурное воплощение демонстрирует великолепную имитационную технику.

Исследование показало, что Титов, безусловно, владел всеми способами амплификации, рекомендованными Дилецким в «Музыкальной грамматике». Более того, он использовал их в своей музыке не как застывшие образцы, а творчески претворял их, исходя из текста сочинений. Многообразие приемов изложения и развития тематизма в музыке Титова превосходит обычные нормы музыкальной «грамматики». И в создании материала, и методах работы с ним проявляется уникальность таланта Титова, подчеркнутая еще одним из современников, который назвал его «царственным мастером», «всех премудростию своею превосшедшим» [13, с. 62]³⁹.

Амплификация охватывает не все виды повторности. За рамками настоящей статьи остается повторность, связанная с рефренными формами, хотя она в целом свойственна поэтике Титова [14], представлена и в двухорных концертах «Возлюблю Тя, Господи» и «Ты ми, Христе, Го-

³⁹ Цитата уточнена по оригиналу: ОР ГИМ. Собр. Барсова. № 1341. Л. 23 об.

сподь». Но приемы амплификации рассчитаны на следование повторяемых фрагментов друг за другом, пусть и в варьированном виде. Изучение партесных сочинений в свете аутентичной теории амплификации, дополненное объяснением композиторской техники с позиций современных методов анализа, приводит к более глубокому пониманию стиля и новым научным результатам.

Список литературы

1. Плотникова Н. Ю. К биографии государева певчего дьяка Василия Титова: новые источники // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 48. С. 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>
2. Плотникова Н. Ю. Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы международной научной конференции / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. С. 145–154. Вып. 1.
3. Александрина А. В., Булычева А. В. Концерты на восемь голосов Василия Титова и «творение иерея Василия Гусева» // Научный вестник Московской консерватории. Т. 11, № 4. 2020. С. 42–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.004>
4. Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса в контексте русской хоровой культуры последней четверти XVII – первой половины XVIII века: дис. ... канд. иск. М., 2022. Т. 2.
5. Плотникова Н. Ю. К вопросу о многохорном пении в России (по рукописным источникам конца XVII–XVIII века) // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 25–35. <https://doi.org/10.34684/hon.201902004>
6. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
7. Плотникова Н. Ю. Об имитационных формах в четырехголосной Службе Божией («трудной») Василия Титова // Opera musicologica. 2021. Т. 12, № 5 (С). С. 63–79. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.004>
8. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. М.: Музыка, 1983.
9. Вискова И. В. Марцин Мельчевский и «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 38. С. 51–61. <https://doi.org/10.15382/sturV202038.51-61>
10. Герасимова И. В. Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века: дис. ... канд. иск. М., 2010.

11. Лыжов Г. И., Дмитриева Е. О. Виды контрапункта в «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. С. 217–232. Вып. 1.

12. Чернова Е. Е. Раннее западноевропейское и русское барокко: к проблеме аутентичности аналитических методов // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М., 2016. С. 261–271. Вып. 1.

13. Протопопов Вл. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989.

14. Гатовская Е. Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырехголосных концертах Василия Титова // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 31. С. 83–101. <https://doi.org/10.15382/sturV201831.83-101>

References

1. Plotnikova, N. Yu. (2022). Towards the Biography of the Tsar's Singing Clerk Vasily Titov: New Sources. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 48, 34–46. (In Russ.). <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>

2. Plotnikova, N. Yu. (2016). Tvorchestvo masterov partesnogo stilya Vasiliya Titova i Nikolaya Dileckogo: novye otkrytiya i perspektivy izucheniya [The Work of the Masters of the Partesnoy Style Vasily Titov and Nikolay Diletsky: New Discoveries and Prospects for Study]. In N. Yu. Plotnikova (Ed.), *Russian Musical Baroque: Research Trends and Prospects* (Vol. 1, pp. 145–154). (In Russ.).

3. Alexandrina, A. V., Bulycheva, A. V. (2020) Concertos for 8 Voices by Vasily Titov, and the Composer Vasily Gusev. *Journal of Moscow Conservatory*, 11(4), 42–61. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.004>

4. Gatovskaya, E. E. (2022). *Koncerty Vasiliya Titova na chetyre golosa v kontekste russkoj horovoj kul'tury poslednej chetverti XVII – pervoj poloviny XVIII veka* [Vasily Titov's Concertos for Four Voices in the Context of Russian Choral Culture of the Last Quarter of the 17th – First Half of the 18th Century]. [Unpublished cand. sci. dissertation (Art Studies)] (Vol. 2). The State Institute for Art Studies. (In Russ.).

5. Plotnikova, N. Yu. (2019). Polychoral Singing in Russia (Based on the Late 17th – 18th Century Manuscripts). *Art Education and Science*, 2, 25–35. <https://doi.org/10.34684/hon.201902004>

6. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (1994). *Russkaja muzyka XVII veka – vstrecha dvuh jepoh* [Russian Music of the 17th Century: A Meeting of Two Eras]. Muzyka. (In Russ.).

7. Plotnikova, N. Yu. (2021). On Imitation Forms in the Four-part Divine Service ('Difficult') by Vasiliy Titov. *Opera musicologica*, 12(5), 63–79. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.5.004>

8. Evdokimova Yu. K. (1983). *Istorija polifonii* [History of Polyphony] (Vol. 1). Muzyka. (In Russ.).

9. Viskova, I. V. (2020). Marcin Melczewski and *Musical Grammar* by Nikolay Diletsky. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 38, 51–61. (In Russ.) <https://doi.org/10.15382/sturV202038.51-61>
10. Gerasimova, I. V. (2010). *Nikolaj Dileckij: tvorcheskij put' kompozitora XVII veka* [Nikolai Diletsky: The Creative Path of the 17th Century Composer]. [Unpublished cand. sci. dissertation (Art Studies)]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
11. Lyzhov, G. I. Dmitrieva, E. O. (2016). Vidy kontrapunkta v “Musikijskoj grammatike” Nikolaya Dileckogo [Types of Counterpoint in Nikolay Diletsky's *Musical Grammar*]. In N. Yu. Plotnikova (Ed.), *Russian Musical Baroque: Research Trends and Prospects* (Vol. 1, pp. 217–232). (In Russ.).
12. Chernova, E. E. (2016). Rannee zapadnoevropejskoe i russkoe barokko: k probleme autentichnosti analiticheskikh metodov [Early Western European and Russian Baroque: On the Authenticity of Analytical Methods]. In N. Yu. Plotnikova (Ed.), *Russian Musical Baroque: Research Trends and Prospects* (Vol. 1, pp. 261–271). (In Russ.).
13. Protopopov, Vl. V. (1989). *Russkaja mysl' o muzyke v XVII veke* [Russian Thought on Music in the 17th Century]. Muzyka. (In Russ.).
14. Gatovskaya, E. E. (2018). Some Specific Features of Refrain Forms in Concertos for Four Voices by Vasily Titov. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 31, 83–101. (In Russ.). <https://doi.org/10.15382/sturV201831.83-101>

Сведения об авторе:

Плотникова Н. Ю. — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки.

Information about the author:

Natalya Yu. Plotnikova — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Music Theory Department; Senior Researcher, Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 19.07.2024;
одобрена после рецензирования 10.09.2024;
принята к публикации 22.10.2024.

The article was submitted 19.07.2024;
approved after reviewing 10.09.2024;
accepted for publication 22.10.2024.

*Музыкальный театр:
вопросы истории*

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-040-063>

EDN PWRVDH



**«Испанский след» в сюжете, либретто
и постановках оперы Бетховена «Фиделио»**

Лариса Валентиновна Кириллина^{1,2}

¹Московская государственная консерватория

имени П. И. Чайковского,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ larissa_kir@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

²Государственный институт искусствознания,

г. Москва, Российская Федерация



Аннотация. В статье рассматриваются разнообразные связи оперы Людвиг ван Бетховена «Фиделио» с испанскими реалиями. Согласно либретто, события происходят в государственной тюрьме недалеко от Севильи. Либреттисты Бетховена (Йозеф Зонлейтнер, Стефан фон Брэйнинг и Георг Фридрих Трейчке) следовали первоисточнику — пьесе Жана-Николя Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», положенной на музыку Пьером Гаво (Париж, 1798). Если пьеса Буйи обозначена как «исторический факт» (*fait historique*), то на титульном листе оперы Гаво появилось уточнение: «факт из испанской истории» (*fait historique Espagnol*). Традиционно считается, что выбор Испании как места действия и во французском оригинале, и в немецких переработках либретто был обусловлен цензурными соображениями. У Буйи имелись причины не афишировать связь сюжета «Леоноры» с событиями времен якобинского террора 1793 года. Однако «испанский след» в пьесе Буйи и в либретто «Фиделио» все-таки присутствует.

Сюжет «Леоноры» Буйи мог содержать отсылки к средневековой легенде о графе Фернанде Гонсалесе (X век), которого освободила из заточения невеста, инфанта Санча. Книги на эту тему неоднократно издавались в Испании в XVIII веке и сопровождались иллюстрациями, напоминающими мизансцены из тюремного акта «Фиделио». «Испанский след» виден и в именах, и в характерах оперных героев, особенно Леоноры, Пицарро и Флорестана (в некоторых переработках «Фиделио» XIX века Флорестану давали либо испанскую аристократическую фамилию, либо имя Фердинандо). В постановочных решениях и костюмах к опере Бетховена содержались черты, ясно указывавшие на эпоху конца XVI — начала XVII века, время правления королей Филиппа II и Филиппа III. Хотя в самой Испании «Фиделио» поставили только в 1893 году, в XX и XXI веке эта опера стала репертуарной в испаноязычных странах.

Ключевые слова: Бетховен, «Фиделио», Буйи, «Леонора, или Супружеская любовь», Испания, оперный театр, якобинский террор, средневековая легенда, граф Фернан Гонсалес

Для цитирования: Кириллина Л. В. «Испанский след» в сюжете, либретто и постановках оперы Бетховена «Фиделио» // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 40–63.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-040-063>

History of Musical Theatre

Original article

“Spanish Trace” in the Plot, Libretto, and Stage Performances of Beethoven’s Opera *Fidelio*

Larisa V. Kirillina^{1,2}

¹Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation,
✉ larissa_kir@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5225-5641>

²State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Abstract. The article considers the various connections between Ludwig van Beethoven’s opera *Fidelio* and specific elements pertaining to Spanish culture. According to the libretto, the events take place in a state prison near Seville. Beethoven’s librettists (Joseph Sonnleithner, Stephan von Breuning and Georg Friedrich Treitschke) closely followed the original source, Jean-Nicolas Bouilly’s play *Léonore, ou L’amour conjugal*, which had originally been set to music by Pierre Gaveaux (Paris, 1798). If Bouilly’s play is designated as a “historical fact” (*fait historique*), then on the title page of Gaveaux’ opera there appeared a further clarification: “a fact from Spanish history” (*fait historique Espagnol*). It is traditionally believed that the choice of Spain as the setting for both the French original and the German adaptations of the libretto was based on censorship considerations. Indeed, Bouilly had good reasons not to advertise any connection between the plot of *Léonore* and the events of the Jacobin Terror of 1793. However, the Spanish trace is still present in Bouilly’s play and in the libretto of *Fidelio*. The plot of Bouilly’s *Léonore* might contain references to the medieval legend of the 10th century Count Fernán González, who, according to the epic poem composed three centuries later, was freed from captivity by his bride, the Infanta Sancha. Several books on this topic published in Spain during the 18th century

were accompanied by illustrations reminiscent of the *mise-en-scènes* from the prison scene in *Fidelio*. The Spanish trace is visible both in the names and in the characters of the opera's heroes, especially Léonore, Pizarro and Florestan (in some 19th-century adaptations of *Fidelio*, Florestan was given either a Spanish aristocratic surname or the name Ferdinando). The staging and costumes for Beethoven's opera also contained features that clearly indicated the era of the late 16th–early 17th century, i.e., the time of the reigns of Philip II and Philip III. Although *Fidelio* was not staged in Spain until 1893, this opera became a repertoire piece in Spanish-speaking countries in the 20th and 21st centuries.

Keywords: Beethoven, *Fidelio*, Bouilly, *Léonore, ou L'amour conjugal*, Spain, Opera House, medieval legend, Count Fernán González

For citation: Kirillina, L. V. (2024). "Spanish Trace" in the Plot, Libretto, and Stage Performances of Beethoven's Opera *Fidelio*. *Contemporary Musicology*, 8(4), 40–63. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-040-063>

Введение

Премьера оперы Людвига ван Бетховена «Фиделио» (изначальное название — «Леонора, или Супружеская любовь») должна была состояться в венском театре Ан дер Вин 15 октября 1805 года. Но 30 сентября цензура запретила спектакль, усмотрев в либретто политическую крамолу. Либреттист Йозеф фон Зонлейтнер (1766–1835) направил в цензурное ведомство письмо от 2 октября, в котором указывал, в частности, что «действие оперы происходит в XVI веке в Испании, и, стало быть, не имеет никакого отношения к современности»¹. 5 октября постановку «Фиделио» разрешили при условии переработки некоторых наиболее резких сцен, что потребовало повторного представления текста в цензуру. Задержка оказала самое негативное влияние на судьбу любимого детища Бетховена: премьера состоялась 20 ноября, через неделю после сдачи Вены французским войскам, и опера потерпела сокрушительный провал.

В оригинальном издании либретто Зонлейтнера отсутствует точное указание на время действия². Здесь либреттист точно следовал первоисточнику — пьесе Жана-Николя Буйи (1763–1842), изданной в Париже в 1798 году и тогда же положенной на музыку композитором и певцом-тенором Пьером Гаво (1761–1825). Действие разворачивается в Испании, в довольно отдаленном прошлом, но без конкретной датировки.

Чаще всего этим подробностям не придается значения, однако их исследование позволяет вписать «Леонору»/«Фиделио» в необычный исторический и культурный контекст, раскрывающий дополнительные смысловые нюансы этого выдающегося произведения.

Бетховен никогда не мог заставить себя взяться за сюжет, который был ему внутренне чужд. Он забросил уже начатую в 1803 году оперу «Пламя Весты» (*Vestas Feuer*), поскольку его не удовлетворяло качество стихов Эмануэля Шиканедера, и категорически отказывался иметь дело со сказочными или фантастическими сюжетами, набиравшими популярность в начале XIX века. В случае с «Леонорой» внутренний резонанс оказался настолько сильным, что композитор дважды перерабатывал оперу, лишь бы добиться ее успеха на театральной сцене. С третьей попытки это удалось; редакция 1814 года заняла прочное место в немецком, а затем и в мировом оперном репертуаре.

Каким образом текст пьесы Буйи попал в руки Бетховена? В 1803 году дирекция венских Императорских театров решила обновить репертуар и поставить несколько современных французских опер, которые нравились публике, и Бетховен тоже ценил их весьма высоко. В письме от 4 января 1804 года к влиятельному

¹ Бетховен. Письма: в 4 т. М.: Музыка, 2011. Том 1: 1787–1811. 2-е изд., доп. / сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, комм. и предисловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. С. 265.

² *Fidelio. Eine Oper in zwei Aufzügen. Frei nach dem Französischen bearbeitet von Joseph Sonnleithner. Musik von Ludwig van Beethoven.* Wien: Gedruckt und verlegt bey Anton Pichler, 1805. P. 2.

критику Фридриху Рохлицу он писал о «толковой и остроумной французской опере», чей блеск затмил «империю» Эмануэля Шиканедера, прежнего владельца театра Ан дер Вин³.

Трудно сказать, присутствовала ли среди выписанных из Парижа новинок партитура «Леоноры» Гаво. Скорее всего, для ознакомления было приобретено большое количество либретто, а затем дирекция выбрала пьесы, подходящие для постановки на придворной сцене, и выписала нотный материал. «Леонора» Гаво, по-видимому, не попала в число фаворитов, но само либретто Зонлейтнер счел подходящим для Бетховена, и оно пришлось композитору по душе. Зонлейтнер сделал свободный перевод текста Буйи (местами — фактически его вольную переработку), и в конце 1803 года Бетховен приступил к работе над оперой.

*«Исторический факт,
положенный на музыку»*

На титульном листе оригинального издания пьесы Буйи название «Леонора, или Супружеская любовь» сопровождается дополнительным разъяснением: «Исторический факт, положенный на музыку, в двух актах» (Иллюстрация 1)⁴.

В издании партитуры оперы Гаво, выпущенном в том же 1798 году, появилось важное дополнение: «Факт из испанской истории» (*Fait historique Espagnol*⁵, Иллюстрация 2).

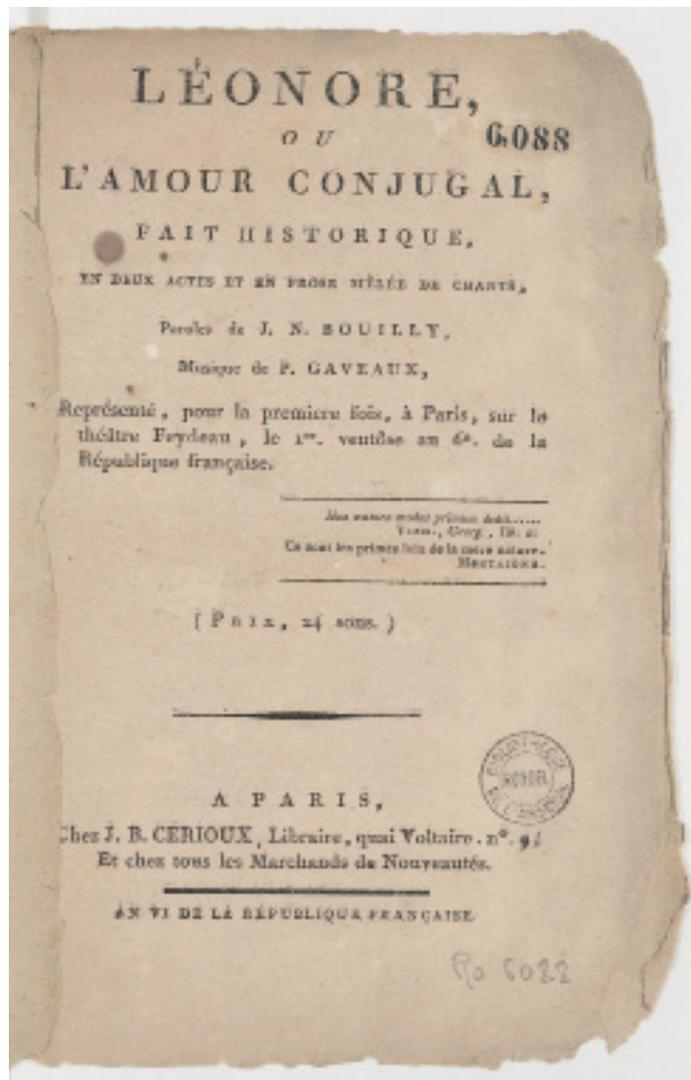


Иллюстрация 1. Титульный лист первого издания либретто Ж.-Н. Буйи «Леонора, или Супружеская любовь» (1798).

Источник: [веб-сайт Национальной библиотеки Франции — Gallica](#) (дата обращения 30.10.2024)

³ Бетховен. Письма ...Том 1 ... С. 219.

⁴ Bouilly J.-N. Léonore, ou L'Amour conjugal. Fait historique: en deux actes et en prose mêlée de chants. Paris: J. B. Cerieux, 1798.

⁵ Gaveaux P. Léonore, ou L'Amour Conjugal: fait historique Espagnol en deux actes. Paroles de J. N. Bouilly, musique de P. Gaveaux. Paris: J. B. Cerieux, 1798.

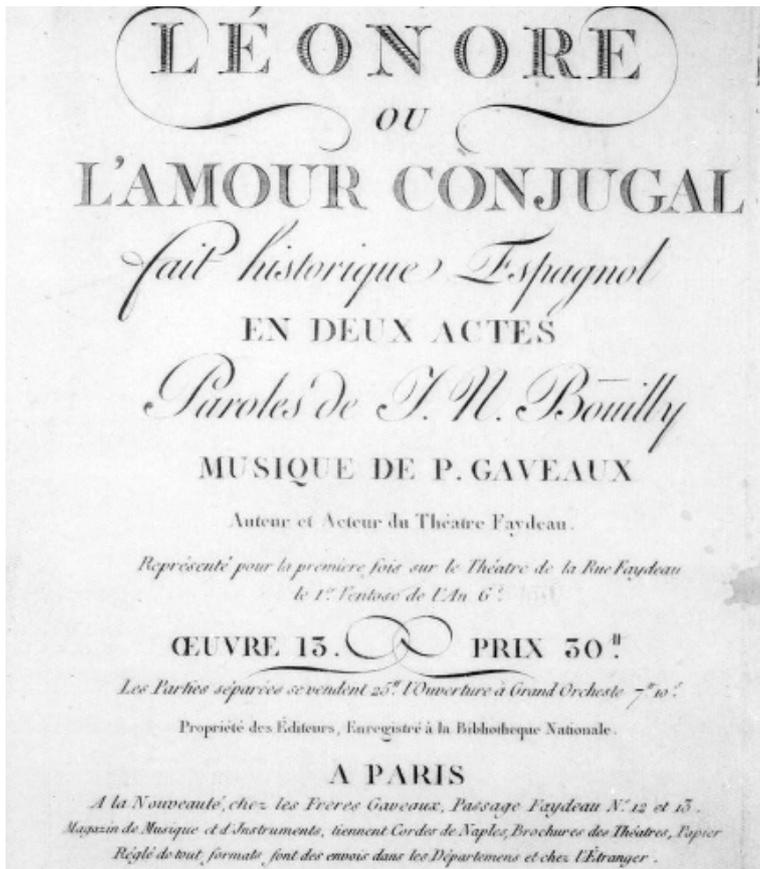


Иллюстрация 2. Титульный лист первого издания партитуры оперы П. Гаво на либретто Ж.-Н. Буйи «Леонора, или Супружеская любовь» (1798).

Источник: [веб-сайт Национальной библиотеки Франции — Gallica](#) (дата обращения 30.10.2024)

ступил донос на Жана-Николя Мерсье, владевшего землями неподалеку от Тура. Доносчиком был Луи-Симон Эрон (Heron), громогласно заявлявший о своей приверженности революции, но руководствовавшийся корыстными и низкими мотивами. Как поведала Буйи госпожа Элизабет Мерсье, жена арестованного обвиняемого, Эрон позаимствовал ранее у ее мужа большую сумму и не желал возвращать долг. Кроме того, Эрон домогался Элизабет Мерсье, молодой и красивой дамы, но получил решительный отпор. Буйи сумел помочь супругам Мерсье, препроводив их в тайное убежище за городом и разоблачив злокозненность Эрона перед парижскими властями. После окончания якобинского террора в 1794 году семейство Мерсье вернулось в Париж, а Буйи, подружившийся с супругами, вскоре женился на родственнице Элизабет — Эжени Ревель. Буйи поведал эту захватывающую историю без лишних подробностей; их восстановил Дэвид Галливер [1, pp. 160–161].

Традиционно принято считать отсылку к испанской истории уступкой Буйи цензурным требованиям (как и в случае с «Фиделио»). Однако в отношении пьесы Буйи это не совсем так, хотя под видом испанцев в «Леоноре» изображены его современники-французы, причем лично ему знакомые.

В мемуарах Буйи, опубликованных в 1836–1837 годах, о сюжетной основе «Леоноры» не говорится вообще ничего; осведомленный читатель может догадаться о реальной канве событий — истории супругов Мерсье, едва не ставших жертвами якобинского террора⁶.

В ноябре 1792 года Буйи, сторонник Республики, был назначен судьей уголовного трибунала в городе Туре. В 1793 в его канцелярию по-

⁶ Bouilly J. N. Mes récapitulations. Vol. 2: 1791–1812. Paris: Louis Janet, 1836. P. 64–68.

Хотя Элизабет Мерсье не переодевалась в мужское платье и не поступала на службу в государственную тюрьму, чтобы спасти своего мужа, она, несомненно, стала прототипом Леоноры. И нетрудно понять, почему Буйи предпочел назвать местом действия Испанию и сильно изменить узнаваемые обстоятельства: участники событий входили в его близкий круг общения, и им вряд ли хотелось стать притчей во языцех.

Однако указание на историчность сюжета встречается не только на титульном листе «Леоноры» Буйи. Этот драматург вообще отличался начитанностью и любовью к историческим персонажам, что неоднократно отражалось в названиях его пьес 1790-х годов. При этом, как правило, речь шла о современниках либо о деятелях относительно недавнего прошлого (XVII века):

- «Жан-Жак Руссо в последние мгновения жизни, исторический очерк в одном акте, в прозе» (*Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments, trait historique en un acte et en prose*, 1790);
- «Рене Декарт, исторический очерк в двух актах, в прозе» (*René Descartes, trait historique en 2 actes et en prose*, 1796);
- «Смерть Тюренна, историческая и военная пьеса для большой постановки, в трех актах, с пантомимами, сражениями и военными приемами» (*La Mort de Turenne, pièce historique et militaire à grand spectacle, en 3 actes, mêlée de pantomimes, combats et évolutions*, совместное авторство с Жаном-Гийомом-Антуаном Кювелье де Три; 1797)⁷;
- «Гробница Тюренна, или Армия на Рейне у Саспах, исторический факт в одном акте, с водевилями, пантомимами, танцами и военными приемами» (*Le Tombeau de Turenne, ou l'Armée du Rhin à Saspach, fait historique en un acte, mêlé de vaudevilles, pantomimes, danses et évolutions militaires*, соавторы Буйи — Жан-Гийом-Антуан Кювелье де Три и Эктор Шоссье, 1799);
- «Аббат де Л'Эпе, историческая комедия в пяти актах в прозе» (*L'Abbé de L'Épée, comédie historique en 5 actes et en prose*, 1799)⁸.

При этом указаний на историческую достоверность нет в обозначениях других либретто и пьес Буйи, в которых действуют подлинные лица — например, «Пётр Великий, комедия в 4 актах в прозе» (*Pierre le Grand, comédie en 4 actes et en prose*). Это либретто было положено на музыку Андре-Эрнестом-Модестом Гретри в 1790 году, причем композитор даже постарался создать русский колорит, использовав в увертюре мелодию «Камаринской». Не обозначено как «историческое» и либретто оперы «Валентина Миланская», написанное Буйи в 1807 году для Этьенна Николя Мегюля — история еще одной верной и самоотверженной жены, стремившейся покарать убийцу своего любимого мужа (опера была поставлена только в 1822 году).

Почему Буйи настаивал на обозначении сюжета «Леоноры» как исторического? Желал ли драматург сбить дотошного читателя со следа,

⁷ Анри де Ла Тур д'Овернь, виконт де Тюренн (1611–1675) — французский полководец, погибший от попадания в него пушечного ядра во время рекогносцировки.

⁸ Аббат Шарль Мишель де Л'Эпе (1712–1789) — основатель сурдопедагогики, признанный после смерти «благодетелем человечества».

предоставив ему самостоятельно выискивать в истории Испании факты, которых там в реальности не существовало? Или этот след отнюдь не был ложным?

Предание о графине Гонсалес

Как ни странно, за остро современным сюжетом «Леоноры» Буйи просматривается средневековая основа, во многом легендарная, но считавшаяся тогда исторической.

В X веке Кастилией правил граф Фернан Гонсалес (около 910–970), выдающийся политик и полководец, увековеченный в народном эпосе и в литературной традиции последующих веков. Граф Гонсалес трижды восставал против королей Леона, вассалом которых он был (Рамиро II, Ордоньо III и Санчо I). Рамиро II сумел пленить мятежного графа и заточить в темницу, но конфликт завершился примирением сторон, как и в двух других случаях.

С этим эпизодом связано предание о донье Санче, первой супруге графа Гонсалеса, которая якобы помогла ему бежать из тюрьмы. В средневековой «Поэме о Фернанде Гонсалесе» (XIII век) инфанта донья Санча Наваррская — еще не жена графа, а влюбленная девушка, которая самовольно выпускает его из темницы и бежит вместе с ним, при условии, что он женится на ней и будет вечно ей верен. Для знакомства с сюжетом о донье Санче французскому драматургу конца XVIII столетия вовсе не требовалось вчитываться в архаический текст весьма длинной поэмы. Популярностью пользовалась созданная в XVII веке, но неоднократно издававшаяся в XVIII пьеса Франсиско де Рохаса Соррильи *La mas hidalga hermosura* («Благороднейшая красавица»). В ней воспевался смелый поступок инфанты Санчи, спасшей своего возлюбленного из заточения.

Помимо поэтических произведений, в Испании в XVIII веке публиковались прозаические рассказы о графе Гонсалесе и донье Санче. В частности, небольшое сочинение Иларио Сантоса Алонсо: «Правдивая и удивительная история графа Фернана Гонсалеса и его супруги, графини доньи Санчи; достоверно извлеченная из сочинений по испанской истории самых образцовых авторов...» (Мадрид, 1767 и последующие переиздания⁹, *Иллюстрация 3*).

Почти точно так же называлась книга, выпущенная в 1772 году другим автором, издателем и писателем, каталонцем Мануэлем Хосефом Мартином¹⁰. В 1780 году Мартин опубликовал сборник подобных историй в двух томах, причем сюжеты чередовались совершенно произвольно. Так, во втором томе,

⁹ Santos Alonso H. Historia verdadera del conde Fernán González y su esposa la condesa doña Sancha: sacada fielmente de los autores mas clasicos de la historia de España. Barcelona: por Carlos Sapera, y Pio, 1774. Biblioteca Digital de Castilla y León. URL: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=14218> (дата обращения: 30.10.2024).

¹⁰ Martín M. J. Historia verdadera del conde Fernán-González y su esposa la condesa doña Sancha: sacada fielmente de los autores mas clasicos de la historia de España ... Madrid: Imp. de ... Manuel Martín, 1772.

состоявшем из двадцати частей, повествование о подвиге доньи Санчи было помещено между «Историей Иуды Маккавея» и «Историей великого законодателя Моисея»¹¹.

Гравюры на титульных листах обеих «историй», Сантоса Алонсо и Мартина, изображают появление доньи Санчи в темнице, где томится граф Гонсалес, прикованный тяжелыми цепями к камню. Эта картина вызывает прямые ассоциации с «Леонорой»/«Фиделио».

Следовательно, легенда о самоотверженном поступке доньи Санчи была достаточно хорошо известна, и Буйи мог иметь в виду именно этот сюжет, причисляя свою пьесу «Леонора, или Супружеская любовь» к историческому жанру.

Имена и характеры

Коль скоро действие перенесено в Испанию, у героев должны быть соответствующие имена. Буйи не вполне последователен в ономастике, однако некоторые имена — явно знаковые.

Наиболее очевиден выбор имени для главного злодея — «Пизар» во французском тексте, или «Пицарро» — в немецком. Несомненно, здесь содержится откровенная отсылка к фамилии реального исторического лица, Франсиско Писарро-и-Гонсалеса (ок. 1478–1541), испанского конкистадора, завоевателя империи инков и основателя столицы Перу — Лимы, в которой он и был убит в результате заговора его приближенных.

Франсиско Писарро нередко воспринимается как олицетворение жестокости и произвола, хотя он вовсе не превосходил в этом отношении прочих конкистадоров и правителей своего времени (в том числе Эрнана Кортеса, покорителя Мексики). В Испании преобладала апологетическая трактовка его деятельности, поскольку завоевания Писарро принесли испанской короне огромные заокеанские территории и несметные богатства. Колоритная личность Франсиско Писарро привлекала внимание литераторов и драматургов. Так, в 1626–1631 годах



Иллюстрация 3. Титульный лист «Правдивой истории графа Фернана Гонсалеса» И. Сантоса Алонсо в издании 1774 года.
Источник: [Google Books](#)
(дата обращения 30.10.2024)

¹¹ *Martín M. J.* Colección de varias historias, así sagradas, como profanas, de los mas celebres heroes del mundo ... Tomo Segundo. Madrid: M. Martín, 1780.

Тирсо де Молина создал «Трилогию о братьях Писарро» (*Trilogía de los Pizarros*), посвященную трем братьям — Франсиско (первая часть: «Единая цель решает все»), Гонсало и Эрнандо. Буйи, с его эрудицией и интересом к истории, явно не случайно выбрал имя для своего персонажа, а возможно, ориентировался и на изображения Писарро, в том числе и воображаемые, созданные после гибели вице-губернатора Перу.

Испания для австрийцев начала XIX века была хоть и довольно далекой страной, однако не полностью экзотической. В Вене времен Бетховена сохранились отчетливые следы взаимодействия с испанской культурой, поскольку две ветви династии Габсбургов, испанская и австрийская, разделившиеся в XVI веке, постоянно заключали брачные союзы. Вплоть до эпохи императора Иосифа II (он вступил на трон в 1765 году, но единолично правил в 1780–1790) при австрийском дворе ощущалось сильное влияние испанского этикета. Присутствовали испанские названия и на карте Вены. Рядом с дворцовым комплексом Хофбург донныне располагается здание манежа Испанской школы верховой езды. А в предместье Альзергунд вплоть до 1902 года стоял так называемый «Дом Черного Испанца», или «Дом Черных Испанцев» (*Schwarzspanierhaus*) — в этом доме Бетховен провел два последних года своей жизни, с 1825 по март 1827. Дом входил в комплекс зданий монастыря бенедиктинского ордена Монтсеррат, основанного каталонцами и действовавшего с 1633 по 1780 год.

В некоторых музыкальных произведениях классической эпохи, действие которых происходило в Испании, композиторы даже пытались передать национальный колорит. В балете Кристофа Виллибальда Глюка «Дон Жуан» (1761) и в опере Вольфганга Амадея Моцарта «Свадьба Фигаро» (1786) использована мелодия фанданго — танца, проникшего в Вену непосредственно из Испании. Невероятным успехом пользовалась комическая опера Висенте Мартин-и-Солера «Редкая вещь» (*Una cosa rara*) на либретто Лоренцо да Понте по пьесе Луиса Велеса де Гевары. Действие в ней происходит в Испании, а один из персонажей — королева Изабелла. Поставленная в 1786 году в Бургтеатре, «Редкая вещь» била рекорды по количеству исполнений и шла в разных странах Европы. Мартин-и-Солер не злоупотреблял фольклорными заимствованиями, но старался передать национальный колорит, используя испанские жанры (например, сегидилью) и вводя в оркестр мандолину.

В опере Бетховена «Фиделио» никаких отчетливых испанских заимствований нет, однако в увертюре к трагедии Иоганна Вольфганга Гёте «Эгмонт» композитор охарактеризовал тираническую власть Испании над Нидерландами суровой и грозной сарабандой — жанром испанского происхождения. Музыка к «Эгмонту» возникла в 1810 году, то есть после создания двух первых редакций «Фиделио», но до появления третьей (1814). И при сравнении увертюры «Эгмонт» со вступлением ко второму акту оперы, где оркестр живописует мрак и ужас темницы, в которой томится Флорестан,

можно обнаружить нечто общее, причем не только в «гробовой» тональности *f-moll*. Интродукция к сцене в темнице тоже выдержана в трехдольном размере и, вероятно, содержит намек на тяжелую поступь сарабанды.

Имена главных героев либретто Буйи и оперы Бетховена — Леонора и Флорестан — не столь отчетливо связаны с Испанией, как имя Пицарро, однако некоторые линии проследить можно и здесь.

По-испански имя героини звучало бы как «Леонор», и в истории имеются сведения о ряде принцесс и королев, носивших это имя и прославившихся своей добродетелью. В частности, это Элеонора (Леонор) Кастильская, жена английского короля Эдуарда I Плантагенета. Она жила в XIII веке и сопровождала своего мужа в Крестовом походе, проявляя недюжинную смелость и самоотверженность. Нет никаких оснований предполагать, что ее образ мог повлиять на Буйи и тем более на Бетховена, но само имя Леоноры соответствует героине-испанке, причем самого благородного происхождения.

К высшему сословию, несомненно, принадлежит и Флорестан. Об этом недвусмысленно говорится в тексте либретто, когда прибывший для разбирательства министр, Дон Фернандо, обращается к Флорестану со словами «мой друг». Следовательно, они были знакомы в прошлом и общались на равных, так что простолюдином Флорестан быть никак не может.

Имя «Флорестан» — не испанское, а взятое из французской комической оперы. Впрочем, фамилия Флорес — весьма распространенная в испаноязычных странах, но она не принадлежит к подчеркнuto аристократическим. Во французских операх XVIII века именем Флорестан наделялись персонажи довольно высокого статуса. В опере Гретри «Каирский караван» (1783) Флорестан — французский офицер, то есть дворянин. В другой чрезвычайно популярной опере Гретри «Ричард Львиное Сердце» (1784) Флорестан — губернатор тюремного замка в Линце; его должность аналогична той, которую в «Леоноре»/«Фиделио» занимает Пицарро. Бетховен с детства знал эти оперы, особенно «Ричарда», так что имя Флорестана воспринималось им как благородное.

Однако в XIX веке Флорестана из «Фиделио» иногда пытались назвать как-то иначе. В 1826 году в Париже в издательстве «А. Фарран» вышли в свет партитура и клави́р «Фиделио» (без ведома Бетховена). Предполагалась постановка оперы в театре «Одеон», которая так и не состоялась. Текст оперы был напечатан на двух языках, французском и итальянском, а имена всех героев изменены. Главная героиня превратилась в Эллино́р, Марселина стала Маргеритой, Флорестан — Фердинандом, Жакино — Фрицем, Пицарро был переименован в Долькарре, и лишь Рокко остался с узнаваемым именем (Рокк)¹². «Испанский след» в этой версии на уровне ономастики практически исчез, что могло быть связано, по мнению Марка Эвериста,

¹² Fidélio. Drame lyrique en deux actes, paroles francaises et italiennes, musique de L. van Beethoven. Partition de piano. Paris: chez A. Farrenc, [1826].

с проблемой авторского права на оригинальное либретто, безусловно принадлежавшего Буйи, который был жив, активен и мог предъявить претензии на несогласованное использование его произведения [2, p. 275].

Постановки оперы Бетховена в «Одеоне» с нетерпением ждал, но так и не дождался Франсуа Кастиль-Блаз — влиятельный музыкальный критик, композитор и историк музыки. В 1846 году он издал собственную обработку полюбившегося сочинения, назвав эту версию «Леонора: большая опера в четырех актах»¹³. Версия Кастиль-Блаза была поставлена в Королевском театре Брюсселя 1 декабря 1847 года. Помимо обширных переделок с использованием музыки из других сочинений Бетховена, эта версия примечательна переименованием героя: он приобрел пышное имя «Флорестан Д'Эльвас, испанский сеньор». Министр, которого ранее звали просто Доном Фернандо, стал носить фамилию Альварес, а привратник Жакино превратился в «солдата Диего». Узнаваемые имена сохранили Леонора, Марцеллина (Марселина), Рокко (Рок) и Пицарро (Пизар). Кастиль-Блаз уточнил также время действия: «Испания, около 1600». Таким образом, в версии Кастиль-Блаза испанские реалии оказались усилены, по крайней мере, в словесном тексте и, вероятно, в сценическом оформлении.

К середине XIX века опера Бетховена завоевала достойное место в репертуаре западноевропейских театров, причем не только в немецкоязычных странах. В 1851 году «Фиделио» поставили в Лондоне силами итальянской труппы и на итальянском языке. Для этого спектакля Манфредо Маджони сделал свободный по содержанию, хотя и эквиризмический, перевод либретто. Почти все имена следовали оригиналу, за исключением Флорестана, который был обозначен как «Фердинандо Флорестан, узник государственной тюрьмы»¹⁴. Очевидно, имя «Флорестан» здесь превратилось в фамилию. При этом Флорестан оказался почти точной тезкой министра, названного, как и ранее, «Доном Фернандо».

Почему Флорестана в итальянском переводе назвали именно Фердинандом, неизвестно, однако, возможно, выбор был не совсем случайным и содержал намек на графа Фернана Гонсалеса.

То же самое описание действующих лиц дано в первом переводе либретто «Фиделио» на русский язык, выполненном поэтом Аполлоном Александровичем Григорьевым по заказу книгоиздателя Федора Тимофеевича Стелловского в 1862 году. Григорьев переводил с итальянского, поскольку публикация либретто была приурочена к гастролям в Петербурге итальянской труппы, исполнявшей «Фиделио» на этом языке. В перечне действующих лиц — «Фердинандо

¹³ *Léonore, grand opéra en 4 actes*, d'après J. N. Bouilly, paroles de Castil-Blaze, musique de Louis van Beethoven. Bruxelles: Théâtre Royal, 1er décembre, 1847.

¹⁴ *Fidelio: an opera in two acts*, the music by Beethoven; the libretto, with new recitatives, arranged by Manfredo Maggioni; as represented at the Royal Italian Opera, Covent Garden. London: T. Brettell, 1851. P. 11.

Флорестан, испанский вельможа, несколько лет уже заключен в севильской государственной тюрьме»¹⁵. Интересно, что в этом спектакле партию бетховенской Леоноры пела французская примадонна Каролина Барбо, на приглашении которой настоял Джузеппе Верди, увидев в ней идеальную исполнительницу своей собственной Леоноры — героини оперы «Сила судьбы», написанной для петербургской сцены и поставленной 10 ноября 1862 года в Большом Каменном театре. Действие «Силы судьбы» также разворачивается в Испании — источником либретто послужила драма Анхеля де Сааведры. Две оперы в испанском антураже с героинями-тезками, сыгранные на одной той же сцене почти друг за другом, — всего лишь совпадение, однако контекст в любом случае оказался общим.

Место и время действия

При постановке оперы на современный сюжет, замаскированный под «исторический факт», неизбежно возникает вопрос о конкретных реалиях — месте и времени действия.

Даже если Буйи был хорошо знаком с легендой о графе Гонсалесе и донье Санче, эпоха Средневековья заведомо не сочеталась с ключевым поворотом в развитии сюжета: как известно, в решающий момент Леонора, защищая Флорестана от кинжала Пицарро, выхватывает пистолет и направляет его на врага. В Средние века пистолетов не существовало; они появились лишь в XV веке, а в XVI стали личным оружием высшей знати. Эта деталь подчеркивает аристократическое происхождение главных героев. Бездельный и бедный юноша Фиделио не мог владеть пистолетом и тем более не умел с ним обращаться. Поэтому внезапная демонстрация такого оружия, пусть и не стреляющего, должна была привести в оцепенение и Пицарро, и Рокко. Конечно, для людей конца XVIII — начала XIX века пистолет уже не выглядел редким и дорогим, однако далеко не всякая благородная дама знала, как держать его в руках.

Следовательно, время действия оперы можно отнести к XVI или XVII веку, придав «Леоноре»/«Фиделио» черты исторической костюмной драмы в довольно колоритном антураже. Еще раз вспомним: Зонлейтнер в своем обращении к венским цензурным властям указывал, что действие происходит в XVI веке. Судя по костюмам, изображенным в издании либретто «Фиделио» 1814 года, оформители спектакля ориентировались на испанские моды конца XVI — начала XVII века, то есть костюмы эпохи короля Филиппа II (1527–1598) и его наследника, короля Филиппа III (1578–1621) (*Иллюстрация 4, 5, 6*).

¹⁵ Фиделио (*Fidelio*). Опера в двух действиях. Музыка Бетховена / пер. текста Ап. Григорьева. СПб.: Типография Ф. Стелловского, 1862. С. 2.

Удивительно точное и при этом загадочное указание на время действия содержится в русском переводе либретто «Фиделио», опубликованном в 1891 году в Москве Петром Ивановичем Юргенсоном как отдельной книжечкой, так и в издании клавираусцуга. Переводчиком в отдельном издании либретто значился некто «П. Кирс», личность не установленная — литератора с такой фамилией и личным инициалом «П.» обнаружить не удалось. Возможно, это псевдоним или мистификация, поскольку настоящая фамилия Юргенсона по отцу — Кирс.

Согласно этому изданию, действие «Фиделио» происходит в 1630 году¹⁶. Королем Испании в тот период был Филипп IV (1605—1665), а фактическим правителем страны — граф-герцог Оливарес, могуществу которого был положен конец в 1643 году (а в 1645 Оливарес умер).



Иллюстрация 5. Портрет короля Филиппа III работы Хуана Пантохи де ла Круса. Мадрид, Прадо.
URL: [Википедия](#)
(дата обращения: 30.10.2024)



Иллюстрация 4. Портрет короля Филиппа II работы Тициана (1551) Неаполь, Музей Каподимонте.
URL: [Википедия](#)
(дата обращения: 30.10.2024)

Апелляции к «доброму» и «справедливому» королю содержатся в либретто оперы как в первом акте (Рокко оправдывается за разрешение узникам прогуляться в тюремном дворе празднованием именин короля), так и во втором (министр уполномочен вести разбирательство по поручению монарха). Однако в тексте, опубликованном Юргенсоном, финал второго акта почему-то должен происходить на фоне статуи кастильского короля Педро I Справедливого, или Законодателя (*El Justiciero*): «Посреди сцены статуя Дон-Педро (Законодателя), короля Кастильи в XIV столетии. Задний фон декорации представляет вид маленького испанского города около 1630 года»¹⁷.

¹⁶ Зонлейтнер И. Фиделио. Опера Л. Бетховена в 2 д. [либретто] / пер. П. Кирса. М.: Издательство П. Юргенсона, 1891. С. 6.

¹⁷ Там же. С. 56.

Если не вникать в тонкости испанской истории, на эту деталь можно не обратить внимания, но она символична. Педро I действительно правил в XIV



Иллюстрация 6. Сцена из второго акта оперы Бетховена «Фиделио». Гравюра из издания либретто 1814 года

веке, однако исконное его прозвище — Жестокий (*El Cruel*). Он безжалостно истреблял своих личных врагов и соперников, решительно подавлял восстания, а в итоге был убит своим единокровным братом Энрике. Лестное прозвание «Справедливый» Педро получил не по причине большой любви своих подданных, а скорее из страха, внушаемого его грозной личностью.

По какой причине при постановке «Фиделио», если временем действия указан 1630 год, сцену должна украшать статуя этого монарха, вовсе не отличавшегося милосердием, остается непонятно. Единственное разумное объяснение — следование иностранному источнику, отражавшему реалии конкретного спектакля. Ведь клавиш Юргенсона был сделан не по партитуре Бетховена, а по редакции Франсуа Геварта, заменившего в «Фиделио» разговорные диалоги речитативами, как полагалось для большой оперы XIX века. В редакции Геварта «Фиделио» поставили в 1889 году в Брюсселе (премьера состоялась 11 мар-

та), однако сведений о сценографии найти не удалось.

Помимо общего указания на место действия оперы, в либретто Буйи содержится конкретный географический ориентир: государственная тюрьма в нескольких милях от Севильи. Та же ремарка присутствует во всех версиях оперы Бетховена.

Была ли эта локализация сугубо условной, следовавшей примеру комедий Бомарше о севильском цирюльнике Фигаро, или такая тюрьма действительно существовала? И почему важно уточнить, что тюрьма именно государственная?

Музыковед и автор культурологических исследований Эстебан Бух подробно поясняет эту деталь в своем очерке об историческом контексте бетховенского «Фиделио». На основании дефиниций из словарей первой половины XIX века

(Словаря Французской академии и Словаря братьев Гримм) можно сделать однозначный вывод: в государственной тюрьме содержатся узники, совершившие преступления против государства и его интересов. То есть узниками такой тюрьмы становятся по политическим, а не по уголовным мотивам, и условия содержания здесь куда более суровые, чем в обычной тюрьме, где родственники заключенного могут облегчить его участь деньгами или передачами еды и вещей. Государственные тюрьмы имелись не только в Испании, но и во Франции, и в других странах. Однако, как отмечает Бух, такие тюрьмы продолжали действовать в Испании вплоть до конца XVIII века, и Буйи мог иметь в виду одну из них: либо замок Алькасар де Сеговия, находившийся недалеко от Мадрида, либо замок Сан Хорхе — печально знаменитую тюрьму инквизиции, расположенную в Севилье и функционировавшую до 1785 года [3].

Нет сведений о том, в каких декорациях ставилась «Леонора» Гаво в Париже в 1798 году, но кое-какие сведения о сценографии и костюмах в первых постановках «Фиделио» Бетховена сохранились, и они обнаруживают очевидные отсылки к Испании, причем скорее конца XVI века, нежели более позднего времени.

Что касается декорации застенка, в котором томится Флорестан, то у современников Бетховена имелся перед глазами удивительный местный «аттракцион», которым развлекали и одновременно пугали гостей Вены. Подобная экскурсия описана в мемуарах Василия Михайловича Иванова, квартирмейстера императрицы Елизаветы Алексеевны, который сопровождал ее во время поездки на Венский конгресс в 1814–1815 годах. 8 октября 1814 года, воспользовавшись свободным временем, Иванов с двумя спутниками отправился осмотреть замок Франценсбург, находившийся близ загородной императорской резиденции Лаксенбург:

К замку сему, окруженному озером, подъехали мы (т.е. Князь А. М. Голицын, Н. М. Лонгинов и я¹⁸) на пароме. Огромные готические ворота были заперты: я постучал в них кольцом, и часовой немедленно отворил их. Почтенный комендант замка показывал нам все достопримечательности сего места: небольшую церковь, комнаты бывших Императоров, теремы, длинные галереи, подъемные диваны, которые из первого этажа поднимаются во второй, комнаты рыцарские и тайное Судилище, напоминающее страшные времена Инквизиции. Потом Комендант показывал башню, чрез которую спускали тайных подсудимых в глубокую тюрьму. Любопытствуя видеть сие ужасное место, мы вступили в мрачную темницу: к стенам прибиты тяжкие цепи, вместо стульев и постелей — голые камни. Огромные своды, едва освещаемые лучами солнца, ведут в подземные пещеры. Рассматривая со вниманием сию обитель ужаса, я увидел под одним сводом сидящего в белом саване узника; руки и ноги его обременены оковами, на левом плече вышит красный крест, на голове белый капюшон; бледное, изнуренное лицо, дикие взгляды и обросшая борода придавали ему отчаянный

¹⁸ Николай Михайлович Лонгинов (1780–1853) с 1812 года был секретарем Елизаветы Алексеевны. Князь Александр Михайлович Голицын входил в свиту императорской четы на Венском конгрессе.

вид; я подхожу к нему, — вдруг узник встает с камня и, гремя цепями, простирает ко мне руки, как бы умоляя о сострадании. Невольный трепет объял меня. Рассмотрев ближе, я с удивлением увидел искусно сделанную восковую статую, действующую посредством скрытого механизма. Пронзительная сырость и испорченный воздух принудили нас скорее оставить сию темницу¹⁹.

Этот замок (*Иллюстрация 7*) никогда не был тюрьмой и не имел отношения к инквизиции. Он вообще сооружался в 1798–1801 годах как «потешный», по указу императора Франца II (после 1804 — Франца I). Император решил воссоздать близ Лаксенбурга нечто готически-средневековое, одновременно роскошное, величественное и устрашающее. Отсюда — театрализованное воплощение «суда инквизиции» над рыцарем-тамплиером (наряд заключенного ясно говорит о его принадлежности к этому ордену). Подземное узилище, производившее на очевидцев сильное впечатление, было создано по образцу реально существовавших средневековых темниц, называвшихся также «цистернами», поскольку внутри имелся колодец [4, р. 47–48]. Слово «цистерна»



Иллюстрация 7. Замок Франценбург.

Картина Эдуарда Гурка, ок. 1838.

URL: [Википедия](#) (дата обращения: 30.10.2024)

¹⁹ Иванов В. М. Записки, веденные во время путешествия императрицы Елизаветы Алексеевны по Германии в 1813–1815. СПб.: Типография И. Глазунова, 1833. Часть 2. С. 12–13.

постоянно присутствует и в либретто «Фиделио», и мы можем лишь гадать, видел ли сам Бетховен впечатляющую инсталляцию во Франценсбурге или слышал о ней от своих знакомых (замок, как видно из мемуаров Иванова, не был закрыт для посещений посторонними). Разумно предположить, что постановщики «Фиделио», оформлявшие спектакли в театре Ан дер Вин в 1805 году и в Кернтнертортеатре в 1814, бывали в замке Франценсбург и видели автомат, изображавший узника.

«Фиделио» в Испании и в странах испанского языка

Казалось бы, произведение с таким сюжетом должно было снискать успех в Испании. Но судьба «Фиделио» в этой стране оказалась еще более трудной, чем в России, где оперу Бетховена поставили уже в 1818 году (хотя в XIX веке она никогда не входила в регулярный репертуар).

При жизни Бетховена политическая и культурная ситуация в Испании не оставляла возможности для исполнения столь проблематичного по содержанию и трудного для певцов и оркестра произведения, как «Фиделио». Вступив в союз с Наполеоном, Испания обрекла себя на несколько лет французского владычества (в 1808–1813 годах королем Испании был Жозеф Бонапарт) и на длительный период войн и вооруженных восстаний. Даже после битвы при Витории, города в Стране Басков, когда французы были разгромлены, а Жозеф Бонапарт покинул Испанию, борьба за власть продолжалась, и в таких условиях испанцам было не до новинок музыкального театра, особенно немецкого, который долгое время воспринимался здесь с большим трудом.

Различные аспекты рецепции творчества Бетховена на Иберийском полуострове исследуются в коллективной монографии, опубликованной в 2021 году в Мадриде под редакцией Тересы Каскудо Гарсиа. Открывается эта монография разделом, написанным Михаэлем Кристофоридисом и Петером Треггаром, где воссоздается политический контекст 1820-х годов в связи с венскими постановками сценических произведений Бетховена, включая «Фиделио» (1822, Кернтнертортеатр). Как отмечают авторы, возобновление оперы хронологически совпало с проведением Веронского конгресса, на котором страны — участницы Священного Альянса (Россия, Австрия и Пруссия) приняли решение о поддержке французской военной интервенции в Испанию с целью подавления там революции. В такой ситуации испанский антураж «Фиделио» приобрел дополнительное значение, поскольку симпатии немецких либералов находились на стороне испанских конституционалистов [5, pp. 26–27].

Истории восприятия «Фиделио» в Испании посвящено самостоятельное исследование Франсиско Мануэля Лопеса Гомеса [6]. О творчестве Бетховена в этой стране практически не имели понятия вплоть до середины XIX века, и сведения об опере просочились туда причудливым образом после публикации

в 1842 году в переводе на испанский язык романа Эжена Сю «Паула Монти», герои которого исполняют фрагменты из оперы Бетховена. В Париже с «Фиделио» познакомились еще в 1829 году во время гастролей оперной труппы из Аахена. Годом ранее в парижских концертах зазвучали также и симфонии Бетховена, и его музыка быстро вошла в моду.

С 1866 года симфонии Бетховена начали исполняться и в Испании, и вскоре в журналах появились биографические заметки о композиторе, содержащие сведения о его единственной опере, а с 1867 года в концертные программы начали включать разные версии увертюры к «Фиделио» [6, р. 94–95]. Однако первая постановка оперы в Испании состоялась лишь в 1893 году в Театро Реаль в Мадриде. Она была тепло принята публикой и критикой. Дирижировал Хуан Гоула, сольные партии пели Тереса Аркель (Леонора), Хосефина Угет (Марселина), Эмилио де Марки (Флорестан), Франческо Наваррини (Рокко), Альфонсо Мариани (Пицарро), Антонио Оливер (Жакино) — судя по перечню имен, в премьере участвовали не только испанские, но и иностранные исполнители.

Аутентичным это исполнение назвать нельзя: текст пелся в итальянском переводе, разговорные диалоги были заменены речитативами, а опера делилась на три акта, хотя, очевидно, звучала последняя, двухактная редакция [6, р. 98]. Другие подробности подготовки мадридской премьеры «Фиделио» приведены в статье Каролины Кейпо и Хосе Мариа Домингеса [7, р. 149–163].

В Испании опера «Фиделио» не смогла удержаться в постоянном репертуаре. После мадридской премьеры 1893 года состоялась лишь постановка в Барселоне в Театре Лисео, в 1921 году, причем на немецком языке. Возможно, в собственных интерпретациях «Фиделио» не видели необходимости, поскольку, благодаря распространению в XX веке радиотрансляций и звукозаписи, испанские любители музыки могли познакомиться с ним в лучших немецких и австрийских исполнениях, считавшихся эталонными. Впрочем, отдельные деятели испанской культуры питали к опере Бетховена особое приращение и хорошо ее знали.

Удивительное и трогательное свидетельство глубокого интереса к «Фиделио» сохранилось в архиве известного испанского драматурга и либреттиста Гильермо Фернандеса-Шоу Итурральде (1893–1965). Это машинопись проекта его нереализованного киносценария по сюжету «Фиделио» [8].

Фернандес-Шоу предполагал, что действие «Фиделио» могло бы происходить в Испании XVIII века, при короле Фердинанде VI (1713–1759) или при его брате Карле III (1716–1788). Центральной фигурой сценария стал маркиз де ла Энсенада (Сенон де Сомодевиля), могущественный государственный советник обоих королей. Флорестан и Леонора превратились в представителей высшего общества Севильи — дона Флорестана де Монтефлоридо («С Цветущей Горы»), маркиза де Гвадалквивир, и его молодую жену, донью Леонор де Мендоса. Их врагом и гонителем оказывается коррехидор

Севильи, дон Хуан де Сандоваль. Подручные коррехидора похищают Флорестана ночью прямо из спальни и увозят в неизвестном направлении. Леонор, переодевшись в мужской наряд, берет себе имя Фиделио Мендоса и в сопровождении верного слуги Трапильо отправляется в путь, надеясь найти место, где содержится Флорестан. Герои переживают множество приключений, скачут верхом, слушают песни андалусских цыган, и, наконец, прибывают к севильской тюрьме, где Леонор нанимается в помощники к «дядюшке Роке». Дальнейшее развитие сюжета следует фабуле оперы Бетховена. Управляющий тюрьмой, дон Луис Писарро, встревоженный известием о приезде министра дона Фернандо де Сеспедеса, решает немедленно умертвить секретного узника — Флорестана, который содержится в тюрьме без суда и следствия. Леонор спасает мужа и объясняет министру, что Флорестан угодил в тюрьму за свою дружбу с опальным маркизом де Энсенада [8, р. 19]. Некогда всемогущий политик был арестован в ночь на 20 июля 1754 года, обвинен в государственной измене и выслан сначала в Гранаду, а затем в Кадис. Поскольку у него оставалось много влиятельных сторонников, после воцарения Карла III маркиз Энсенада смог в 1760 году вернуться ко двору, но к тому времени утратил свой политический вес.

Сценарий Фернандеса-Шоу не предполагал жанра фильма-оперы, сюжет «Фиделио» служил внешней канвой и превращался в сугубо испанскую историю, причем с подчеркнуто андалусским колоритом. Однако, согласно проекту, фильм должен был открываться звучанием увертюры Бетховена «Леонора» № 3, часто включавшейся в концертные программы как самостоятельное произведение.

В конце XX и в начале XXI века «Фиделио» ставили в Испании неоднократно, хотя и не очень часто. В 2006 году была предпринята очень зрелищная, с использованием компьютерных эффектов, постановка во Дворце искусств королевы Софии в Валенсии (режиссер и сценограф Пьер Алли, дирижер Зубин Мета); этот спектакль с великолепной Вальтрауд Майер в главной роли имел огромный успех и был записан на видеодиск. В сезоне 2007/2008 опера шла в Театре Реаль в Мадриде, а в 2009 году состоялось концертное исполнение в Севилье, в театре Маэстранса, под руководством Даниэля Баренбойма.

В странах Латинской Америки единственным исполнением «Фиделио» в XIX веке стало представление в 1891 году в Мехико, причем на английском языке [9, р. 592]. Затем полноценная постановка состоялась в Буэнос-Айресе (1927, на итальянском языке, с декорациями Николая Бенуа), и с тех пор опера периодически возвращалась на сцену Театра Колон (в 1933, 1937, 1943, 1950, 1953, 1958, 1966, 1970, 1980, 1988, 1997, 2003, 2016 годах). Популярность «Фиделио» в Буэнос-Айресе совершенно не типична для стран испанского языка и может быть объяснена высокой международной репутацией этого театра и интернациональным составом местной аудитории, где немалую роль играют представители немецкой и итальянской диаспор.

В 2020 году, когда во всем мире отмечалось 250-летие со дня рождения Бетховена, «Фиделио» ставили в разных странах Латинской Америки, включая даже те, в которых нельзя было помыслить о полноценном театральном воплощении этого произведения. Концертное исполнение сокращенной версии «Фиделио» в сопровождении фортепиано состоялось в столице Боливии, Ла-Пасе, и было организовано местным Филармоническим обществом [10]. Благодаря записи, выложенной устроителями на портал *YouTube*, можно убедиться в том, с каким тщанием и с какой любовью были освоены боливийскими артистами труднейшие партии на немецком языке, и с каким пониманием стиля Бетховена исполнял партию фортепиано Карлос Техада.

В Мексике Национальный институт изящных искусств и литературы и Национальная оперная компания организовали в 2021 году яркую и современную по своему посылу постановку «Фиделио» (режиссер Маурисио Гарсиа Лосано, сценограф Хорхе Бальина, дирижер Никса Бареса, *Иллюстрация 8*). Не претендуя на вычурные новации, постановщики создали спектакль о реалиях типичной латиноамериканской диктатуры XX века. Сближению классической оперы с животрепещущей современностью способствовали титры на испанском языке. Музыкальный уровень всех исполнителей соответствовал самым высоким стандартам (Леонора — Моника Чавес, Флорестан — Франсиско Арайса).



Иллюстрация 8. Финал «Фиделио» (Мексика, 2021).
Скриншот с записи спектакля. URL: [YouTube](#) (дата обращения: 30.10.2024)

Фабула «Фиделио», столь же актуальная, сколь и универсальная, допускает любые национально окрашенные интерпретации. Однако кажется вполне закономерным, что изначально присутствовавший в либретто «испанский след» обрел разнообразные воплощения в оперном театре последующих веков.

Список литературы | References

1. Galliver, D. (1992). *Léonore, ou L'Amour Conjugal: A Celebrated Offspring of the Revolution*. In M. Boyd (Ed.), *Music and the French Revolution* (pp. 157–168). Cambridge University Press.
2. Everist, M. (2002). *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520234451.001.0001>
3. Buch, E. (2020). *Fidelio or the Musical Prison: A Dark Essay on Freedom, Gender, and the State*. *Music & Practice*, 8. <https://www.musicandpractice.org/volume-8/fidelio-or-the-musical-prison-a-dark-essay-on-freedom-gender-and-the-state/>
4. Müller-Angerer, U. (2023). *Geschichten und Geschichte. Die Franzensburg im Schlosspark Laxenburg bei Wien*. [Master's thesis]. Universität Wien. <https://doi.org/10.25365/thesis.73227>
5. Christoforidis, M., & Tregear, P. (2021). Beethoven, Viena y el Trienio Liberal. In T. C. García-Villaraco (Ed.), *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultura* (pp. 17–31). Comares Música.
6. López Gómez, F. M. (2020). La ópera *Fidelio* en España (1805–1936). *Cuadernos de Investigación Musical*, 11(número extraordinario), 92–112. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2020.11.07>
7. Queipo, C., & Domínguez, J. M. (2021). *Fidelio* en España: el Estreno Madrileño de 1893. In T. C. García-Villaraco (Ed.), *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultura* (pp. 149–163). Comares Música.
8. Fernández-Shaw, G. *La aventura de Fidelio: proyecto de guión cinematográfico basado en el “hecho histórico Español” en que se inspiró el argumento de la famosa ópera de Luis [sic] van Beethoven*. *Archivo Guillermo Fernández-Shaw*. (GFS-190-C) Retrieved October 30, 2024, from <https://www.march.es/es/coleccion/saga-fernandez-shaw-teatro-lirico/ficha/aventura-fidelio-proyecto-guion-cinematografico-basado-hecho-historico-espanol-que-se-inspiro--fshaw.2411>
9. Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera. 1597–1940*. John Calder.
10. Bajo, R. (2020, September 23). La Sociedad Filarmónica de La Paz presentará la ópera ‘Fidelio’ en homenaje a Beethoven. *La Revista. La Paz*. <https://www.la-razon.com/la-revista/2020/09/23/la-sociedad-filarmonica-de-la-paz-presentara-la-opera-fidelio-en-homenaje-a-beethoven/>

Сведения об авторе:

Кириллина Л. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада.

Information about the author:

Larisa V. Kirillina — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Western Music History Department; Leading Researcher, Western Classical Art Department.

Статья поступила в редакцию 15.08.2024;
одобрена после рецензирования 08.10.2024;
принята к публикации 19.11.2024.

The article was submitted 15.08.2024;
approved after reviewing 08.10.2024;
accepted for publication 19.11.2024.

*Музыкальный театр:
вопросы истории*

Научная статья

УДК 78.089

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-064-090>

EDN TQCVED



**Жорж Бизе на службе у оперы:
не только композитор?**

Ирина Сергеевна Захарбекова

Российская академия музыки имени Гнесиных,

Москва, Российская Федерация,

✉ i.zaharbekova@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0009-0005-6309-5574>



Аннотация. В истории французского музыкального театра Жорж Бизе занимает важное место благодаря таким своим произведениям, как «Кармен» и «Искатели жемчуга». Однако музыкальная карьера этого яркого и самобытного автора включает не только собственное, относительно небольшое по количеству созданных сочинений, композиторское творчество, но и работу в других околооперных сферах. В статье речь идет о редакторско-корректорской работе над произведениями других авторов, которую Бизе начал выполнять в середине 1850-х годов и особенно активно вел в 1860-е и начале 1870-х. Ее результатом стал ряд транскрипций чужих оперных сочинений (клавиров, переложений для фортепиано соло и дуэта в четыре руки, оркестровок и досочинений) для французских музыкальных издательств — прежде всего Антуана Шудена и Жака Леопольда Эжеля.

В статье также рассматривается участие композитора в репетиционно-постановочном процессе во время подготовки оперных спектаклей его коллег и друзей — Шарля Гуно и Эрнеста Рейера. Обращение к эпистолярному наследию композитора и воспоминаниям его современников, а также анализ доступных оперных переложений Бизе дает возможность более пристально взглянуть как на французскую музыкально-театральную жизнь второй половины XIX века, так и на частную работу музыканта того времени — работу, не всегда утвержденную социально и юридически, при этом демонстрирующую качество и профессионализм ее производителя. Кроме того, разговор о фортепианных переложениях Бизе важен как в отношении контекста бытования такого рода музыки, так и с точки зрения учебно-просветительских задач, которые она выполняла. Не менее значимым для карьеры Бизе видится и помощь-участие в репетициях спектаклей его соотечественников в Парижских (и не только) театрах: выступая в роли концертмейстера и «помощника композитора», Бизе мог наблюдать оперную «кухню» изнутри и имел возможность возделывать почву для собственных музыкально-театральных шедевров.

Ключевые слова: Жорж Бизе, переложения опер, корректуры для музыкальных издательств, репетиционная работа

Благодарности: Статья написана на основе доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 11–15 марта 2024 года, Российская академия музыки имени Гнесиных). Автор выражает глубокую признательность всему организационному комитету конференции и лично Ирине Петровне Сусидко за возможность выступить на этом мероприятии. Автор также сердечно благодарит Анастасию Сырейщикову-Хорн за справочный материал, помощь в переводе и ценные комментарии.

Для цитирования: Захарбекова И. С. Жорж Бизе на службе у оперы: не только композитор? // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 64–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-064-090>

History of Musical Theatre

Original article

Georges Bizet in the Service of the Opera: More than “Just” a Composer?

Irina S. Zakharbekova

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ i.zakharbekova@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0009-0005-6309-5574>

Abstract. Georges Bizet occupies an important place in the history of French musical theatre thanks to his works such as *Carmen* and *Les pêcheurs de perles*. However, the musical career of this bright and original composer includes not only his own compositional oeuvre, which is relatively modest in terms of the number of works he created, but also his work in adjacent spheres. The article discusses the editorial and correction work on the works of other authors, which Bizet began to carry out in the mid-1850s and was especially active in the 1860s and early 1870s. Bizet worked on transcriptions (piano-vocal reductions, arrangements for solo piano and duets for 4 hands, orchestration and additional compositions) of opera works by other composers for French music publishing houses — primarily Choudens and Heugel. The article also examines Bizet’s participation in the rehearsal and production process of opera performances by his colleagues and friends — in particular, Charles Gounod and Ernest Reyer. By turning to the composer’s epistolary legacy and the memoirs of his contemporaries, as well as by analysing some of the available operatic arrangements made by Bizet, we gain the opportunity

to take a closer look at French musical and theatrical life of the second half of the 19th century as well as the private work of a musician of that time: work that was not always socially or legally recognised, but which nevertheless demonstrated the quality and professionalism of its producer. Moreover, a discussion of Bizet's piano arrangements is important both in the context of the existence of this kind of music, as well as from the point of view of the educational and development functions that it fulfilled. No less significant for Bizet's career was his assistance and participation in rehearsals of his compatriots' performances in Parisian and other theatres: acting as an accompanist and "assistant composer", Bizet could observe the opera "kitchen" from the inside and thus avail himself of the opportunity to prepare the ingredients for his own musical and theatrical masterpieces.

Keywords: Georges Bizet, opera transcriptions, proofs for music publishers, rehearsal work

Acknowledgments: The article is based on a report given at the International Scientific Conference *Opera in Musical Theatre: History and Present Time* (Moscow, 11–15 March, 2024, Gnesin Russian Academy of Music). The author expresses deep gratitude to the entire organising committee of the conference and personally to Irina P. Susidko for the opportunity to speak at this event. The author also expresses heartfelt gratitude to Anastasiia Syreishchikova-Horn for the reference material, for the translation help and for the valuable comments.

For citation: Zakharbekova, I. S. (2024). Georges Bizet in the Service of the Opera: More than "Just" a Composer? *Contemporary Musicology*, 8(4), 64–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-064-090>

Введение

Мало проживший, но много сделавший для французского музыкального театра Жорж Бизе (1838–1875) вошел в историю прежде всего как автор «Кармен» и «Искателей жемчуга». «Тень» «Кармен» невольно тянется за именем Бизе и в музыковедении — оперный шедевр неоднократно становился объектом исследования. Из относительно новых публикаций можно упомянуть такие значительные работы, как сборник *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage* [1], посвященный сценической судьбе оперы Бизе на разных мировых площадках, и монографию Ричарда Лэнгэма Смита *Bizet's Carmen Uncovered* [2], в которой исследуется не только история создания и первая постановка оперы, но и «испанский» контекст, влияющий на замысел и питающий ее стилистику.

Кроме того, ученые начинают интересоваться и другими аспектами творческой биографии французского музыканта, уделяя особое внимание архивным документам. Так, Хью Макдональд опубликовал перевод писем и дневников композитора, созданных во время пребывания Бизе в Италии, и прокомментировал их [3]. Лесли Райт в одной из своих статей [4] обращается к анализу публикаций Гектора Берлиоза и Эрнеста Рейера, посвященных творчеству Бизе, во французском периодическом издании *Journal des débats*: в оценке творчества композитора исследователь акцентирует внимание на особых оттенках музыкальной критики, полной аллюзий, намеков и подтекстов. Ситуация с отечественным музыкознанием более скромная, но и здесь можно отметить недавнюю содержательную статью Анны Валентиновны Булычёвой и Елены Артуровны Арутюновой, в которой на основе анализа реакции французской прессы на премьеру «Кармен» развенчивается миф о провале этой оперы в 1875 году [5].

В статье речь пойдет о других сферах деятельности французского мастера, связанных с редакторской работой, а также с помощью в постановке опер его современников. Всю свою жизнь Бизе мог наблюдать французский музыкально-театральный мир с разных ракурсов: подмастерья и автора, помощника и участника, советчика и критика. Вглядимся подробнее в эту постоянную, если не сказать — повседневную, работу композитора.

Бизе — автор переложений

Основная проблема, связанная с творческим наследием Бизе, заключается в плохой сохранности и собранности его архива. Настоящее исследование опирается прежде всего на опубликованные источники — письма композитора, а также документы и факты биографии Бизе, приведенные в монографиях Мины Кёртис [6], Уинтона Дина [7], Реми Стрикера [8], Эрве Лакомба [9] и Хью Макдональда [10]. Помимо этого, важная роль в работе отводится анализу партитур, клавириров и других переложений, опубликованных

в издательствах «Шуден» (*Choudens*) и «Эжель» (*Heugel*), с которыми композитор сотрудничал. Многие (но, к сожалению, не все) из этих нотных текстов можно найти в цифровой музыкальной библиотеке *IMSLP: Petrucci Music Library*¹. Некоторая информация о переложениях, созданных Бизе, имеется на сайте Хью Макдональда *The Bizet Catalogue*².

Еще большую проблему составляет вопрос авторства: упоминания в монографиях фактов редактуры, подготовки к изданию, досочинения и оркестровки произведений других авторов порой сложно подтвердить из-за отсутствия на титульной странице имени Бизе. Так, Хью Макдональд отмечает:

Хотя Бизе много работал на протяжении всей своей карьеры в качестве аранжировщика и транскриптора, он, безусловно, проделал гораздо больше этой работы, чем мы знаем. Чтобы дать некоторое представление о масштабах этой деятельности [упомянем следующее]: в то время как он опубликовал при жизни около 1500 страниц своей собственной музыки, он опубликовал по меньшей мере 6200 страниц музыки других композиторов в виде аранжировок любого рода, включая сокращения его собственных опер, но не включая безымянные аранжировки [10, p. 58].

Итак, Бизе работал с произведениями других авторов, и оперные опусы занимают в этой работе важное место. Приведем список известных переложений Жоржа Бизе³:

Клавирь:

1. Charles Gounod. *La Nonne sanglante*, 5-актная большая опера (1855, *Choudens*)
2. Ernest Reyer. *La Statue*, 3-актная комическая опера (1861, *Choudens*)
3. Charles Gounod. *La Reine de Saba*, 4-актная большая опера (1862, *Choudens*)
4. Ernest Reyer. *Erostrate*, 2-актная опера (1862, *Choudens*)
5. Pascal Prosper. *Le Cabaret des amours*, 1-актная комическая опера (1862, *Choudens*)
6. Charles Gounod. *Mireille*, 5-актная опера (1864, *Choudens*)
7. Victor Massé. *Le Fils du brigadier*, 3-актная комическая опера (1867, *Choudens*)
8. Camille Saint-Saëns. *Le Timbre d'argent*, 4-актная фантастическая опера (1867, *Choudens*)

¹ URL: https://imslp.org/wiki/Category:Bizet,_Georges (дата обращения: 25.11.2024).

² URL: <https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/ref/> (дата обращения: 25.11.2024).

³ Приводится по недавней монографии о Бизе Х. Макдональда [10, pp. 268–269], а также по информации на сайте каталога произведений Бизе, созданного этим же музыковедом (URL: <https://talus.artsci.wustl.edu/bizet/transcripts/> дата обращения: 25.11.2024). К сожалению, некоторые даты выставлены ориентировочно. В этих источниках есть небольшие (в год) расхождения. Из-за отсутствия нотных материалов мы ограничимся рассмотрением только переложений с участием фортепиано. Тем не менее стоит сказать, что помимо транскрипций и оркестровок, в монографиях о Бизе и письмах композитора упоминается также такой тип дуэтных переложений, как скрипичный репетитор, использующийся в разучивании балетных сцен; а также переложения для фисгармонии и фортепиано [10, p. 26].

Клавиры без вокальной строчки:

1. Auguste Mermet. *Roland à Roncevaux*, 4-актная опера (1865, *Choudens*)
2. Wolfgang Amadeus Mozart. *Don Giovanni*, 2-актная *dramma giocosa* (1866, *Heugel*)
3. Wolfgang Amadeus Mozart. *L'oca del Cairo*, 2-актная *opera buffa* (1867, *Heugel*)
4. Ambroise Thomas. *Mignon*, 3-актная комическая опера (1866, *Heugel*)
5. Ambroise Thomas. *Hamlet*, 5-актная большая опера (1868, *Heugel*)

Фортепианные ансамбли в четыре руки:

1. Charles Gounod. *Faust*, 5-актная лирическая опера (1861–62, *Choudens*)
2. Wolfgang Amadeus Mozart. *Don Giovanni*, увертюра (1866, *Heugel*)
3. Ambroise Thomas. *Mignon* (1868, *Heugel*)
4. Ambroise Thomas. *Hamlet* (1869, *Heugel*)

Оркестровки:

1. Charles Gounod. *La Reine de Saba*, № 9 *Récit et Cavatine* (1861–62, *Choudens*)
2. Otto Nicolai. *Les Joyeuses Commères de Windsor*, 3-актная комическая опера, некоторые сцены (1862, *Choudens*)
3. Fromental Halévy. *Noé* (1869–70, опубликована в 1886, *Choudens*) — завершение и оркестровка 3-актной большой оперы
4. Hippolyte Rodrigues. *David Rizzio*, увертюра к 3-актной опере (1866, не издана)
5. Charles Gounod. *Roméo et Juliette*, фрагменты оркестровки 5-актной лирической оперы (1872, *Choudens*)
6. Charles Gounod. *Philémon et Baucis*, оркестровые сюиты на музыку из 3-актной оперы (1860, 1874, *Choudens*)

Основная транскрипторская деятельность Бизе приходится на 1860-е годы. В это время он работает над заказами для нескольких французских музыкальных издательств (прежде всего «Шуден» и «Эжель»).

Существует приводимое в большинстве исследований о композиторе вежливо-просительное письмо Бизе к издателю Антуану Шудену (осень 1862), фиксирующее денежное вознаграждение за сделанную им работу⁴:

Как был бы я рад, если бы мне никогда не нужно было поднимать крайне неприятного мне вопроса о деньгах. <...> Сумма, которую Вы мне предлагаете, недостаточна. Мой минимум равен 1800 франкам; это, так сказать, квартира и стол у моего отца. <...> Если мы приведем наши расчеты в строгий порядок, мы придем к итогу, несколько большему, чем я сам думал. Например:

«Герострат»	200 [франков]
«Кабаре»	100 [франков]
Симфония в 4 руки, две недели работы, которую, так сказать, никто из Ваших друзей не сделал бы за	200 [франков]
Id [то же самое] в 2 руки	100 [франков]

⁴ Поскольку имеется также письмо к матери (от 16 февраля 1860 года), в котором Бизе рассуждает о финансовой стороне его самостоятельной жизни (разговор идет о съеме квартиры за 300–400 франков), мы можем сопоставить эти суммы с примерной оплатой труда у Шудена: не будет преувеличением сказать, что оплата эта весьма умеренна.

Что касается присоединения к этому переложений итальянского «Фауста», «Филемона», корректур за 2 франка в час, то это будет намного больше ...100 [франков]

Я не говорю Вам о «Виндзорских проказницах», для которых я написал более 60 страниц оркестровки, что, казалось бы, мало оплачивается по цене 100 [франков]⁵.

Есть и другие «говорящие» цифры — объем и количество отредактированных страниц, упоминаемые Бизе в письмах к ученику и другу Эдмону Галаберу (например, в январе или феврале 1867): «Простите мне опоздание моего ответа: я выправил *три тысячи шестьсот* [курсив мой — И. З.] страниц корректуры оркестровки “Миньоны”...»⁶. Или: «...Я должен руководить публикацией “Миньоны”, сделать переложение партитуры для фортепиано *solo*; партитура в 600 страниц, две ее корректуры 1200 страниц, отдельные партии 800 страниц, клави́р с пением и т. д. и т. д. Пора затормозить; я болен»⁷. В письме к другому своему ученику Полю Лакомбу (ноябрь 1869) Бизе пишет:

По правде говоря, последние три месяца я много работал: у меня хватило смелости взяться за «Ноя», посмертную оперу Галеви. Галеви оставил три приблизительно законченных акта; но нужно было все инструментовать, почти обо всем догадываться, — и мне осталось написать еще довольно короткий четвертый акт, который я надеюсь кончить к 30 ноября, как того требует мой договор с Лирическим театром⁸.

С Галабером Бизе позволяет себе наиболее открытые высказывания касательно своей редакторской работы. Среди них можно встретить такие:

Я по-прежнему работаю через силу. Корректуры множатся, не знаю, откуда они берутся! Это совершенно неожиданный приплод, черт меня дерит! [октябрь 1866]⁹.

Поверьте мне; ничто не может устоять перед материальными затруднениями в жизни. Можно все вынести, горести, разочарования и т.д. Но не эту ежеминутную тревогу, которая отупляет, унижает человека! Я никогда не знал нищеты, но знаю, что такое стесненность, я знаю, как она бьет по умственным способностям [январь 1867]¹⁰.

Я одурел: кончаю четырехручное переложение «Гамлета»! Ну и работа! [июнь 1868]¹¹.

⁵ Бизе Ж. Письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. Г. Т. Филенко. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 156.; *Lacombe H. Georges Bizet: naissance d'une identité créatrice*. Paris: Fayard, 2000. P. 289. Здесь и далее при указании двух источников цитирования — русскоязычной и иностранной работы — перевод дается частично в собственном варианте автора статьи, частично — в версии из опубликованных на русском языке писем Бизе. Последнее издание требует корректировки в связи с наличием большого количества сокращений в тексте. К сожалению, эта публикация, хотя и существует в переизданном виде (1988), остается пока единственным русскоязычным источником эпистолярного наследия композитора.

⁶ Бизе Ж. Письма ... С. 188.

⁷ Там же. С. 189.

⁸ Там же. С. 254.

⁹ Там же. С. 179.

¹⁰ Там же. С. 185.

¹¹ Там же. С. 226.

Как видно, эта работа была и тягостной, и необходимой (прежде всего, с финансовой точки зрения) деятельностью музыканта. Тем не менее он делал ее хорошо, судя по отзывам из писем его коллег.

Вот отклик Амбруаза Тома на поддержку Бизе его оперы «Гамлет» в письме от 4 марта 1868 года: «Не могу выразить, мой дорогой друг, сколь я тронут не только вашей похвалой, но той чуткостью, тем неподдельным расположением, которые я нашел в вашем великолепном письме»¹². Шарль Гуно по поводу редакции «Царицы Савской» пишет Бизе в ноябре или декабре 1861 года:

Все мои балетные номера сейчас достаточно наоркестрованы, чтобы ты мог их переложить полностью или приблизительно; но, прежде чем делать это переложение для фортепиано, мне бы хотелось, чтобы ты сделал другое, временное, что очень спешно: я имею в виду то чудовищное переложение для двух скрипок, по которому в театре разучивают танцы¹³.

Эрнест Рейер не только благодарит Бизе за помощь и поддержку, но и откровенно просит композиторского совета (июль 1862): «В конце это не аккомпанемент, а всего лишь несколько штрихов в помощь вам. Я подумал, что нет никакого смысла посылать вам больше, чем это... Поскорее напишите мне, что должен я сделать с интродукцией, которая наверняка не будет увертюрой...»¹⁴.

Типы переложений

О великодушии и энтузиазме Бизе в связи с произведениями Рейера и Гуно речь еще пойдет впереди, пока же обратим внимание на типы переложений, запрос на которые был от издательств Шудена и Эжеля:

- 1) «клавирь» — переложения для пения с фортепиано, во французских издательствах именуемые *partition chant et piano*;
- 2) клавирь без вокальной строчки (*partition piano-solo*);
- 3) фортепианные ансамбли в четыре руки (*transcription pour piano à mains*).

Такие транскрипции типичны для XIX века; они создавались с популяризаторскими, педагогическими и практическими целями. Комментируя ситуацию с изданием оперных клавиров в Европе начиная с 1770-х годов, Томас Кристенсен называет несколько принципиальных изменений в культурной среде, способствовавших этому процессу [11, pp. 75–76]:

— возросшая ценность музыки как важной составляющей оперной драмы;

— стабилизация оперной партитуры благодаря слиянию музыки и драмы в единое целое, четкий порядок следования музыкальных номеров спектакля без возможности их перестановки;

¹² Там же. С. 220.

¹³ Там же. С. 152.

¹⁴ Там же. С. 155.

— усовершенствование фортепиано как основного инструмента для исполнения оперных переложений;

— спрос со стороны потребителей — исполнителей-пианистов разного рода: как участников профессионального сообщества (певцов, дирижеров, постановщиков, интендантов, которые, по словам Кристенсена, нуждались в клавирах для репетиционных целей, «особенно с учетом того, что оперы ставились за пределами крупных оперных театров в небольших городах, провинциях и колониях» [11, р. 76]), так и дилетантов-любителей, желающих исполнять примеры из оперного наследия XVIII–XIX веков в формате музицирования.

Не менее популярными во времена Бизе были и издания опер в виде *клавиров без вокальной строчки*. Они представляли собой двуручную инструментальную версию, где все вокальные партии помещались внутрь фортепианной либо исключались совсем (в случае, например, с некоторыми речитативами). В качестве иллюстрации последнего факта можно предложить сравнение клавира оперы Огюста Мерме «Ролан в Ронсевале», сделанного Адольфом Шимоном (*Choudens*, 1865), и фортепианное переложение (*Choudens*, 1865, *иллюстрация 1*), сделанное Жоржем Бизе. Так, в I действии оперы Бизе убирает продолжительную сцену перед Песнью Пастуха о Роланде (с. 22–28 клавира, включающие речитативные реплики Пастуха и Пажа, небольшое ариозо Пастуха, реплики хора) и после нее (ариозо Саиды, с. 36–38); исключает речитативы Саиды перед ее романсом и после него (с. 45–46, 50), речитатив Альды перед ее арией (с. 51) и речитатив Пажа перед дуэтом (с. 59), а также речитативные фрагменты в финале (с. 78, 80–82, 86–91) и т. д. Наибольшие сокращения касаются II акта: там Бизе отказывается от предваряющих соло, ансамбль или хор речитативов. Также в этом действии он меняет места балет и балладу с хором. В целом из 291 страницы нотного текста клавира Шимона купированы около 65 страниц. В итоге опера Мерме в фортепианном переложении Бизе превращается в набор пьес (*catalogue des morceaux*), о чем красноречиво указано в оглавлении.



Иллюстрация 1. О. Мерме.
«Ролан в Ронсевале», переложение
для фортепиано Ж. Бизе,
титульная страница.
Paris: Choudens, n.d. [1865], 144 p.

Вокальные партии как сольных оперных частей, так и ансамблевых всегда могут быть идентифицированы в такого рода переложениях благодаря нотации, выделяющей в фактуре мелодические линии, или при помощи дополнительного указания, кем эта партия исполняется, какие при этом звучат слова. С инструментальными партиями (например, солирующих тембров в оркестре) все не так определено: их выделение в фортепианном переложении, как правило, отсутствует. В качестве исключения можно назвать переложение Бизе моцартовского «Дон Жуана»: в примерах далее видно, что в этом нотном тексте указываются как герои, исполняющие ту или иную партию, так и инструменты, звучащие в определенном месте в оркестре. В переложении «Миньоны» Тома или «Каирского гуся» Моцарта инструментальных обозначений уже нет, упоминаются только поющие герои и части текста, которые они исполняют.

Средствами модификации оперного опуса становятся смена тембра солирующей партии, исполнение речитатива репетицией на одной ноте клавиатуры, разрежение фактуры сопровождения, ансамблевых и хоровых разделов, добавление педали в аккомпанементе, усиление фортепианного звучания в «оркестровых» эпизодах и другое. Все это способствует превращению крупного сценического полотна в компактную камерную пьесу.

Вот, например, как выглядит — в клавирной и сольной версиях — речитатив Миньоны из 1 акта одноименной оперы Тома (Примеры 1, 2).

Andantino ♩ = 112 *P*
Mignon (réplique)
Demain je ne serai plus là
De-main, dis - tu, qui sait où nous se-rons de-main? L'a-ve-

Andantino
Piano *pp*
pour te défendre

MIGNON
nir est à Dieu le temps est dans sa main. WILHELM (Parlé) Ils m'ap -
Quel est ton nom?

pel - lent Mig - non, Je n'ai pas d'autre. nom.

Пример 1. А. Тома. «Миньона», 1 акт, речитатив Миньоны перед романсом, клавир А. Базиля. Neugel, 1867

Andantino $\text{♩} = 112$
MIGNON De-main, dis - tu, qui sait où nous ser-rons de-main? L'a-ve-
nir est à Dieu, le temps est dans sa mains. Ils m'ap -
pel - lent Mig - non, Je n'ai pas d'autre. nom

Пример 2. А. Тома. «Миньона», 1 акт, речитатив Миньоны перед романсом, переложение для фортепиано соло Ж. Бизе. *Heugel*, 1866

А это небольшое ариозо баритона Лотарио из интродукции в I акте «Миньоны» (Пример 3):

$\text{♩} = 126$
Lothario Fu-gi-tif et trem-blant, je vais, de porte en por - te, Où le ha-sard me
gui - de, où l'o - ra - - ge m'em - por - te; Des mi-se-
ra - bles Dieu prend soin.

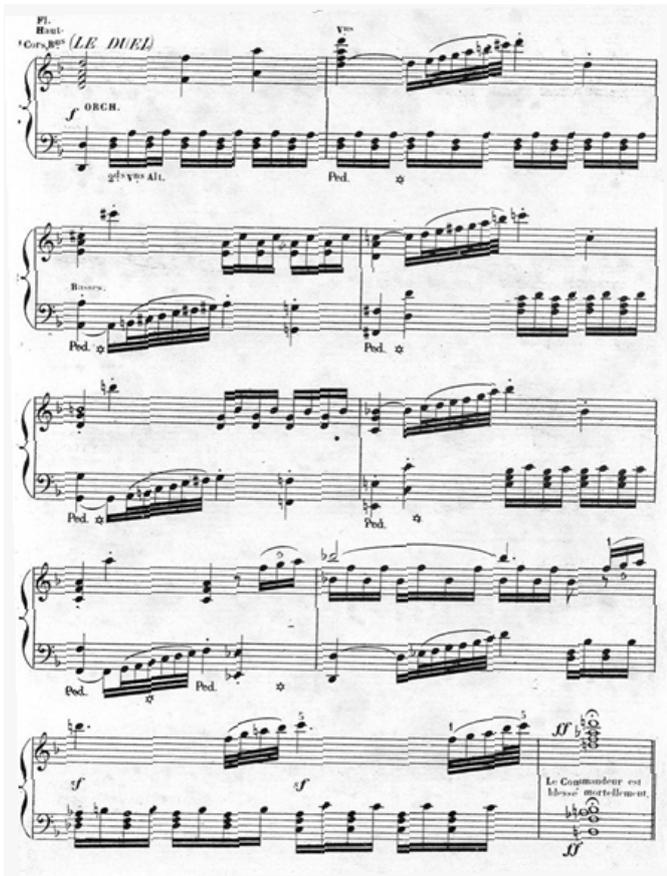
Пример 3. А. Тома. «Миньона», 1 акт, интродукция, стансы Лотарио, клавира А. Базиля. *Heugel*, 1867

В версии для фортепиано соло эта тема звучит в скрипичном ключе в первой октаве и фактурно становится похожей на песню без слов (Пример 4):

Пример 4. А. Тома. «Миньона», 1 акт, интродукция, стансы Лотарио, переложение для фортепиано соло Ж. Бизе. *Heugel*, 1866

Обратимся к другому примеру — опере Моцарта «Дон Жуан». Вот как выглядит сцена дуэли Дон Жуана и Командора из интродукции I акта в первом немецком издании клавира (Пример 5) и в его французской версии для фортепиано соло, сделанной Бизе (Пример 6).

Пример 5. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, сцена дуэли с Командором. Клавир К. Цуленера. *Schott*, 1791



Пример 6. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, сцена дуэли с Командором. Переложение для фортепиано соло Ж. Бизе. Heugel, 1866

Для сравнения можно привести эту же сцену из клавира¹⁵ издательства Шуден (Пример 7), выпущенного в конце XIX века в связи с постановкой оперы Моцарта на французском языке в Комической опере:

Пример 7. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, сцена дуэли с Командором. Клавір. Choudens, 1896

¹⁵ Автор клавирного переложения, к сожалению, не указан. Автор французского перевода — L. V. Durdilly.

Далее приведены фрагменты трио из интродукции (см. Примеры 8–10) с умирающим Командором в нескольких вариантах издания. Добавим к сравнению фрагмент партитуры первого издания (Пример 11), чтобы напомнить оркестровый состав: пульсирующие триоли в аккомпанементе скрипок, отрывистый бас у низких струнных на первую и третью доли, выдержанные звуки сопровождения у валторн, фаготов и вторых скрипок с альтами. Кстати, в оригинальной партитуре после этой сцены следует речитатив *secco*. Во франкоязычном клавире издательства Шуден он сохранен, в версии для фортепиано Бизе и в первом немецком издании клавира — отсутствует.

The image shows a page of a musical score for the introduction of Don Juan. It features three vocal parts (D. JUAN, LE COME, LE POR.) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'sotto voce'. The lyrics are in French and Spanish. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pp' and 'sf'.

19

Andante.
 D. JUAN. *sotto voce.*
 Ah! la scène est at - tris -
 LE COME.
 O vieil - les - se en - ne - mi - e! Las - sas -
 LE POR.
 Sort fu - nes - te!
 Andante.
 .tan - te! Hé - las! con - tre toute at - ten - te, Oui, _____ cette
 sin me prend la vi - e, Oui, ma
 som - bre dra - me! A l'aspect d'un meurtre in -
 a - me pal - pi - tan te De son corps vas en - vo - ler, De son
 rage i - nas - sou - vi - e, De mon
 fâ - me Lé - pou - vante est dans mon â - me! Et je n'o - se pas par

Пример 8. В. А. Моцарт. «Дон Жуан». Интродукция, трио после дуэли.
 Клавір издательства Choudens, 1896



Пример 9. В. А. Моцарт.
«Дон Жуан».
Интродукция, трио
после дуэли.
Клавир К. Шуленера.
Schott, 1791



Пример 10. В. А. Моцарт.
«Дон Жуан». Интродукция,
трио после дуэли.
Переложение для фортепиано соло
Ж. Бизе. *Neugel*, 1866



Пример 11. В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

Интродукция, трио после дуэли. Партитура. *Breitkopf und Härtel*, 1801

Как видно, в фортепианной версии Бизе не только подробно и внимательно схватывается оркестровая фактура (наличие четырех самостоятельных голосов в фортепианной версии), но и чутко прослеживается разница в агогике, в фортепианном звучании усиливаются дополнительные краски за счет педали.

Фортепианные четырехручные переложения также связаны с педагогическими и просветительскими задачами. На ансамбли в четыре руки за одним инструментом существовал спрос со стороны музыкантов-любителей. В издании *Oxford Companion to Music* указывается:

Фортепианные дуэтные транскрипции опер (например, Доницетти и Верди), а также симфоний и других оркестровых произведений в XIX веке создавались в большом количестве, завоевав широкую популярность как средство, с помощью которого любители могли ознакомиться с классическим и романтическим репертуаром до появления звукозаписи [12, р. 954].

Кроме того, такие виды переложений часто использовались в учебном репертуаре. Кристенсен отмечает:

Неудивительно, что дуэтные транскрипции стали основой для обучения в музыкальных консерваториях и академиях по всей Европе и Америке. <...> Преподаватели могли использовать дуэтные переложения не только для того, чтобы помочь своим студентам в изучении репертуара, но и для совершенствования ансамблевой игры. Читая с листа транскрипцию вместе с партнером, начинающий пианист мог научиться играть в темпе, балансировать динамику и фактуру, а также согласовывать фразировку и агогику. <...> большое количество оркестровых и оперных переложений действительно составляло репертуар студенческих дуэтных сборников [13, p. 265].

Исследователь приводит следующие слова фортепианного педагога Антуана Мармонтеля (среди учеников которого в Парижской консерватории был и Жорж Бизе) о пользе дуэтов: их исполнение не только расширит репертуар, но и поможет студентам приобрести «благородство стиля и величественность интерпретации, которых никогда не сможет дать музыка, написанная для инструмента, единственной целью которого часто является просто виртуозность» [там же].

В качестве примера можно привести созданную Бизе четырехручную транскрипцию танцев из оперы «Гамлет» Тома. Это фортепианный ансамбль с двумя самостоятельными партиями, в которых «есть что поиграть» каждому исполнителю. Здесь и полнозвучные аккорды, и виртуозные пассажи, и игра с динамикой, и внимание к фортепианным регистрам, и владение тембровыми красками инструмента. В связи с этим переложением можно вспомнить, что Бизе, автор будущих «Детских игр», был блестящим пианистом [14]. Так, композиторская чуткость с одной стороны и практика пианиста-виртуоза с другой становятся определенной «рабочей базой» для его редакционной деятельности.

В целом изменения в нотном тексте в транскрипциях Бизе могут быть весьма значительны и касаться как сокращения, так и добавления новых красок в фортепианное звучание. Любопытно, что переложения оперных опусов «работают» в обе стороны: в некоторых случаях они, безусловно, упрощают (или даже обедняют — по части тембров и сложности фактуры) оригинальную партию и сбавляют градус эмоционально-содержательного компонента оперного произведения, в других фортепианное воплощение сочинения пропитывается оперной стилистикой и содержательностью (на что также указывает Кристенсен [11, p. 79]), оказывая в дальнейшем влияние на романтические фортепианные жанры, делая более сложной и разнообразной их драматургию, фактуру, мелодику. Есть и третий аспект этого вопроса: педагогико-просветительские цели, которые выполняли транскрипции. Кристенсен в связи с клавирами (хотя это утверждение актуально и для других типов переложений) пишет:

Важность клавира как способа распространения в XIX веке музыкальной грамотности и идеологии трудно переоценить. Он стал основным средством, с помощью которого большинство музыкантов-любителей узнавали, оценивали и воспроизводили произведения, которые они могли услышать в живом исполнении — если им повезет — всего один или два раза [ibid., p. 84].

Оперы — источники транскрипций

Помимо прагматично-финансового вопроса у редакторской работы Бизе была еще одна — не столь явная, но очевидно питательная для композитора — сторона: речь идет о возможности вплотную познакомиться и изучить разные музыкально-театральные произведения своих соотечественников и увидеть их дальнейшую театральную судьбу. Так, в письмах мы можем встретить такие слова Бизе (письмо Марии Трела, лето 1868): «Однако несмотря на мое плохое настроение, музыка Тома подчас увлекала меня. Он поистине превосходит, этот “Гамлет”»¹⁶. Или (письмо неизвестному адресату, октябрь 1867):

Это очаровательно. Настоящая комическая опера [речь о «Серебряном колокольчике» Сен-Санса. — *И. З.*], слегка под Верди. Что за воображение! Какая вдохновенная мелодия! Ничего нет ни от Вагнера, ни от Берлиоза, ровно ничего. Этот Сен-Санс может относиться к нам свысока. Вы будете ошарашены. Два–три эпизода немного простоваты по мысли, но весьма к месту и спасены необъятным талантом музыканта. Это настоящее произведение, а он — более чем кто-либо — настоящий человек¹⁷.

Надо сказать, что секрет хорошего музыкального спектакля Бизе «открыл» еще до активной работы с произведениями других авторов. В письме матери от 19 марта 1859 года 20-летний композитор пишет:

Ты приписываешь слабости *libretti* ряд неудач, жертвами которых в течение нескольких лет являются наши лучшие композиторы; ты права, но есть и другая причина: она в том, что ни один из этих композиторов не обладает полноценным талантом. Одним — например, Массе — не хватает стиля, широкой концепции. Другим — например, Давиду — по-моему, недостает музыкального мастерства и ума. Самым сильным недостает единственного средства, которым композитор может заставить современную публику понять себя, — *мотива* [курсив автора. — *И. З.*]¹⁸, который крайне ошибочно называют «идеей». Можно быть большим художником, не обладая мотивом, и тогда нужно отказаться от денег и широкой популярности; но можно также быть выдающимся человеком и обладать драгоценным даром, как например, Россини. Россини — величайший из всех, потому что он, подобно Моцарту, обладает всеми достоинствами: возвышенностью, стилем и, наконец, *мотивом*. Я продумал и убежден в том, что я тебе говорю, и потому надеюсь. Я хорошо знаю свое дело, очень хорошо инструментую, никогда не впадаю в обыденность и, наконец, я открыл этот Сезам, который столько времени искал¹⁹.

Думается, что впоследствии, много редактируя чужие оперные опусы, Бизе ни разу не усомнился в этом секрете.

¹⁶ Бизе Ж. Письма... С. 223.

¹⁷ Там же. С. 211.

¹⁸ Как замечает редактор русского перевода писем композитора Г. Филенко: «Под мотивом Бизе подразумевает мелодию, музыкальный тематизм». Там же. С. 372.

¹⁹ Там же. С. 95–96. *Lettres de Georges Bizet: impressions de Rome, 1857–1860; la Commune, 1871*. Préf. de Louis Ganderax. Paris: Calmann-Lévy, 1907, p. 144–145.

Бизе — редактор и корректор — имел дело с разными по составу и драматургии произведениями: большими, комическими и лирическими операми. Вот, например, исполнительский состав большой оперы «Царица Савская» Гуно:

— три женские роли, включая *chanteuse falcon*²⁰, 1^{re} *dugazon*²¹ и партию дуэньи;

— шесть мужских ролей, включая два тенора, один из которых обозначен, как *fort tenor*²²; баритон и три баса, имеющих следующие уточнения — 1^{re} *Basse de Grand Opéra*, 1^{re} *Basse d'Opéra Comique*.

Исполнительский состав фантастической оперы / лирической драмы Сен-Санса «Серебряный колокольчик»²³ следующий: в главной роли — танцовщица (!), а также две сопрано, пять (главный и четыре второстепенных) теноров, баритон, бас.

Исполнительский состав «Статуи» Рейера предполагает драматическое сопрано типа Фалькон или *chanteuse légère*, первый тенор, два триала²⁴, баритон или *basse chantante*, комический бас.

Список авторов — современников Бизе, с чьими произведениями он работал, включает как известные в наши дни имена Гуно, Сен-Санса, Тома, так и менее знакомые или практически забытые: Эрнеста Рейера (1823–1909), Огюста Мерме (1810–1889), Виктора Массе (1822–1884), Паскаля Проспера (1825–1880)²⁵. Обратим внимание на имя мало прожившего немецкого композитора Отто Николаи (1810–1849) — Бизе оркестровал одну из сцен его комической оперы «Виндзорские проказницы» для издательства «Шуден» [11, pp. 70, 114], — а также на тех авторов, с которыми Бизе связывали условно-родственные отношения: отдавая дань уважения своему учителю и тестю Фроманталю Галеви (1799–1862), Бизе завершил и переработал его оперу «Ной»; также он оркестровал увертюру из оперы «Давид Риччо» (пример 12), созданную дядей своей супруги, биржевым маклером и историком христианства Ипполитом Родригесом (1812–1898).

Имя Гуно в этом ряду занимает безусловное первое место. В 1854 году 16-летний Бизе, будучи студентом Парижской консерватории, получает задание от своего старшего коллеги Шарля Гуно сделать клавирное переложение

²⁰ Драматическое сопрано, носящее имя французской певицы Марии Корнелии Фалькон (1814–1897), специализирующейся на драматических ролях в *grand opéra*.

²¹ Лирическое меццо-сопрано легкого, чистого тембра, носящее имя французской певицы Луизы Дюгазон (1755–1821).

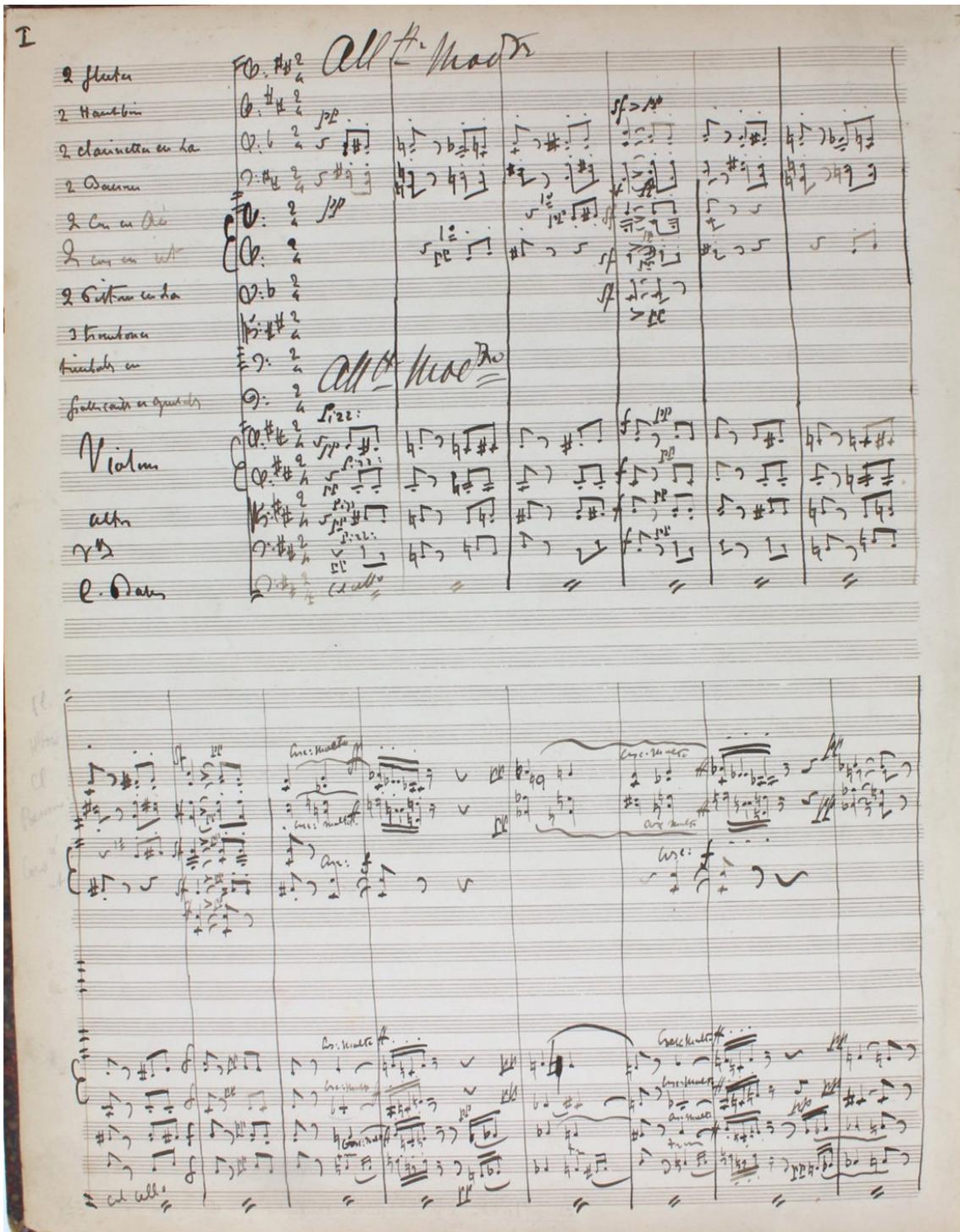
²² Лирико-драматический «сильный» тенор.

²³ Первый оперный опус композитора на довольно страшный, по-своему трактованный «фаустовский» сюжет, созданный либреттистами «Фауста» и «Сказок Гофмана».

²⁴ Подробнее о триале можно прочитать в моей статье [15].

²⁵ У Паскаля Проспера есть романс (*mélodie*) «Кармен» на текст Барбье.

его маленькой оратории «Товий», а годом позднее — оперы «Окровавленная монахиня». Бизе начинает с роли ученика-подмастерья Гуно, со временем перерастая в полноценного и необходимого ассистента. Закончится это ассистирование в 1873 году, когда Бизе сделает клавирное переложение музыки Гуно к драме «Жанна д'Арк», а также примет участие в возобновлении «Ромео и Джульетты» в Комической опере.



Пример 12. Ж.-И. Родригес. Увертюра к опере «Давид Риччо», начало.
 Оркестровка Ж. Бизе. Фото первой страницы рукописи.
 URL: <https://inlibris.com/item/bn59537> (дата обращения: 25.11.2024)

Бизе был благодарен Гуно за возможность ему помогать, его влияния заметны и в некоторых произведениях Бизе (например, в симфонии *C-dur*), однако он не был слепым последователем и безвольной тенью своего старшего коллеги, хорошо понимая, чего стоит он сам. Часто цитируются следующие слова Бизе, сказанные в 1872 году (через год начнется работа над «Кармен»): «Мой дорогой Гуно, <...> Вы были началом моей жизни как художника. Я вырос из Вас. Вы причина, я — следствие»²⁶. Однако у этих слов есть важное продолжение: «Теперь могу признаться, я был испуган тем, что Вы меня подавляли, и Вы не могли не заметить этих опасений. Полагаю, что в настоящее время я стал большим мастером своего дела и не испытываю теперь ничего, кроме признательности за Ваше несомненно благотворное влияние»²⁷.

Участие в подготовке постановок

Великодушие Бизе, о котором мы упоминали ранее, подразумевало не только редакторскую работу с операми других композиторов, но и помощь в постановке произведений его коллег: из писем следует, что он принимал активное участие в репетициях нескольких произведений, в том числе и потому, что сам делал их клавирные переложения. Это оперы Гуно «Царица Савская» (Париж, Гранд Опера, 1862) и «Ромео и Джульетта» (Париж, Комическая опера, 1873); оперы Рейера «Статуя» (Париж, Лирический театр, 1861) и «Герострат» (Баден-Баден, 1862; Париж, Гранд Опера, 1872). Как пишет Макдональд, «*La Statue* дала ему [Бизе — И. З.] первый опыт работы над постановкой оперы в Лирическом театре, общаясь с композитором, либреттистами, певцами и режиссером, он находит достойное применение своим потрясающим музыкальным способностям» [10, p. 61].

И Рейер, и Гуно ценили помощь, которую им оказывал Бизе. Гуно писал (25 января 1873):

Только что узнал, что «Ромео» появился перед публикой Комической оперы, и я погрешил бы против той дружбы, какую я к тебе питаю, и той, которую ты проявил ко мне, если бы не поблагодарил тебя за непосредственное участие в этих родах; именно тебе, вне всякого сомнения, принадлежит большая часть успеха произведения и его постановки²⁸.

А вот отзыв Рейера (июнь 1862): «Тысячу раз благодарю вас за сказанное вами о моей партитуре [речь о «Герострате». — И. З.]. Ваше дружеское отношение ко мне заставляет вас видеть в ней все через телескоп, тем не менее я польщен и весьма доволен»²⁹.

²⁶ Бизе Ж. Письма... С. 326.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 344.

²⁹ Там же. С. 154.

Бизе помогал в постановке, участвовал в репетициях, разучивал с певцами их партии. Напомним, что отец композитора, Адольф Бизе, был вокальным педагогом; с некоторыми из его учеников Жоржа Бизе связывали дружеские отношения. Один из них — Гектор Грюйе (Гуарди) — тенор, за карьерой которого Жорж Бизе внимательно следил и поддерживал, периодически возвращаясь в письмах к его успехам или провалам. Приведем несколько наиболее ярких высказываний композитора.

Гуно, может быть, единственный композитор, который способен дать певцу полезные советы, а также единственный человек, способный понять колебания и неуверенность молодого артиста. Со всех точек зрения это — лучшее, что могло случиться с Гектором. <...> Пусть он постарается, наконец, преодолеть все те маленькие препятствия, которые заставляют его сомневаться в себе. <...> Наперекор всему, пусть он не теряет мужества. У меня большие надежды на Лирический театр³⁰. Музыка Гуно должна быть Гектору по душе. Итак, побольше апломба, характера, одним словом, — он может быть твердо уверен в своем успехе. (Письмо Бизе к матери из Рима, 8 февраля 1858³¹).

Я жду с лихорадочным нетерпением события, столь значительного для двух моих лучших друзей: ты догадываешься, что я говорю о тебе и о Гуно, — о «Фаусте», одним словом. <...> Наверное, у меня в жизни будут еще большие переживания, но никогда я не буду так горячо желать удачи, как желаю ее сейчас «Фаусту». <...> Очень мило, что ты написал мне целую тьму подробностей о репетициях. История твоего си привела меня в восторг. По этому поводу можно сделать несколько хороших маленьких философских рассуждений. <...> Что касается этого года, дорогой Гектор, желаю, чтобы он был самым прекрасным в твоей жизни; может быть, ты скоро станешь модной персоной, хотя этому грош цена; но ты будешь также верным исполнителем лучшего музыканта нашего времени, ты будешь единственным тенором, способным понять и истолковать Гуно, а это огромно. (Письмо Бизе к Гектору Грюйе из Рима, 31 декабря 1858)³².

Понимаю негодование моего милого Гектора, но я уверен, что в «Ричарде» [опера Гретри «Ричард Львиное сердце». — *И. З.*] он произведет большой эффект. По крайней мере, он сможет там показать свой голос; а чтобы иметь успех — ему больше ничего и не нужно. Утешь его за меня. Главное — пусть он не теряет мужества. (Письмо Бизе к матери из Риетри, 3 июля 1859³³).

Меня не особенно удивляет то, что ты мне рассказываешь о Гекторе. Он делает глупость. Не то, чтобы я не ценил совсем таланта Буланже как композитора, — это один из наших лучших, — но что он понимает в голосах?.. Ничего, конечно... Если уж он (Гектор) смог покинуть того, кто посвятил ему столько времени и проявил такую привязанность, то он должен был бы стремиться найти новый метод, — которого он там не найдет, ибо там нет ни метода, ни чего-нибудь на него похожего. В общем, боюсь, что ему придется сильно пожалеть. (Письмо Бизе к матери из Рима, 5 января 1860)³⁴.

³⁰ Примечание редактора писем Бизе Г. Филенко: «Бизе имеет в виду ожидавшийся дебют лучшего и любимого ученика своего отца Гектора Грюйе в роли Фауста в опере «Фауст» Гуно в театре Лирической оперы». Там же. С. 366. Как известно, из-за болезни Грюйе не смог выступить в этой премьеры, что очень сильно огорчило Жоржа Бизе.

³¹ Там же. С. 47.

³² Там же. С. 82, 84.

³³ Там же. С. 106.

³⁴ Там же. С. 125.

Мне писали, что Гектор пел арию из «Фиделио» прекрасно в смысле голоса, но неумно и безвкусно. <...> А с тех пор у него голос сдал: это грустно! (Письмо Бизе к матери из Рима, 26 мая 1860)³⁵.

С басом Жюлем Гафью (Бельвалем, *Иллюстрация 2*) Бизе работал над его партией Соломона в опере «Царица Савская». Гуно пишет в августе 1861:

Я знал, что ты встречался с Бельвалем и занялся с ним, согласно его желанию, переданному тебе мною, проработкой его партии, и я очень благодарен тебе за это: видишь ли, дитя мое, твое доброе сердце и твой талант меня избаловали настолько, что я больше не могу обходиться без тебя: ты находишь столь совершенную форму для всех моих намерений, что я сам не сумел бы выразить и передать их так, как ты это делаешь³⁶.

Выступая в роли оперного концертмейстера и «помощника композитора», Бизе демонстрирует не только талант, но и великодушие, замечая в одном из писем 1858 года к Гектору Грюе: «Гуно не человек действия, в этом он подобен многим крупным художникам. Ему нужно, чтобы рядом с ним был кто-то с верными взглядами и устойчивым, здравым суждением»³⁷.

В то же время был у Бизе в этой работе, безусловно, и свой интерес: известно, что он, имея за плечами определенный репетиционный опыт, претендовал абсолютно заслуженно на должность концертмейстера в Гранд Опера, о чем сообщал в письме к Эдмону Галаберу в 1871 году. Тем обиднее, что назначение на эту должность так и не состоялось. Провалилась и попытка Бизе получить заказ в Баден-Бадене, куда он ездил помогать Рейеру с репетициями «Герострата»: знакомство с импресарио Эдуардом Беназе (благодаря которому в Баден-Бадене исполнили, например, Берлиоза) состоялось, а заказ так и не последовал.

³⁵ Там же. С. 137.

³⁶ Там же. С. 150–151.

³⁷ Там же. С. 63.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Иллюстрация 2. А. Альбер. Бельваль в роли Соломона: эскиз костюма.
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454625k/f1.item.r=Belval%20Soliman>
(дата обращения: 25.11.2024)

Резюме

Жорж Бизе на протяжении своей карьеры был грамотным музыкальным редактором. Обладая значительным опытом работы в области транскрипций и корректур для музыкальных издательств, он вполне мог бы считаться самодостаточным и хорошо оплачиваемым специалистом. Стоит только сожалеть, что эта деятельность во Франции XIX века была еще далека от оценки и утверждения ее правового и социального статуса.

Немаловажное место занимает в карьере Бизе и его «закулисная» репетиционная деятельность: будучи автором клавирных переложений некоторых французских опер, он часто был обязан присутствовать на репетициях в качестве концертмейстера и ассистента. Остается открытым вопрос финансовой стороны этой деятельности: в анализируемых источниках он никак не освещается. Тем не менее и с этой стороны своей карьеры Бизе вполне мог бы считаться ценным специалистом: судя по отзывам коллег и мнению, высказываемому композитором в письмах, его советы и рекомендации были уместны, полезны и профессиональны. Кроме того, помогая на репетициях спектаклей своих соотечественников, Бизе видел оперную «кухню» изнутри и имел возможность возделывать музыкально-театральную «почву» для «выращивания» собственных будущих шедевров.

Список литературы

1. *Carmen* Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage / ed. by R. Langham Smith, C. Rowden. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781108674515>
2. Smith R. L. *Bizet's Carmen Uncovered*. Woodbridge: The Boydell Press, 2020. <https://doi.org/10.1017/9781787449213>
3. Macdonald H. *Bizet in Italy. Letters and Journals, 1857–1860*. Woodbridge: The Boydell Press, 2021. <https://doi.org/10.1017/9781800100596>
4. Wright L. Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyer's Reviews of Bizet in the *Journal des débats* // Nineteenth-Century Music Review. 2022. Vol. 19. Special issue 2: French Criticism. P. 237–254. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000440>
5. Булычёва А. В., Арутюнова Е. А. Рождение мифа о провале «Кармен» Жоржа Бизе. По материалам французской прессы 1875–1883 годов // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 3. С. 40–62. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-040-062>
6. Curtiss M. *Bizet and His World*. New York: Knopf, 1958.
7. Dean W. *Bizet*. London: Dent, 1975.
8. Striker R. *Georges Bizet: 1838–1875*. Paris: Gallimard, 1999.
9. Lacombe H. *Georges Bizet: Naissance d'une Identité Créatrice*. Paris: Fayard, 2000.
10. Macdonald H. *Bizet*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.

11. Christensen Th. Public Music in Private Space: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera // *Music and the Cultures of Print* / ed. by Kate van Orden. New York: Garland, 2000. P. 67–93. <https://doi.org/10.4324/9781315051659>
12. Bellingham J. Piano duet // *Oxford Companion to Music* / ed. by A. Latham. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. P. 954.
13. Christensen Th. Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception // *Journal of the American Musicological Society*. 1999. Vol. 52, No. 2. P. 255–298. <https://doi.org/10.2307/831999>
14. Macdonald H. (2001). Bizet, Georges // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51829>
15. Захарбекова И. С. Тенор-триал и баритон-мартен в музыкальном театре М. Равеля // *Современные проблемы музыкознания*. 2018. №1. С. 72–100. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/117/180> (дата обращения 25.11.2024).

References

1. Smith, R. L., & Rowden, C. (2020). *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108674515>
2. Smith, R. L. (2021). *Bizet's Carmen Uncovered*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787449213>
3. Macdonald, H. (2021). *Bizet in Italy: Letters and Journals, 1857–1860*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781800100596>
4. Wright, L. (2022). Critical Allusion and Critical Assessment: Berlioz's and Reyser's Reviews of Bizet in the *Journal des débats*. *Nineteenth Century Music Review*, 19(2), special issue: *French Criticism*, 237–254. <https://doi.org/10.1017/S1479409820000440>
5. Bulycheva, A. V., Arutyunova, E. A. (2023). The Creation of the Myth about the Failure of Georges Bizet's *Carmen*. Following the Materials of the French Press of the Years 1875–1883. *Contemporary Musicology*, (3), 40–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-3-040-062>
6. Curtiss, M. (1958). *Bizet and His World*. Knopf.
7. Dean, W. (1965). *Georges Bizet, His Life and Work*. J. M. Dent.
8. Striker, R. (1999). *Georges Bizet: 1838–1875*. Gallimard.
9. Lacombe, H. (2000). *Georges Bizet: naissance d'une identité créatrice*. Fayard.
10. Macdonald, H. (2014). *Bizet*. Oxford University Press.
11. Christensen, Th. (2000). Public Music in Private Space: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera. van Orden, K. (Ed.), *Music and the Cultures of Print* (pp. 67–93). Garland. <https://doi.org/10.4324/9781315051659>
12. Bellingham, J. (2002). Piano Duet. In A. Latham (Ed.), *Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
13. Christensen, Th. (1999). Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. *Journal of the American Musicological Society*, 52(2), 255–298. <https://doi.org/10.2307/831999>

14. Macdonald, H. (2001). Bizet, Georges. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51829>

15. Zakharbekova, I. S. (2018). Tenor-trial and Baritone-martin in M. Ravel's Music Theatre. *Contemporary Musicology*, (1), 72–100. (In Russ.), from
<https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/117/180>

Сведения об авторе:

Захарбекова И. С. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

Information about the author:

Irina S. Zakharbekova — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 13.09.2024;
одобрена после рецензирования 19.11.2024;
принята к публикации 03.12.2024.

The article was submitted 13.09.2024;
approved after reviewing 19.11.2024;
accepted for publication 03.12.2024.

*Музыкальный театр:
вопросы истории*

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-091-111>

EDN OEVALA



**Китай в советской опере: «Сын Солнца»
С. Н. Василенко и его сценическая судьба**

Юлия Петровна Медведева

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Российская Федерация,
✉ jul-medvedeva@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>



Аннотация. Отношение публики и музыкальных кругов к творчеству Сергея Никифоровича Василенко (1872–1956) менялось не раз. Сейчас произведения композитора наконец стали рассматриваться объективно, его музыка привлекает внимание исполнителей и исследователей. «Сын Солнца» (1929) — одно из несправедливо забытых сочинений Василенко. Через год после премьеры на сцене Большого театра опера сошла с подмостков и была забыта — как доказывается в статье, прежде всего в силу политических, а вовсе не художественных причин. До сих пор «Сын Солнца» не становился объектом специального музыковедческого анализа. К счастью, сохранилась партитура, архивные материалы и отклики на постановку. Обратившись к ним, можно восстановить атмосферу создания, дать этому сочинению непредвзятую оценку, а также ответить на вопрос о причинах его

несчастливой сценической судьбы. Актуальность «Сына Солнца» сегодня обусловлена еще одним обстоятельством: это единственная советская опера, связанная с Китаем. Либретто Михаила Петровича Гальперина основано на событиях восстания ихэтуаней 1899–1901 гг. Музыка Василенко опирается на традиции романтизма, импрессионизма, модерна, но при этом насыщена интересом к китайскому фольклору: композитор не просто многократно цитирует народные темы, но находит новые способы работы с ними, соответствующие природе самого материала. В музыкальной драматургии оперы выделяются четыре самостоятельных линии: этнографическая, лирическая, революционно-идеологическая и «злободневная». В последней из них композитор вплотную подходит к явлению *Zeitoper*, ставшему популярным в европейском музыкальном театре 1920–1930-х годов. Обращение к забытой опере Василенко в преддверии ее 100-летия показывает, что «Сын Солнца» имеет немало достоинств, а потому нуждается и в изучении, и в исполнении.

Ключевые слова: «Сын Солнца», Сергей Василенко, советская опера, Китай в музыке, шинуазри, Восток в музыке, оперные жанры, драматургия оперы, сценическая судьба оперы, *Zeitoper*, восстание ихэтуаней

Для цитирования: Медведева Ю. П. Китай в советской опере: «Сын Солнца» С. Н. Василенко и его сценическая судьба // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 91–111. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-091-111>

History of Musical Theatre

Original article

**China in Soviet Opera: *Son of the Sun*
by Sergei Vasilenko and Its Stage Destiny**

Yulia P. Medvedeva

Nizhnij Novgorod State Glinka Conservatory,
Nizhnij Novgorod, Russian Federation,

✉ jul-medvedeva@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Abstract. The attitude of the general public and musical circles to the work of Sergei Nikiforovich Vasilenko (1872–1956) changed more than once. Now that it becomes possible to consider his work more objectively, it is attracting the increasing attention of performers and researchers. One of Vasilenko’s most interesting works yet to receive critical reappraisal is his opera *Son of the Sun* [*Sin Solntsa*] (1929). A year after its premiere at the Bolshoi Theatre, the opera was largely forgotten; however, as the present work sets out to demonstrate, this was primarily as a result of political and not artistic factors. Up until now, *Son of the Sun* has not been the object of detailed musicological analysis. Fortunately, the score, archival materials and critical responses to the production have been preserved. By turning to them, one can reconstruct the atmosphere of its creation to provide this important work with an unbiased assessment and answer the question about the reasons for its unhappy stage fate. The relevance of *Son of the Sun* today is determined by another circumstance: it is the only Soviet opera whose subject matter is connected with China: the libretto by Mikhail Galperin is based on the events of the Boxer Rebellion of 1899–1901. As well as drawing on elements of romanticism, impressionism, and modernism, Vasilenko’s music reveals a keen interest in Chinese folklore: in addition to repeatedly quoting themes from Chinese folk music, the composer finds new ways of working with them that correspond

to the nature of the material itself. In the musical dramaturgy of the opera, four independent lines can be distinguished: ethnographic, lyrical, revolutionary–ideological and “topical”. In the last of them, the composer comes close to the genre of *Zeitoper*, which became popular in European musical theatre during the 1920s and 1930s. The study of Vasilenko’s forgotten opera on the eve of its 100th anniversary shows that *Son of the Sun* has many merits that justify its more thorough study and new attempts to bring it to stage.

Keywords: *Son of the Sun*, Sergei Vasilenko, Soviet opera, China in music, *chinoiserie*, East in music, opera genres, opera dramaturgy, stage fate of opera, *Zeitoper*, Boxer Rebellion

For citation: Medvedeva Yu. P. (2024). China in Soviet Opera: Sergei Vasilenko’s *Son of the Sun* and Its Stage Fate. *Contemporary Musicology*, 8(4), 91–111. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-091-111>

Введение

Имя Сергея Никифоровича Василенко (1872–1956) — талантливого и высоко оцененного при жизни композитора, дирижера, музыканта-просветителя и педагога — после смерти было незаслуженно забыто. В настоящее время оценки его творчества вновь пересматриваются: неслучайно музыка Василенко все чаще исполняется и изучается, проводятся конференции¹, создан посвященный ему сайт².

Василенко заявил о себе как о композиторе и дирижере в первые годы XX века. Наследник традиций русской композиторской школы, ученик Сергея Ивановича Танеева, Василия Ильича Сафонова, Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, он получил золотую медаль Московской консерватории за свою дипломную работу — кантату³ «Сказание о великом граде Китеже и тихом озере Светояре» (1902) [1, с. 249]⁴. Уже в этом сочинении определились черты, характерные для его дальнейшего творчества: яркая красочность и стремление к экзотике.

С 1906 года Василенко начал преподавать композицию и инструментовку в Московской консерватории и оставался на этом посту в течение следующих 50 лет. В дореволюционные годы он входил в круг русской художественной элиты, был членом Литературно-художественного кружка [3, с. 154], общался с Саввой Ивановичем Мамонтовым, Валерием Яковлевичем Брюсовым, Михаилом Александровичем Врубелем, Виктором Эльпидифоровичем Борисовым-Мусатовым и другими. Черты новейших течений рубежа XIX–XX веков (импрессионизма, символизма, модерна) проявились в лучших дореволюционных произведениях композитора: симфонической поэме «Сад смерти» (1908) по Оскару Уайльду, вокальной сюите «Заклиная» (1909) и т. д.

В 1917 году направление творческих устремлений Василенко резко меняется: по его собственным словам, он «оказался первым среди московских композиторов, кто явился... с предложением своих услуг государству»⁵. В результате

¹ В марте 2022 г. на родине композитора, в Липецке, состоялась Научно-практическая конференция «С. Н. Василенко и его время», посвященная 150-летию со дня его рождения.

² Василенко С. Н.: композитор. Оживляя легенду: [вебсайт]. URL: <https://vasilenko-legend.ru/> (дата обращения: 03.11.2024).

³ Позднее кантата была переделана в оперу [1, с. 249].

⁴ Здесь и далее даты создания произведений приводятся по «Хронологическому указателю сочинений С. Н. Василенко» из книги Георгия Александровича Поляновского [1, с. 248–264]. В недавней статье Павла Евгеньевича Карпова дается несколько иная формулировка названия и следующие даты: 1901 — исполнение кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» по клавиру на выпускном экзамене Василенко, 1902 — премьера оркестровой редакции кантаты в Симфоническом собрании Музыкального общества, 1903 — первое исполнение созданной на основе кантаты одноименной оперы Василенко [2, с. 129–133].

⁵ Василенко С. Н.: композитор. Оживляя легенду: [вебсайт]. URL: <https://vasilenko-legend.ru/tvorchestvo/obwestvennaya-deyatelnost/> (дата обращения: 03.11.2024).

Василенко возглавил Концертно-организационное бюро Москвы, выступил одним из инициаторов создания музыкальной редакции Всесоюзного радио, написал первые узбекские оперу (совместно с Мухтаром Ашрафовичем Ашрафи) и балет, «Арктическую симфонию» (1934), «Колхозную сюиту» (1955), был отмечен за свою работу двумя орденами Ленина и Сталинской премией I степени. Стилиевой поворот от позднего романтизма и модернистских течений к установкам соцреализма произошел в творчестве Василенко настолько быстро, что в конце XX — начале XXI века его имя было принято ассоциировать с конформизмом и творческой конъюнктурой. Но сегодня открыты новые факты биографии композитора, демонстрирующие всю сложность и трагизм его отношений с советскими властями [4, с. 82].

*Сюжет оперы «Сын Солнца»:
политический и культурный контекст*

Вторая из шести написанных Василенко опер — «Сын Солнца» на либретто Михаила Петровича Гальперина (1929) — единственное связанное с Китаем советское сочинение в этом жанре. Обращение к Китаю было не случайным: Восток привлекал Василенко на протяжении всей его творческой жизни. По словам Цзо Чжэньгуаня, он рано ощутил, что «эпоха вестернизации закончилась» и для внеевропейских музыкальных культур настал черед «вливать свежую кровь» в музыку Запада [5, с. 15]. Предшественниками оперы в творчестве композитора были «Маорийские песни» (1913), «Экзотическая сюита» (1916), «Две восточные мелодии» (1918), «Армянская серенада» (1921), музыка к спектаклю «Легенда об Иосифе Прекрасном», «Восточный танец» для кларнета и фортепиано (1922), балет «Ноя» (1923), «Восемь японских мелодий», «Цветы опиума» (китайская мелодия) (1924), «Три сингалезские мелодии», «Мелодии казанских и уральских татар», «Напевы Востока», музыка к спектаклю «Чу Юн-вай» (1926), «Индусская» (1927) и «Китайская» (1928) сюиты. Василенко не только обрабатывал мелодии различных народов и писал в некоем «общевосточном» стиле, ориентируясь на сложившиеся в XIX веке традиции, но и серьезно изучал музыку Востока. В 1919–1923 годах он читал лекции по истории музыки в первом Московском университете [1, с. 74], где, в частности, знакомил слушателей с музыкальной культурой египтян, финикийцев, ассирийцев, рассказывал о ее развитии в Китае, Японии, Индии, Океании. И в дальнейшем «период Востока», по словам композитора, продолжался в его творчестве еще много лет [там же].

В качестве основы для «Сына Солнца» были взяты памятные всем события «Боксерского восстания» 1899–1901 годов против

засилья в Китае европейцев⁶. В опере они становятся фоном для любовной линии: чувство возникает между представителями двух враждующих лагерей — американкой Авророй и китайским мудрецом Лао-Сином.

В 1920-е годы китайские мотивы в советском искусстве были актуальны по двум причинам. С одной стороны, активизацию интереса к Китаю обусловила политическая повестка 1920-х годов. В 1922 году IV конгресс Коминтерна принял решение создать единый антиимпериалистический фронт, ближайшим союзником СССР в котором стал Китай, избравший сходный с Россией путь. После отречения от престола императора Пу И (1912) начались революционные преобразования, а в 1924 году партия Гоминьдан взяла курс на взаимодействие с СССР. Как отмечает политолог Александр Владимирович Лукин, «до конца 1920-х гг. советские власти видели в китайцах дружественных представителей “пролетариата” соседней страны» [8, с. 196].

С другой стороны, еще не были изжиты традиции романтического экзотизма XIX века и связанной с ним новой волны шинуазри, или «китайского стиля», захлестнувшей европейское искусство на рубеже XIX–XX веков. В русской литературе ярчайшие проявления романтизированного шинуазри возникли в поэзии Николая Степановича Гумилева, в музыке — в опере «Соловей» Игоря Федоровича Стравинского. Новые устремления были в 1926–1927 годах переосмыслены в русле модернистского «метаэкзотизма» (термин Чу Цзинь-и 初金一) в живописи Петра Петровича Кончаловского и Натальи Сергеевны Гончаровой (см. подробнее [9, р. 52–84]), подхвачены поэзией Владимира Владимировича Маяковского и Михаила Аркадьевича Светлова, а затем продолжены в балете Рейнгольда Морицевича Глиэра «Красный мак». По мысли Эдварда Тайермана, балет был призван «превратить эротическое повествование в политическое, заменив типичный образ желанного заморского принца спасительным нарративом о преобразующем влиянии Советской России на полуколониальный Китай» [10, с. 119]. Характерно, что при первой, московской, постановке в 1927 году оформление балета еще было во многом выдержано в дореволюционных традициях шинуазри, но уже в 1929-м ленинградские постановщики специально акцентировали «тревожную, чреватую опасностью взрыва атмосферу нарастающей борьбы» [11, с. 136].

В отзывах о премьере «Сына Солнца» современники тоже отмечали созвучность показанных событий происходящему в Советской России:

⁶ «Боксерское восстание» («Восстание ихэтуаней», 义和团运动, *Yìhétuán yùndòng*) — антиевропейское, антиимпериалистическое и антихристианское движение на севере Китая в 1899–1901 гг. Восстанием руководило религиозно-мистическое тайное общество «Ихэтуань» («Отряды справедливости и мира»), которое призывало к уничтожению и изгнанию иностранцев (см. об этом [6]). Руководители ихэтуаней обучали своих сторонников рукопашному бою, поэтому европейцы называли ихэтуаней «боксерами». Восставшие совершали массовые убийства христиан, громили их храмы, духовные миссии и европейские посольства, заняли Пекин и Тяньцзинь. После вступления в войну с Китаем Альянса восьми европейских держав и предательства императрицы Цыси восстание было подавлено [7, с. 353–356].

«...борьба Китая на сегодняшний день имеет ту же почву»⁷. Декорации Р. Р. Макарова к опере Василенко были далеки от романтического экзотизма и акцентировали идею разрушения старого мира (*Иллюстрации 1, 2*).



Иллюстрация 1.
«Сын Солнца». Сцена восстания. Макет Р. Р. Макарова⁸



Иллюстрация 2.
«Сын Солнца». Сцена из 1 акта. ГОТОБ 2, 1929⁹

⁷ Рабкор Шавкутенко. Машинотрест. Вдогонку за современностью // Современный театр. 1929. № 26–27. С. 383.

⁸ Изображение из собрания Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. URL: <https://teatrbiblio.wixsite.com/mysite/сын-солнца> (дата обращения: 03.11.2024).

⁹ Изображение из собрания Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. URL: <https://teatrbiblio.wixsite.com/mysite/сын-солнца> (дата обращения: 03.11.2024).

«Красный мак» Глиэра и «Сын Солнца» Василенко стали главными в отечественной музыке послереволюционного времени произведениями на китайскую тему, но их сценическая судьба оказалась разной. Ситуация сложилась в пользу балета, хотя с точки зрения художественных достоинств партитура Василенко не уступает глиэровской. Но «Красный мак», отредактированный и переименованный позже в «Красный цветок», прочно закрепился в советском музыкально-театральном репертуаре, тогда как «Сын Солнца» после 1930 года на сцене не появлялся.

Причины столь явного различия в дальнейшей судьбе произведений разнообразны.

Прежде всего Василенко обратился к Китаю двумя годами позже, чем Глиэр, и эффект новизны уже так не будоражил воображение зрителей. Необходимо также вспомнить, что оперный жанр на отечественной сцене тех лет находился в тени балетного: газеты писали о «необычайной любви к балету, наблюдающейся сейчас со стороны демократической части публики, раскупающей билеты на все балетные спектакли»¹⁰ (зрители даже позволяли себе скандалить, добиваясь повторения полюбившихся танцев, как это случилось на одной из публичных репетиций Мариинского театра, во время которой из зала звучали требования «привести танцовщиков и оркестр к повиновению»¹¹). Но главная причина быстрого и несправедливого забвения «Сына Солнца» на долгие годы, как мы убедимся, — политическая.

Первые отзывы критики об опере Василенко после ее премьеры 24 мая 1929 года на сцене Большого театра (ГОТОБ 2¹²) были положительными. Так, Леонид Оболенский в обстоятельной рецензии, написанной для журнала «Современный театр», отмечал «серьезную и талантливую музыку» и «разработку колоссального этнографического материала»¹³; «рабкоры» в том же издании восхищались выступлением Александра Степановича Пирогова (Лао-Син), декорациями, а также показанным на сцене «революционным энтузиазмом массы»¹⁴. Литературно-художественный сатирический журнал «Чудак» дал «китайской» опере Василенко афористичную, но неоднозначную оценку: «...музыка хорошая, поют неважно, постановка плохая, а сюжет дрянь»¹⁵. (Обратим внимание, что именно музыка была отмечена как удачная).

¹⁰ Скандал в Мариинском театре // Новая Петроградская газета. 30 (17) мая 1918. № 108. С. 4.

¹¹ Там же.

¹² Второй Государственный театр оперы и балета, филиал Большого театра.

¹³ Оболенский Л. «Сын Солнца». Опера С. Василенко // Современный театр. 1929. № 22–23. С. 348–349.

¹⁴ Рабкор Виктор. Чувствуется революционный энтузиазм // Современный театр. 1929. № 26–27. С. 383.

¹⁵ Иностранец Федоров. Непогрешимая формула // Чудак. 1929. № 23. С. 11.

На протяжении года (с 24 мая 1929 по 20 июня 1930 года) «Сын Солнца» прозвучал на сцене Большого театра 29 раз¹⁶, что, безусловно, свидетельствует о серьезном успехе¹⁷. Постановки оперы планировались также в Тифлисе и на Дальнем Востоке¹⁸.

Но к осени 1929 года тон печатных отзывов резко меняется на противоположный и становится все более агрессивным. «Пролетарский музыкант» в сентябре клеймит композитора за «очевидное желание протащить под видом пролетарской продукции обывательскую мещанскую музыку, иногда даже прямо враждебную нам»¹⁹, а в декабре объявляет, что опера «играет явно реакционную роль» и даже представляет собой «пасквиль на идею революции»²⁰. Основные претензии высказываются не с художественных, а с идеологических позиций. Подобные формулировки в главном пролетарском музыкальном издании тех лет означали смертный приговор «Сыну Солнца».

Резкое изменение позиции критики по отношению к опере неслучайно. Оно точно совпадает по времени с ухудшением отношений между СССР и Китаем: летом 1929 года, вскоре после премьеры «Сына Солнца» в Большом театре, разразился конфликт на Китайско-Восточной железной дороге, вылившийся в вооруженное противостояние и разрыв дипломатических отношений между странами. На рубеже 1929–1930 годов начался кризисный период в истории советско-китайских музыкальных контактов [12, с. 43].

Здесь вновь хочется сравнить судьбы «Сына Солнца» и «Красного мака». Еще в процессе работы столкнувшись с негативными оценками своего балета, Глиэр и группа постановщиков изначально продемонстрировали готовность бороться. Была развернута масштабная кампания по идеологическому оправданию балета в печати и среди рабочих заводов и фабрик, в результате чего от публики было получено требование продолжать работу над постановкой [11, с. 127–128]. По словам Ольги Анатольевны Туминской, «балет “Красный Мак” стал детищем пролетарской идеологии в драматическом искусстве» [13, с. 23]. Позже композитор, идя навстречу новым недвусмысленным пожеланиям, многократно переделывал и сюжет, и музыку «Красного мака» (вторая редакция появилась в 1948, третья — «Красный цветок» — в 1957 году).

¹⁶ Большой театр. Электронный архив. URL: <https://archive.bolshoi.ru/entity/PERFORMANC?sa-query=Сын%20Солнца&sort=90> (дата обращения: 03.11.2024).

¹⁷ В монографии Поляновского говорится, что опера шла в ГОТОБе-2 в течение трех лет [1, с. 113], но изучение полного списка спектаклей 1929–1932 гг. из Электронного архива Большого театра позволяет опровергнуть это утверждение: «Сын Солнца» продержался на сцене чуть больше года, последний спектакль состоялся 20 июня 1930 г.

¹⁸ Перспективы оперного сезона в Тифлисе // Жизнь искусства. 1928. № 40. С. 10; Дальневосточный театр в предстоящем сезоне // Жизнь искусства. 1929. № 31. С. 11.

¹⁹ За дальнейшее наступление // Пролетарский музыкант. 1929. № 3. С. 2.

²⁰ Выгодский Н. «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБе) // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 30.

Кроме того, в балет были введены идеологически безупречные положительные образы — советский Капитан и моряки его корабля, несущие идеи борьбы и свободы. Эта мысль акцентировалась и в партитуре Глиэра: музыкальной характеристикой советских моряков стали темы двух знаменитых песен революционного времени — «Яблочко» и «Интернационал». Тем самым авторы «Красного мака» обезопасили себя от политических нападков и упреков в неблагонадежности, помня о том, что «“подлинно советский” — значит агитационный, обслуживающий социальное строительство и меняющийся быт» [14, с. 100].

Сюжет и музыка «Сына Солнца» с идеологической точки зрения оказались гораздо более уязвимы.

В Европейском квартале Пекина переполох. Лорд Мильберри, барон и баронесса Гросс, французская певица Эдит Сальер, леди Сольсберри, миссионер Фон Кирстен и полковник Ширков встревожены. Аврора, дочь командующего американскими войсками генерала Гамильтона, забыла своего жениха лейтенанта Уоттера и целыми днями бродит одна по китайским кварталам, где готовится восстание. Выясняется, что она влюблена в служителя храма, китайского мудреца Лао-Сина, названного «Сыном Солнца». Любовь к девушке из враждебного лагеря ставит Лао-Сина вне закона, и бонзы под руководством Тай-Цуна осуждают его на самоубийство. Не говоря Авроре о свершившемся приговоре суда, Лао-Син встречается с ней в последний раз на берегу озера, а затем прощается с жизнью и принимает яд. Начинается восстание. Аврора, не знающая о смерти любимого, спешит в китайские переулки на верную смерть. Повстанцы захватывают Европейский квартал и громят посольства.

Как видно из краткого изложения, сюжет оперы лишь формально связан с идеалами нового пролетарского искусства. Речь идет о восстании против европейского империализма, но в качестве его движущих сил показан вовсе не трудящийся класс, а китайские священники-бонзы. Противоположный им лагерь — представители западноевропейских посольств и русский царский полковник Ширков — с точки зрения советского зрителя тем более представляется вражеским. Не соответствует канону положительных героев того времени и центральная пара влюбленных: дочь американского генерала и жрец культа Солнца.

События оперы опираются на сюжетные мотивы, типичные для западных приключенческих романов о Боксерском восстании 1900 года: изначальное чувство опасности, ограничение передвижения европейцев территориями их концессий, а затем — британской дипломатической миссией в Пекине, переодевание главных персонажей в китайские костюмы и т. д. [15, р. 98–129].

Музыка

Во многих отношениях опера Василенко тесно связана с традициями романтизма. Прежде всего нужно отметить, что «Сын Солнца» принадлежит к типу симфонизированной оперы с богатой, темброво красочной

и самостоятельной партией оркестра, с инструментальными картинами, интерлюдиями и антрактами, а также с развернутой системой лейтмотивов, что сближает ее с вагнеровской музыкальной драмой (мне удалось насчитать в партитуре «Сына Солнца» более 20 лейтмотивов).

Не менее ощутимы и французские традиции: от большой оперы — четырехактная структура с развернутыми ариями, ансамблями, хорами и балетом, любовная линия в обрамлении исторических событий, реализм массовых сцен; от лирической — подчеркивание социального различия между героями, «экзотический» сюжет (традиции «Искателей жемчуга» Жоржа Бизе, «Лакме» Лео Делиба, «Таис» Жюль Массне). Сюжетно «Сын Солнца» напоминает и «Гугенотов» Джакомо Мейербера, и «Ромео и Джульетту» Шарля Гуно: два непримиримых лагеря, которым принадлежат влюбленные, их беззаветная любовь и смерть, акцентирование лирической составляющей, мягкая романсовая напевность любовных сцен. Отдельные эпизоды, музыкальные фразы и словесные клише вызывают в памяти слушателя и другие знаменитые образцы западноевропейской романтической оперы: «Тристана и Изольду», «Аиду», «Манон», «Богему».

Среди произведений русских композиторов предшественниками «Сына Солнца» стали «Русалка» Александра Сергеевича Даргомыжского с ее острым драматизмом, вниманием к бытовым сценам и романсовой стихией мелодики, а также романсы Петра Ильича Чайковского (вплоть до квазицитирования: «Растворил я окно» — «Мы с тобой уплывем» из дуэта № 15 Авроры и Лао-Сина). Непосредственным предшественником «Сына Солнца» может считаться «Сын мандарина» Цезаря Антоновича Кюи — первый в отечественной опере опыт обращения к Китаю. Но, по сравнению с этим сочинением, Василенко продвинулся гораздо дальше в стремлении показать мир Поднебесной империи.

С первых шагов работы над оперой стало понятно, что она должна стать творческим компромиссом между ее создателями. Анализ сохранившихся печатных интервью и высказываний авторов премьерного спектакля показывает, что намерения композитора, либреттиста и режиссера были различными.

Василенко интересовала прежде всего экзотическая атмосфера происходящего и возможность работать с национальным китайским фольклором. Он специально подчеркивал это в газетных статьях и интервью: «Сын Солнца» явился «плодом моего долголетнего изучения музыки Дальнего Востока. Песни народов, населяющих Китай, Японию и Индию, давно уже привлекали мое внимание свежим и оригинальным построением мелодии, а также своей неразгаданной структурой гармонизации»²¹. «Китайский элемент мною выписан с большей любовью и тщательностью, чем европейский; он представляет

²¹ «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБ 2). Музыка (из беседы с С. Н. Василенко) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

наиболее яркое пятно во всей опере»²², — говорил композитор. В основу народных сцен, как вспоминал он позже, были положены цитаты подлинного фольклорного материала, которые Василенко получил от известного путешественника, географа Петра Кузьмича Козлова, а также от русских музыкантов²³. Музыка массовых сцен в Китайском квартале, храме Солнца, курильне (назовем эту линию *этнографической*) стала одним из самых художественно значимых компонентов партитуры. Опираясь на традиции русского оперного экзотизма (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков), Василенко не просто следует им, но ищет новые и необычные гармонические и тембровые решения, которые соприкасаются с музыкальной стилистикой художественных течений начала XX века — импрессионизма и модерна.

Среди ярких примеров — оркестровое «Шествие в Храм Солнца» из 2 картины I акта. Вереница красочно разработанных и темброво разнообразных тем-цитат органично сплетает приемы европейского и китайского музыкального языка. С одной стороны — «модерновая» орнаментальность вступления, «живая» и трепещущая импрессионистская фактура и цепи гармонических параллелизмов в кульминационном разделе (*Пример 1*²⁴),



Пример 1. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». I акт, 2 картина. № 11
«Шествие в Храм Солнца», фрагмент 1

²² Василенко С. Н. «Сын Солнца» в ГОТОбе II // Новый зритель. 1929. № 20. С. 16

²³ Василенко С. Н. Яркие впечатления. Заметки о китайской музыке // Советская культура. 1954. 28 декабря. С. 3.

²⁴ Здесь и далее нотные примеры даются по изданию: Василенко С. Сын Солнца. Опера в 4 актах и 10 картинах. Либретто М. Гальперина, немецкий перевод Д. С. Усова. Переложение для пения и фортепиано в 2 руки автора. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1930.



Пример 2. С. Н. Василенко. «Сын Солнца».
I акт, 2 картина.
№ 11 «Шествие в Храм Солнца», фрагмент 2

людей, полюбивших друг друга»²⁶, — так он описывает в интервью главную идею происходящего (Иллюстрация 3). Отсюда обращение либреттиста к романтическим, а местами и мелодраматическим клише: «...брожу одна во власти нежных дум, брожу одна в старинном парке» (№ 2 Романс Эдит Сальер), «...мы с тобой уплывем к голубым серебристым озерам, будем грезить вдвоем под покровом стыдливых ветвей» (№ 15 Дуэт Авроры и Лао-Сина), «...я выпью всю сладость печали, познаю всю горечь мечты» (№ 20 Ария Авроры) и т. д.

Несмотря на то, что Василенко в сюжете о Сыне Солнца интересовала прежде всего возможность работать с восточным музыкальным материалом, на устремления либреттиста он откликнулся в своей музыке охотно. *Лирическая линия* музыкальной драматургии оперы выписана очень убедительно, с яркой экспрессией романтическо-

с другой — пентатонические темы с украшениями в китайском стиле, гармонизованные с явным пониманием природы этой музыки (вместо европейской функциональной гармонии — «пустые» квинты и линейное движение голосов) (Пример 2).

Либреттист Михаил Гальперин стремился выдвинуть вперед «лирическую экспрессию романтики»²⁵. «Борьба двух миров — Востока с Западом — бесследно уносит призрачное счастье двух



Иллюстрация 3.
«Сын Солнца». Сцена из 2 акта.
Аврора — Е. А. Степанова,
Лао-Син — А. С. Пирогов.
Фото с обложки еженедельника
«Современный театр», 1929.
№ 22–23

²⁵ «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОВ 2). Текст (из беседы с М. П. Гальпериным) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

²⁶ Там же.

го типа. В любовных дуэтах и соло главных героев на первый план чаще всего выходит пластичная романсовая мелодика с широкими ходами на сексты, септимы и ноны. Одной из самых впечатляющих сцен оперы становится психологически многоплановый предсмертный монолог Лао-Сина, насыщенный скорбной хроматикой (Пример 3).

Sostenuto.
Лао-син, Лао-син. №37

103

Sostenuto.

про-щай, мо-я не-пол-за-я мих-
Nicht lon-ge hat die Lie-be mich er-

freut! Ты мне был ла, как сол-дья... И как зес-
Meinhol-der Freund, mein Mor-gen-sterne, du warst der

110

на пре-кра-сна... Се-го-дня ты жда-
Lenz des Le-bens... Ge-lieb-te, du er-

dim. assai

10386

Пример 3. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». IV акт, 1 картина.
№ 37 Предсмертный монолог Лао-Сина, 2 раздел

Режиссер Тициан Епифанович Шарашидзе видел задачу по-своему: «сделать спектакль политически созвучным», «выявить социальную сущность движения»²⁷. Развернутая в либретто лирическая линия видится ему лишь как «любовный эпизод между американкой и китайцем», «подчеркивающий трагедию угнетенных масс народа»²⁸. В процессе работы над оперой идея режиссера все больше выходила вперед: после принятия к постановке «Сын Солнца» «подвергся перемонтировке, переключению тематики в иной социальный план»²⁹. Василенко отмечал, что ему и либреттисту пришлось осуществить «некоторые переделки», чтобы «опера была значительно усилена в идеологическом отношении»³⁰. Так в драматургии возникла *революционно-идеологическая линия*.

²⁷ «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБ 2). Оформление (из беседы с реж. Шарашидзе) // Жизнь искусства. 1929. № 20. С. 13.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Что пишут композиторы. Интервью с С. Н. Василенко // Рабис. 1929. № 9. С. 6.

Сцены восстания стали в «Сыне Солнца» кульминационными: опера завершается хором № 43 «Встань на врага, народ» со словами «край родной сбросит иго раз и навсегда» и финальным призывом «проснись, Китай!». Однако музыкальное решение сцены звучит очень сухо и формально. Василенко вновь с удовольствием цитирует китайский фольклор, но ни драматического накала, ни музыкальных находок в сцене восстания нет. Более того, в отрыве от текста беззаботная скороговорка музыкальных фраз могла бы скорее восприниматься как простая и жизнерадостная песенка (Пример 4).

с. 5 *ff* 235

счастья дни. Ся- жом взу- же На вра- га
Him- mel klor Das Jun- ge Volk reift zum Kampf,

двиг-нем-ся мы мотите-ля-ми и полбег-ся кровь. На- ста- нет день
Rächt sich an den Fein- den und Ver-gießt ihr schwarzes Blut! Es Kommt ein Tag

На про- яля- то- го вра- га. На- ста- нет день
Un- ser Land wird bef- reit. Es Kommt ein Tag

martellato
fff

Пример 4. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». IV акт, 2 картина.
№ 43 Хор «Встань на врага, народ», фрагмент

Кроме отмеченных выше ключевых пластов музыкальной драматургии, имеется еще один: *мир Европейского квартала*, самолюбиво тешащего себя мыслью о расовом и культурном превосходстве и погруженного в водоворот удовольствий. Никто из постановщиков, судя по их высказываниям в прессе, не выделял этот пласт в качестве основного и даже не упоминал о нем. Но из либретто и музыки видно, что «европейские» сцены занимают почти половину оперы (четыре картины из десяти): они открывают и завершают ее (1 картина I акта и 2 картина IV акта), а также составляют центр (2 и 3 картины III акта). Очевидно, для авторов этот пласт содержания был очень важен, хотя они и остерегались формулировать эту идею словесно.

Анализ сцен в Европейском квартале показывает, что в их решении авторы находятся на переднем крае музыкально-театральных исканий 1920-х годов, соприкасаясь с новейшим явлением западноевропейской оперной музыки того времени — «оперой на злобу дня» (*Zeitoper*)³¹. Отечественный зритель был уже знаком с одним из самых знаменитых сочинений такого рода — «Джонни наигрывает» Эрнста Кшенека. Незадолго до премьеры «Сына Солнца» эта опера была поставлена в Ленинграде (1928), а затем и в Москве (1929). Уловив в «Сыне Солнца» новаторские черты, автор еженедельника «Современный театр» после премьеры отмечал: «...по своему характеру опера легко может считаться злободневной»³². При безусловной несводимости жанрового профиля «Сына Солнца» к *Zeitoper*, в сценах Европейского квартала действительно содержатся многие из ее характерных признаков, выделенных Александрой Мончик [16, р. 214–215]:

- современность показываемых событий (время действия — 1900 год, год премьеры — 1929);
- общественно значимый сюжет, показ социальных конфликтов (в центре внимания — восстание против европейской экспансии в Китае);
- вовлеченность героев в обыденную современную городскую жизнь (в 1 картине I акта «общество собралось за фэйф-о-клоком», действие 2 картины III акта разворачивается в бильярдной, 3 картины того же акта — в танцевальном зале, во 2 картине IV акта — в вестибюле дома Гамильтона);
- «сочетание современной высокой и низкопробной музыки» (с последним типом связаны лейтмотив удовольствий из 1 картины I акта, романс Эдит Сальер, песенка Лейтенанта Уоттера, танцы из 3 картины III акта);

³¹ В числе наиболее известных образцов *Zeitoper* — возникшие практически одновременно с «Сыном Солнца» «Джонни наигрывает» Э. Кшенека (1927), «Туда и обратно» (1927) и «Новости дня» (1929) П. Хиндемита, «Трехгрошовая опера» К. Вайля (1928), «Машинист Хопкинс» М. Бранда (1929).

³² Рабкор Виктор. Чувствуется революционный энтузиазм // Современный театр. 1929. № 26-27. С. 383.

- использование кинопроекции (в печатном издании нот оно не отражено, но в откликах на премьеру читаем: «...перед самым концом... действие переносится на киноэкран. Там показаны какие-то грандиозные столкновения, взрывы, война»³³);

- включение в оперу джазовых и танцевальных номеров (темы фокстрота, матчиша, галопа в 1 картине I акта и 3 картине III акта, регтаймовый лейтмотив Лейтенанта Уоттера; выбор многих из этих танцев — явный анахронизм по отношению к 1900 году, но в «операх на злобу дня» они использовались широко).

Интересно, что в откликах современников на классический образец *Zeitoper* — «Машиниста Хопкинса» Макса Бранда [17, с. 321] — и в словах критиков о «Сыне Солнца» при всем интеллектуальном и идейном несходстве установок их авторов обнаруживается удивительная близость: в обоих случаях отмечено потакание вкусам современной публики.

Резюме

Итак, при всей неровности и пестроте целого «Сын Солнца» Василенко — интересная и новаторская опера. Но идеологическая предвзятость критических отзывов, продиктованная событиями советско-китайских отношений 1929 года, сыграла в ее судьбе роковую роль. Поведение столкнувшегося с критикой Василенко оказалось совсем иным, чем очутившегося в сходной ситуации Глиэра: вступать в полемику он не захотел или не решился. И без этого успешная творческая жизнь Василенко была в те годы почти чудом, поскольку композитор происходил из дворянской семьи. Всегда остро ощущавший опасность, он счел за лучшее не вступать в споры, а, наоборот, продемонстрировать готовность служить власти на ее условиях. Вскоре Василенко выиграл конкурс на создание «Походного марша Красной Армии» (1929) и написал первый в истории Концерт для балалайки с оркестром (1930), тут же ставший знаменитым. В своих интересах к музыкальному Востоку композитор с начала 1930-х годов переключился на «безопасный» в идеологическом плане фольклор азиатских республик СССР.

В результате «Сын Солнца» был прочно забыт. Восстание ихэтуаней, в силу его религиозно-мистической основы, было названо советской историографией реакционным, и о возобновлении оперы не могло быть и речи. Она не только больше не ставилась, но до сих пор не записана ни в аудио-, ни в видеоформате, что ограничивает обращение к ней исследователей.

Сейчас, когда близится столетие премьеры «Сына Солнца», необходимо признать: знакомство с нотным и литературным текстом, с отзывами современников и сохранившимися фотографиями постановки показывает, что

³³ Выгодский Н. «Сын Солнца» (к постановке в ГОТОБе) // Пролетарский музыкант: 1929. № 4. С. 30.

эта опера не просто интересна как образец «русского музыкального Китая», но и содержит в себе немало ценного и художественно значимого — а следовательно, заслуживает лучшей судьбы.

Список литературы

1. Поляновский Г. А. С. Н. Василенко: жизнь и творчество. М.: Музыка, 1964.
2. Карпов П. Е. Опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» С. Н. Василенко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. № 3. С. 123–143.
3. Геворкян А. В. Поэт и композитор: история одного знакомства (страницы биографии и творчества В. Я. Брюсова и С. Н. Василенко) // Новый филологический вестник. 2020. № 4 (55). С. 151–165. <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2020-00124>
4. Артамонова Е. А. Танеевская школа: С. Н. Василенко — незаслуженно забытый композитор // Памяти С. И. Танеева. 1915–2015: сборник статей к 100-летию со дня смерти / сост. Г. У. Лукина. М.: Научная библиотека, 2015. С. 71–87.
5. Цзо Ч. Китайская культура в музыке России // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 3. С. 14–26. <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2023.12.3.001>
6. McEnroe S. F. Cross-Cultural Perceptions of Technology and Magic in the Ghost Dance, Boxer Uprising, and Maji Maji Rebellion // Comparative Studies in Society and History. 2024. № 1 (66). P. 81–105. <https://doi.org/10.1017/S0010417523000336>
7. История Китая / под ред. А. В. Меликсетова. 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, Высшая школа, 2002.
8. Лукин А. В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: Восток-Запад, АСТ, 2007.
9. Chu J. Fin-de-siècle Russia and Chinese Aesthetics: The Other is the Universal. Oxford: Oxford University Press, 2024. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198920397.001.0001>
10. Tyerman E. Internationalist Aesthetics: China and Early Soviet Culture. New York: Columbia University Press, 2021. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2066314>
11. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986.
12. У Цзин Юй, Медведева Ю. П. Судьбы российской музыкальной синологии в контексте советско-китайских отношений 1920–1940-х гг. // Музыковедение. 2019. № 10. С. 41–46. <https://doi.org/10.25791/musicology.10.2019.954>
13. Туминская О. А. «Красный мак» — «Красный Восток»: к 95-летию постановки балета «Красный мак» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 1 (90). С. 21–37.

14. Королёк Б. Квартетный скачок: изобретение советского балета и «Красный мак» Глиэра // Музыкальная академия. 2022. № 2. С. 100–125. <https://doi.org/10.34690/237>

15. Forman R. G. *China and the Victorian Imagination: Empires Entwined*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

16. Monchick A. German Silent Film and the ‘Zeitoper’: the Case of Max Brand’s *Maschinist Hopkins* // *German Life and Letters*. 2017. Vol. 70, iss. 2. P. 211–225. <https://doi.org/10.1111/glal.12147>

17. Векслер Ю. С. Ожившие машины на оперной сцене. О «Машинисте Хопкинсе» Макса Бранда // *Опера в музыкальном театре: история и современность: сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 12–14 октября 2015 года* / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 320–331.

References

1. Polyanovskij, G. A. (1964). *Sergei Vasilenko: Zhizn' i Tvorchestvo* [*Sergei Vasilenko: Life and Work*]. Muzyka. (In Russ.).

2. Karpov, P. E. (2011). Opera-cantata *The Story of the Great Town of Kitezha and the Peaceful Lake Svetoyar* S. N. Vasilenko. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*, (3), 123–143. (In Russ.).

3. Gevorkyan, A. V. (2020). A Poet and a Composer: The History of One Acquaintance (Pages of Biography and Works of V. Ya. Bryusov and S. N. Vasilenko). *The New Philological Bulletin*, 55(4), 151–165. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2020-00124>

4. Artamonova, E. A. (2015). Taneevskaya shkola: S. N. Vasilenko — nezasluzhenno zabytyj kompozitor [Taneyev School: Sergei Vasilenko, an Undeservedly Forgotten Composer]. In G. U. Lukina (Ed.), *Pamyati S. I. Taneyeva. 1915–2015. K 100-letiyu so Dnya Smerti* [*In Memory of S. I. Taneyev. 1915–2015. Collection of Articles for the 100th Anniversary of his Death*] (pp. 71–87). Nauchnaya Biblioteka. (In Russ.).

5. Zuo, Ch. (2023). Chinese Culture in Russian Music. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i Sovremennost'* [*Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity*], 12(3), 14–26. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.12.3.001>

6. McEnroe, S. F. (2024). Cross-Cultural Perceptions of Technology and Magic in the Ghost Dance, Boxer Uprising, and Maji Maji Rebellion. *Comparative Studies in Society and History*, 66(1), 81–105. <https://doi.org/10.1017/S0010417523000336>

7. Meliksetov, A. V. (Ed.). (2002). *Istoriya Kitaya* [*History of China*] (2nd ed.). Moscow State University Publishing House, & Vysshaya Shkola Publishing House. (In Russ.).

8. Lukin, A. V. (2007). *Medved' nablyudaet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVII–XXI vekah* [*The Bear Watches the Dragon. The Image of China in Russia in the 17th–21st Centuries*]. Vostok-Zapad, AST. (In Russ.).

9. Chu, J. (2024). *Fin-de-siècle Russia and Chinese Aesthetics: The Other is the Universal*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198920397.001.0001>

10. Tyerman, E. (2021). *Internationalist Aesthetics: China and Early Soviet Culture*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.1080/17503132.2022.2066314>
11. Gulinskaya, Z. K. (1986). *Reinhold Moritsevich Glière*. *Muzyka*. (In Russ.).
12. Wu, J., & Medvedeva, J. P. (2019). The Ways of Russian Musical Sinology in the Context of China-Soviet Relations 1920–1940s. *Musicology*, (10), 41–46. (In Russ.). <https://doi.org/10.25791/musicology.10.2019.954>
13. Tuminskaya, O. A. (2024). *The Red Poppy — Red East* (To the 95th Anniversary of the Production of *The Red Poppy* Ballet). *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 90(1), 21–37. (In Russ.).
14. Korolyok, B. A. (2022). The Quart Leap: The Invention of Soviet Ballet and Glière's *The Red Poppy*. *Music Academy*, 778(2), 100–125. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/237>
15. Forman, R. G. (2013). *China and the Victorian Imagination: Empires Entwined*. Cambridge University Press.
16. Monchick, A. (2017). German Silent Film and the 'Zeitoper': The Case of Max Brand's *Maschinist Hopkins*. *German Life and Letters*, 70(2), 211–225. <https://doi.org/10.1111/glal.12147>
17. Veksler, Yu. S. (2016). Ozhivshie mashiny na opernoj scene. O "Mashiniste Khopkinse" Maksa Branda [Revived Machines on the Opera Stage. About Max Brand's *Maschinist Hopkins*]. In I. P. Susidko (Ed.), *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the Second International Academic Conference*, October 12–14, 2015 (pp. 320–331). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Медведева Ю. П. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки

Information about the author:

Medvedeva Yu. P. — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 30.07.2024;
одобрена после рецензирования 15.10.2024;
принята к публикации 20.11.2024.

The article was submitted 30.07.2024;
approved after reviewing 15.10.2024;
accepted for publication 20.11.2024.

*Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура*

Научная статья

УДК 78.06

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-112-134>

EDN FJNQAK



**«Интерпретирующая реставрация»:
«Замок Дюранде» Отмара Шёка
в новой редакции**

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Российская Федерация,
✉ wechsler@mts-nn.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>



Аннотация. В статье освещается резонансный проект Высшей школы искусств Берна, цель которого — вернуть в музыкальную жизнь одно из ключевых сочинений в истории швейцарской музыки XX века, оперу Отмара Шёка «Замок Дюранде» (1941). Исполнение сочинения на протяжении многих десятилетий представлялось абсолютно невозможным, несмотря на его очевидные музыкальные достоинства. Стратегии «интерпретирующей реставрации» были направлены на создание новой версии оперы. В первую очередь существенной переработке подверглось либретто, созданное нацистским писателем Германом Бурте на основе одноименной новеллы немецкого романтика XIX века Йозефа Эйхендорфа. Крайне низкий литературный уровень текста, обилие идеологических штампов и лозунгов потребовали замены большей половины либретто, которое, по сути, было сочинено заново и превращено в прозу с использованием подходящих стихотворных текстов Эйхендорфа.

Изменения коснулись и вокальной партии. Кроме того, тщательное изучение исторических документов позволило прояснить обстоятельства премьеры оперы, состоявшейся в нацистском Берлине в 1943 году. После четырех спектаклей опера была снята по требованию идеолога Третьего рейха Г. Геринга. Новые биографические сведения более полно раскрыли и позицию Шёка, который не был сторонником национал-социализма. Твердо убежденный в том, что «как швейцарец» он всегда «нейтрален», композитор сотрудничал с нацистами, руководствуясь карьерными соображениями. Результатом многолетней работы над проектом стало исполнение обновленной оперы «Замок Дюранде» в театре Майнингена в 2019 году. Оно убедило не всех. Определяющим в оценке оперы было не качество музыки и либретто, но проблематичная история создания и восприятия в идеологизированном контексте. И в новой, «денацифицированной» версии «Замок Дюранде» остался тесно связанным с прошлым.

Ключевые слова: Отмар Шёк, Йозеф фон Эйхендорф, Швейцария, музыка XX века, национал-социализм, интерпретирующая реставрация, история восприятия

Для цитирования: Векслер Ю. С. «Интерпретирующая реставрация»: «Замок Дюранде» Отмара Шёка в новой редакции // Современные проблемы музыкознания. 2024. № 4. С. 112–134. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-112-134>

Musical Theater:
Librettistics, Scenography, and Directing

Original article

**Interpretive Restoration:
Othmar Schoeck's *Das Schloß Dürande*
in a New Edition**

Yulia S. Veksler

Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russian Federation,

✉ wechsler@mts-nn.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article highlights a high-profile project by the Bern Academy of Arts to bring back into musical life one of the key works in the history of 20th-century Swiss music — Othmar Schoeck's opera *Das Schloß Dürande* (1941). For many decades, despite its manifest musical merits, the performance of this composition seemed absolutely impossible due to the political overtones with which it is associated. Various “interpretive restoration” strategies were aimed at creating a new version of the opera. In the first place, the libretto, which was created by the Nazi writer Hermann Burte and based on the novella of the same name by the 19th-century German romantic author Joseph Eichendorff, underwent significant revision. The rather low literary level of the original libretto, which employed a large number of ideological clichés and slogans, required the replacement of more than half of the text, essentially involving its rewriting based on the appropriate verse texts written by Eichendorff. The changes also affected the vocal part. In addition, a careful study of historical documents made it possible to clarify the circumstances of the opera's premiere, which took place in Nazi Berlin in 1943. After a mere four performances, the opera was removed at the request of the Third Reich ideologist, Hermann Göring. New biographical information has also more fully revealed the position of Schoeck,

who was not a supporter of National Socialism. Considering that “being Swiss” meant adopting a scrupulous attitude of “neutrality”, the composer collaborated with the Nazis for career reasons. The result of many years of work on the project was the performance of the updated opera *Daß Schloß Dürande* at the Meiningen Theatre in 2019. It didn’t convince everyone. However, the determining factor in assessing the opera was not so much the quality of the music and libretto, but rather the problematic history of its creation and reception in an ideological context. Thus, even in its new “denazified” version, *Das Schloß Dürande* remains closely connected with the past.

Keywords: Othmar Schoeck, Joseph von Eichendorff, Switzerland, 20th century music, National Socialism, interpretive restoration, history of perception

For citation: Veksler, Yu. S. (2024). Interpretive Restoration: Othmar Schoeck’s *Das Schloß Dürande* in a New Edition. *Contemporary Musicology*, 8(4), 112–134. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-112-134>

Введение

Имя Отмара Шёка (Othmar Schoeck, 1886–1957, *Иллюстрация 1*), швейцарского композитора первой половины XX столетия, известно довольно мало. Шёк определенно находился в тени своих именитых соотечественников — Артюра Онеггера и Франка Мартена, которые в разное время покинули Швейцарию и получили известность за ее пределами. Однако около десяти лет назад творчество композитора привлекло к себе внимание музыкальной общественности. В центре резонансного проекта Высшей школы искусств Берна оказалась забытая опера Шёка «Замок Дюранде» (*Das Schloß Dürande*), одно из ключевых сочинений в истории швейцарской музыки XX века и, по мнению ряда исследователей, лучшее из того, что написал композитор [1, S. 9]. Несмотря на очевидные музыкальные достоинства сочинения, исполнение его на протяжении многих десятилетий представлялось абсолютно невозможным. Опера подверглась стигматизации из-за обстоятельств ее создания и исполнения в нацистской Германии. В 2014 году в Берне была сформирована исследовательская группа, куда входили представители разных специальностей — музыковеды, литераторы, музыканты-исполнители. Она разработала стратегии так называемой «интерпретирующей реставрации». Сочинение следовало вернуть в музыкальную жизнь и включить в репертуар оперных театров. Работа над реставрацией продолжалась на протяжении нескольких лет и подробно освещалась в прессе, была основательно документирована в научных отчетах¹.

Швейцарский проект «интерпретирующей реставрации» поднимает целый комплекс проблем, выходящих за рамки оперы Шёка и актуальных для всего музыкально-театрального сообщества. Он парадоксальным образом соединяет в себе две почти противоположные тенденции: реабилитацию репрессированного произведения с одной стороны и попытку пересмотреть отношение к искусству, запятнавшему себя служением идеологии, с другой. Авторы проекта ставили вопрос о роли качества и содержания оперного либретто, о возможности полной его замены при сохранении музыки. Наконец, они подняли и проблему рецепции: может ли сочинение быть «очищено» от истории создания и восприятия в идеологизированном контексте?



Иллюстрация 1.
Отмар Шёк (1936).
Фотограф Готгард Шу.
Источник иллюстрации:
[2, S. 19]

¹ См. об этом на странице Высшей школы искусств Берна, посвященной проекту. URL: <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-schloss-duerande-von-othmar-schoeck> (дата обращения 12.11.2024).

*Предательство модернизма и мнимый нейтралитет:
премьера «Замка Дюранде» в Берлине*

Сложившаяся в музыковедении репутация Шёка как оголтелого анти-модерниста имеет под собой немалые основания². «Гельветическое стилевое запаздывание» [4, р. 4] определило особый статус швейцарской музыки, которая долгое время оставалась патриархальным островком среди бурного потока новых музыкальных течений начала XX столетия. Романтическую традицию продолжал и Шёк, в творчестве которого главное место занимала музыка со словом — опера и камерно-вокальная лирика. Лишь в начале 1920-х годов, побывав в охваченном антиромантическим бунтом Париже и посетив несколько фестивалей современной музыки в Австрии и Германии, Шёк знакомится с актуальным состоянием современного композиторского творчества, слушает и изучает музыку Игоря Федоровича Стравинского, Арнольда Шёнберга, Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека, отзываясь о ней с большим восторгом³. В течение нескольких месяцев 1923 года он проходит путь от тонального композитора к атональному, немало уязвленный ироническим замечанием Пауля Беккера об отсталости швейцарской музыки: «Ну что же, пройдет 50 лет и Швейцария скажет свое слово» [3, S. 45]. Однако новые «современные» опыты Шёка второй половины 1920-х не нашли поддержки у критики и не были оценены по достоинству, что повлекло за собой разрыв с модернизмом в дальнейшем. Обида на прогрессивных современников, наверное, и сделала композитора легкой добычей идеологов нацизма. Для музыки Шёка открылись новые перспективы в Германии.

«Как швейцарец я нейтрален», — эта фраза Шека стала известна, когда в 1937 году, получив немецкую премию Эрвина фон Штайнбаха, он был вынужден держать ответ перед критикой в Швейцарии [1, S. 8]. Слова эти демонстрируют его якобы аполитичную позицию. Он полагал, что швейцарское гражданство является гарантией нейтралитета и в любом случае обеспечивает ему алиби. Он не был национал-социалистом, однако лояльно относился к таковым и стремился извлечь максимальную выгоду из сотрудничества с ними⁴. Как и любой композитор, он желал, чтобы его искусство имело

² Например, в дневнике 1950 г. Шёк называет Стравинского «главным шарлатаном современной музыки», а его творчество — «гнусным вредительством» [3, S. 44].

³ В 1923 году Шёк по приглашению Онеггера приехал в Париж, где познакомился с композиторами «Шести» и присутствовал на премьере «Свадебки», в августе того же года участвовал в фестивале камерной музыки Международного общества новой музыки (IGNM) в Зальцбурге, где познакомился с Альбаном Бергом, Белой Бартоком, Игорем Стравинским, Арнольдом Шёнбергом, Морисом Равелем, Алоисом Хабой, Паулем Хиндемитом, Эрнстом Кшенеком; в июне 1924 побывал на фестивале Всенемецкого музыкального союза, где исполнялись «Три отрывка из “Воццека” Берга» [3, S. 44–45].

⁴ Как отмечает Б. Фёльмли, Шёк вряд ли был антисемитом, приветствуя снятие с должностей еврейских музыкантов, скорее он надеялся на то, что «место, в котором ему так долго несправедливо отказывали, теперь освободится для него самого» [5, S. 132].

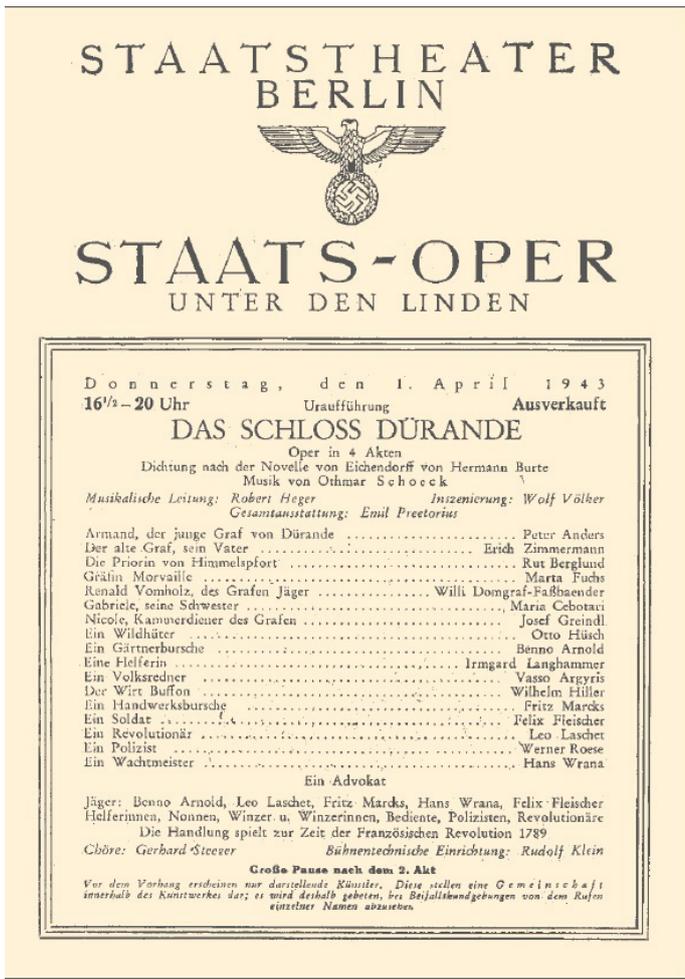


Иллюстрация 2.

Афиша премьеры оперы «Замок Дюранде» в Берлине 1 апреля 1943 года.
Источник иллюстрации: [2, Titelblatt].

[7, p. 485]. Взрыв стал пророчеством и судьбы театра, и судьбы Третьего рейха. Через несколько месяцев восстановленный театр был окончательно разбомблен. Через два года пал и Третий рейх, крах которого уже тогда, после завершения Сталинградской битвы, был предрешен.

Крах ждал и саму оперу, казалось бы, удовлетворявшую всем идеологическим критериям. После четырех исполнений «Замок Дюранде» был снят по требованию Германа Геринга, курировавшего Прусские театры. Он не был на премьере, однако прочитал либретто. В гневной телеграмме генерал-интенданту Хайнцу Титьену (Иллюстрация 3) Геринг назвал либретто

более широкий резонанс, а сочинения звучали в самых лучших исполнениях. Ради этого он был готов на компромисс даже с собственной совестью. Возможно, ему не хватило мужества и решительности, чтобы сказать «нет» тем, кого он уважал и с чьим мнением он привык считаться⁵. Он и не предполагал, что такие действия могут перечеркнуть всю его последующую карьеру.

Именно так произошло с оперой «Замок Дюранде», поставленной в Берлинской государственной опере 1 апреля 1943 года (Иллюстрация 2). Премьера превратилась в трагифарс. Театр *Unter den Linden* был только что восстановлен после налетов британских ВВС в 1941 году. Взрыв замка Дюранде, которым по сюжету завершается опера, был показан «настолько убедительно, что прошло несколько минут, прежде чем перепуганная публика поняла, что взрыв был ненастоящим»

⁵ Тем не менее два сочинения Шёка имеют или могут иметь политический подтекст и интерпретироваться как скрытая критика нацизма: сочиненная в 1933 году Кантата op. 49 на тексты Эйхендорфа (слова о «новом крысолове» могут пониматься как намек на Гитлера) и предположительно адресованный вождю сатирический шестиголосный канон [5, S. 133–134].

оперы «откровенной чепухой» (*aufgelegter Bockmist*) и потребовал принять соответствующие меры [8, S. 9–10].

В родном Цюрихе год спустя оперу также ждала неудача. Спектакли посещались плохо, публика откровенно высмеивала нелепое либретто, поэтому дальнейшие представления были отменены. Шёку не могли простить сотрудничество с нацистами.

Композитор заплатил высокую цену за возможность увидеть свое сочинение в Берлине. Репутация его пострадала надолго, если не навсегда, опера ушла в небытие, карьера была разрушена, здоровье подорвано. Премьера стала позорным пятном в биографии композитора. Но, хотя он сам несет ответственность за принятие решения, эту ношу могут разделить с ним и другие.

Так, Венское универсальное издательство (*Universal Edition*) во главе с Альфредом Шлее приводило аргументы в пользу Берлинской премьеры, уровень которой будет выше, чем где-либо еще. «Берлин имеет преимущество в том, что может обеспечить безусловно первоклассное исполнение, на которое не пожалеют ни художественных, ни технических ресурсов» [9, S. 57], — писал Шлее 14 мая 1940 года. При этом он полагал, что для продвижения оперы будет полезнее премьера на малой сцене.

Огромное влияние на Шёка имел и знаменитый швейцарский меценат Вернер Райнхарт (Werner Reinhart, 1884–1951, *Иллюстрация 4*). Кларнетист-любитель, владелец большого состояния (предки его занимались торговлей с Индией), он без преувеличения определял пути развития искусства XX века. Благодаря ему появилась «История солдата» Игоря Стравинского, его подопечными были Пауль Хиндемит, Артур Онеггер, Антон Веберн, Эрнст Кшеник, Ханс Пфизнер. На протяжении тридцати лет он финансировал музыкальную жизнь в швейцарском Винтертуре и совместно с дирижером Германом Шерхеном сделал его одним из центров современной музыки⁶. Райнхарт настоял на том, чтобы премьера «Замка Дюранде»

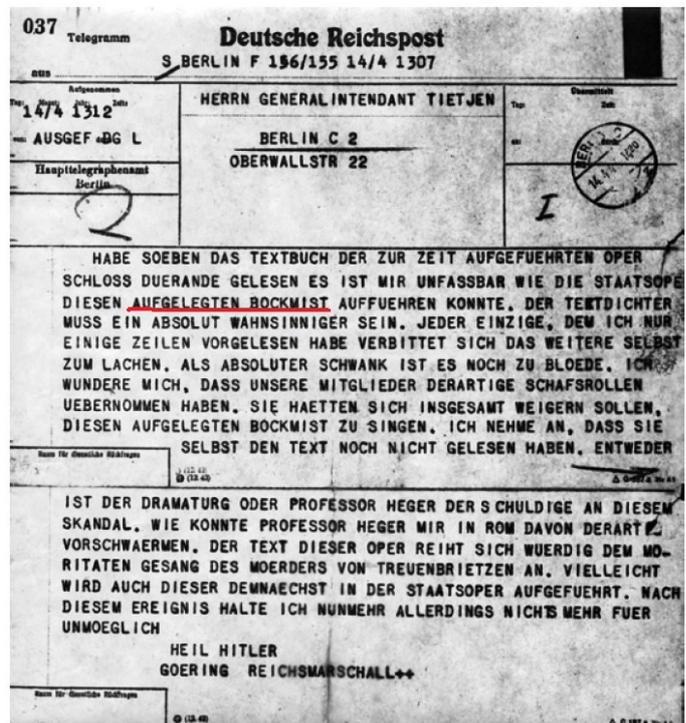


Иллюстрация 3. Телеграмма Г. Геринга Х. Титбену с негативной оценкой либретто оперы
Источник иллюстрации: [2, S. 10].

⁶ О меценатстве Райнхарта см. подробнее: [10].



Иллюстрация 4.
[Вернер Райнхарт](#) (1945)
(дата обращения: 12.11.2024)

не заботит судьба реальных людей» [4, р. 260], — полагает музыковед Крис Уолтон. С приходом к власти нацистов Бурте был избран в состав обновленной Прусской академии искусств, а в 1936 году стал членом НСДАП. Вручение ему премии имени Гебеля (*Johann Peter Hebel-Preis*) упрочило его славу и подтвердило его титул «первого и самого лучшего национал-социалистического поэта» [12, с. 149]. Постановочная фотография (Иллюстрация 5) показывает Бурте за чтением *Mein Kampf* Гитлера. Орнамент из свастики, почитаемой им с юности⁹, покрывает специально изготовленный стол,



Иллюстрация 5.
Герман Бурте за чтением
«Mein Kampf» (1941)
Источник иллюстрации: [1, S. 124]

состоялась «в первоклассном немецком театре» [7, р. 485]. Поскольку он многие годы поддерживал Шёка, тот последовал его совету и отдал оперу в Берлин. Райнхарт в свое время познакомил Шёка и с немецким писателем Германом Бурте, будущим либреттистом оперы.

Либретто и первоисточник

Герман Бурте (Hermann Burte, 1879–1960) в 1930-е годы стал одним из тех писателей, которым было разрешено заниматься этим ремеслом в Германии⁷. Он прошел путь от бесхитростной поэзии в народном духе (*im Volkston*)⁸ до открытой пропаганды национал-социалистических идей. «Его труды и переписка недвусмысленно свидетельствуют о человеке, чье мнение о себе намного выше, чем он заслуживает в силу своих способностей, который бесстыден в своей погоне за славой и деньгами и которого, кажется, ни на йоту

⁷ О том, как регулировалась литературная жизнь в нацистской Германии [11, с. 116–118].

⁸ Очарованию алеманской лирики Бурте поддавался даже Р. М. Рильке, который назвал одно из его стихотворений «всеобщим немецким достоянием» [12, с. 148].

⁹ До того, как свастика стала символом нацистского движения, она понималась как знак юдофобии [12, с. 145].

за которым он сидит [13, S. 124]. Именно к Бурте обратился Шёк с предложением о совместной работе: «А не написать ли нам вместе оперу?! И сюжет у меня есть: “Замок Дюранде” фон Эйхендорфа!» [14, S. 93].

Поэзию Йозефа фон Эйхендорфа (1788–1857, *Иллюстрация 6*), одного из известнейших немецких романтиков¹⁰ Шёк знал и любил с юности, на тексты поэта им были созданы многочисленные песни, которые стали продолжением традиции Шумана, Мендельсона, Брамса и Вольфа. Однако в 1930-е годы обращение к Эйхендорфу, «самому немецкому из всех немецких поэтов» [16, S. 221],



Иллюстрация 6. Памятник Йозефу фон Эйхендорфу в Вангене.

Источник иллюстрации: [2, S. 41]

творчество которого стало предметом культа в нацистской Германии, не могло не интерпретироваться идеологически. «Вера Эйхендорфа в грядущие поколения и их честную борьбу не были посрамлены. Напротив, он действительно нашел свое подтверждение через нас, национал-социалистов» [4, р. 115], — писал в 1935 году Райнер Шлессер, президент фонда Эйхендорфа.

Первоисточником оперного либретто Бурте послужила созданная в 1836 году новелла Эйхендорфа «Замок Дюранде». Она посвящена событиям Великой французской революции, на фоне которой разворачивается трагическая любовная драма. Юная Габриеле, сестра садовника в замке Дюранде, полюбила графского сына Арманда. Ее брат Ренальд уверен, что эта любовь погубит Габриеле. Пытаясь спасти сестру, Ренальд доходит до безумия, убивая любовников одного

за другим, затем поджигает замок и сам гибнет в огне. Трагедия героев как *pars pro toto* представляет трагедию разрушенного мира. Эйхендорф, родившийся за год до революции, отразил здесь свое отношение к ней: исторический перелом воспринимается им как катастрофа, насилие, гибель гармоничного мира прошлого, который погружается в хаос и небытие.

Бурте многое меняет в тексте Эйхендорфа, актуализируя его в соответствии с требованиями нацистской пропаганды: «Личный культ Гитлера <...> похоже, стал для него второй натурой» [4, р. 259]. Французская революция ассоциируется с большевиками, главный герой Ренальд — красный мятежник,

¹⁰ В настоящее время принято интерпретировать его в рамках бидермайера [15, с. 499–501].

графиня Мюрвай (персонаж, введенный Бурте) представляет аристократию, которая ждет нового героя, способного пробудить нацию, и ее слова напоминают лозунги нацистов «*Deutschland erwache!*» («Германия, пробудись!») [4, p. 257]. Либретто столь бездарно, что вызывает гнев даже самого Геринга. Проза Эйхендорфа в нем уступает место примитивной, помпезной и тяжело-весной поэзии, насыщенной нацистскими штампами и лозунгами: в либретто Бурте неоднократно подчеркивается «чистота крови», что можно понимать, как намек на арийское происхождение, а нечистый персонаж Ренальд, который примкнул к революционерам и «разорвал все узы крови», трактуется Бурте как «еврейский большевик» [4, p. 258].

Гибель третьего Рейха поставила точку в истории оперы: одиозное либретто увлекло с собой в небытие и написанную Шёком музыку. Автор монографии о композиторе Крис Уолтон допускал в будущем лишь концертное, но не сценическое исполнение сочинения: «Если мы никогда не увидим эту оперу на сцене, мир станет чуть лучше» [4, p. 261].

*Стратегии «интерпретирующей реставрации»:
«назад к Эйхендорфу»*

Было ясно, что «обеззараживание», денацификация текста — главное условие возрождения оперы, залог ее жизнеспособности¹¹. Потребовалась замена более половины (60%) либретто, которое, по сути, сочинено заново. Для работы над текстом был приглашен бернский поэт Франческо Мичели (*Francesco Miceli*)¹². Под лозунгом «Назад к Эйхендорфу» [8, S. 34] он осуществил «обратный перенос» в либретто поэтических и прозаических текстов поэта, что позволило рассказать историю заново, воссоздать изначально присущую ей атмосферу. Лексика была существенно обновлена, исключены слова «кровь», «народ», «честь», «вечность» и добавлены ключевые слова оригинала, например, «тишина». Ниже приведен небольшой пример переделки текста¹³.

Изменение либретто вызвало необходимость корректировки вокальной партии. Эту задачу выполнил швейцарский дирижер Марио Венцаго (*Mario Venzago*)¹⁴. В работе над оперой Шёк часто сочинял музыку еще до того,

¹¹ В истории музыки есть и другие примеры перетекстовки опер, один из самых известных — «Жизнь за царя/Иван Сусанин» М. И. Глинки, о чем подробно пишет в монографии «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» М. Г. Раку [17, с. 470–485]. В многочисленных переделках либретто период 1920-х годов, как убедительно доказывает автор, речь шла не о «возвращении на сцену классического шедевра, а о настоятельной необходимости прихода на нее советской оперы» [17, с. 476]. При всем различии контекстов инициаторам перетекстовки и оперы Глинки, и оперы Шёка пришлось решать похожую задачу замены либретто при сохранении музыки.

¹² Мичели изложил свои принципы работы над либретто [18, S. 207–210].

¹³ Полностью старый и новый текст оперы [19].

¹⁴ Работа Венцаго по адаптации вокальной партии к новому тексту описана в: [8, S. 42–78].

как появлялось либретто, и лишь потом добавлял слова к написанной музыке. То же самое, по сути, проделал и Венцаго. Им были вставлены или вычеркнуты слоги, изменены ударения, скорректированы мелодическая линия и ритм. Приведенный ниже пример [20, S. 189] (Иллюстрация 7) позволяет понять, каким образом по существующей канве вокальная партия создавалась заново. Оркестровая партия, в отличие от вокальной, не менялась. Было сделано множество мелких купюр, которые придали действию большую компактность и целеустремленность.

Старый текст	Новый текст
Renald Verfluchter Glaube An Ehre und Wort, Sperber und Taube, Beide sind fort!	Renald Leises Schauern In dunklen Bäumen*. Sperber und Taube, Beide sind fort!
Проклятая вера В честь и слово, Ястреб и голубь, Сбежали оба!	Тихо трепещет Темный лес. Ястреб и голубь, Сбежали оба!
Gabriele Ich bin dein, mit Leib und Seele, Lebend, sterbend, Gabriele!	Gabriele Mir flimmert's so schön vor Augen wie dazumal, als du zu mir kamst!
Я твоя, душой и телом, Жива, мертва ли, Габриэле!	Что-то красивое мелькает перед моим взором, так было всякий раз, когда ты приходил ко мне!
	*цитата из стихотворения Й. Эйхендорфа «Ночью» (Nachts).

Иллюстрация 7. Пример переработки вокальной партии в новой редакции.
Источник иллюстрации: [1, 189]

Переработанное либретто позволило заново раскрыть и музыку оперы, которая воспринимается как воплощение духа эйхендорфовской поэзии. За ней стоит заслуженная слава вокального композитора, автора песен на тексты Эйхендорфа, впитавшего традицию изысканной манеры стихотворения с музыкой¹⁵. Как уже отмечалось, опера не относится к радикальным сочинениям Шёка, однако опыт соприкосновения с художественными течениями современности оставил в ней свой след: стилистика позднего романтизма и модерна преломляется сквозь призму новой, послевоенной эпохи, создавая продуктивный синтез. Это заметно не только в гармоническом языке, где порой размываются тональные ощущения, но и в инструментовке: роскошь позднеромантического оркестра соседствует с аскетизмом и камерностью. В сопровождении вокальных голосов солирующими инструментами пропускает присущая неоклассицизму линейность, в оркестре появляются новые тембры, наиболее заметный из них — фортепиано, угадываются и интонации новой вещественности, например, в марше-фокстроте, изображающем якобинцев.

Одна из лучших страниц оперы — охотничья песня Арманда с хором в конце первого действия (*Пример 1*). Веберовская лесная романтика предстает здесь в поздеромантическом одеянии, в котором различимы намеки на Рихарда Штрауса и Эриха Вольфганга Корнгольда. «Временами кажется, что Шёк вложил всю тонкость своего мастерства в единственную область, над которой он имел единоличный контроль, а именно в оркестровку» [4, р. 255], — пишет Уолтон.

Другая сторона романтической традиции раскрывается в облике главной героини Габриеле, полюбившей Арманда. Искусно гармонизованная стилизация народной песни, с которой она впервые появляется на сцене, подчеркивает невинность и чистосердечие девушки (*Пример 2*). Простая диатоническая мелодия — воплощение «немецкой души» [4, р. 117] — звучит на фоне импрессионистического оркестрового сопровождения.

К доромантической эпохе отсылает изящная ария Графа, хозяина замка Дюранде, — это стилизованная французская музыка XVIII века в сопровождении тамбурина, искусно имитируемого форшлагами струнных и духовых (*Пример 3*). Эпоха Люлли у Шёка предстает как призрак печального и отжившего прошлого.

Роскошный любовный дуэт Габриеле и Арманда, пронизанный обертонами тристановской *Liebestod*, звучит в опере дважды — в первом действии и в финале, в который периодически вторгается музыка французской революции (*Пример 4*). Шёк цитирует и главный ее символ — «Марсельезу». Зло — в традициях XX века — окаррикатурено игрушечной механистичностью.

¹⁵ На стихи Эйхендорфа Шёк писал на протяжении всего творческого пути. Им были созданы хоры, оркестровые, ансамблевые песни, песни для голоса и фортепиано [20].

The image displays a page from a musical score for the opera 'Das Schloss Dürande'. The score is divided into two systems, each starting with the tempo marking 'Bewegter'. The first system includes vocal parts for the first and second tenors (I. and II.), the first and second basses (I. and II.), and the first and second sopranos (I. and II.). The vocal parts are accompanied by a piano and a cello. The second system includes the vocal parts and the orchestra, which consists of two violins (I. and II.), two violas (I. and II.), two cellos (I. and II.), and a bass. The score is written in a major key and 4/4 time. The lyrics are in German and are written below the vocal parts. The page number '58' is visible at the top right of the second system.

Пример 1. Охотничья песня Арманда с хором. I акт, 3 такт после цифры 57¹⁶

¹⁶ Schoeck O. Das Schloss Dürande. Oper in vier Akten nach einer Novelle von Joseph von Eichendorff. Neufassung (2018) des originalen Librettos von Hermann Burte (1943) durch Francesco Miceli unter freier Verwendung von Texten Joseph Eichendorffs. Musikalische Adaption: Mario Venzago. In Zusammenarbeit mit einem Forschungsprojekt der Hochschule der Künste Bern, Leitung: Thomas Gartmann. Partitur UE 37 391. S. 112–113.

The image displays a page of a musical score for the opera 'Gabrielle' by Franz Schubert, Act 1. The score is written in G major and 3/4 time. It includes the following parts and markings:

- Vocal parts:** Gabrielle (Soprano) and Tenor I & II. The lyrics are in German: "für Spring: Da sprangen vom Eis die Quellen, da und a-bends die Wäl-der rau-schen, von schrei-ge, blät-be still!".
- Instrumental parts:** Fl. I & II, Bass-Klar. (B), 3 Hr. (F), Harfe, Vi. I & II, Viola, and Basso.
- Tempo and Dynamics:** The score starts with a *rit.* (ritardando) and then returns to *Tempo I*. Dynamic markings include *ppp* (pianississimo), *pp* (pianissimo), and *dimin.* (diminuendo).
- Performance Instructions:** *con Sord.* (con sordina) is marked for the harp and strings. *natürlich* (naturally) is marked for the violins.
- Page Number:** The page is numbered 5 at the top right.

Пример 2. Песня Габриэле. 1 акт¹⁷

¹⁷ Ibid. S. 7–8.

Bewegt (♩ = ♩)

1. Fl.
2. Fl.
1. Hob.
Engl. Hrn.
1. Clar. B.
2. Clar. B.
Bassclar. B.
1. Fag.
2. Fag.
1. 2. Horn F.
3. 4. Horn F.
1. Tramp. C.
2. 3. Tramp. C.
1. 2. Pos.
3. Pos.
Tuba
Pk.
Graf

Bewegt (♩ = ♩)

I. Vl.
II. Vl.
Br.
Vcl.
Cb.

Da draus - sen geht die verück. te Zeit, der Sturm wühlt die

24

1. Hob.
Engl. Hrn.
1. Fag.
2. Fag.
Graf

24

I. Vl.
II. Vl.
Br.
Vcl.
Cb.

Zei - ten sich bau-men. Da fast der Sturm die Wel - len durch-wühlt die Einsam-keit. - kocht auf ihr Traum-ge- set len!

Пример 3. Ариозо Графа. 4 акт, такты 237-242¹⁸

¹⁸ Ibid. S. 50-51.

molto rall. - - - - - Breit

1. 2. Fl.
1. 2. Hob.
1. 2. Clar. B
Bssclar. B
1. 2. Fag.
1. 2. Horn F
3. 4.
1. 2. Tromp. C
3.
1. 2. Pos.
3.
Klav.
Hrf.
DK.
1. 2. Picc.
1. 2. Tramp.
Tr.
Gabrielle
Armand

immer laiser
Al - les tu fieg, du kannst - gehn, und kein Au - ge wird dich sehn!
v Ja - send

molto rall. - - - - - Breit

I. Vla.
II. Vla.
Br.
Vcl.
Cb.

The image shows a page of a musical score, numbered 92 at the top left. The score is for a large ensemble and includes the following parts:

- 1. 2. Fl.
- 2. Hob.
- 2. Clar. B
- ss clar. B
- 2. Fag. fac.
- 2. Horn F
- 1. 4.
- 1. 2. Tromp. C
- 3.
- 1. 2. Pos.
- 3.
- Pk. (Tamb.)
- Harfe
- 4. 2. Picc.
- 1. 2. Tromp.
- Tr.
- Voice: Sopr. Alt., Chor., Ten. Bass.
- Gabriele
- Armand
- I. W.
- II.
- Dr.
- Vcl.
- Cb.

The score is divided into two systems. The first system is marked "molto rit." and "Tempo I." and includes a rehearsal mark "92". It features complex musical notation with various dynamics (pp, p, mf, f, ff, ppp) and articulations (acc., sfz, marc.). The second system continues the music, also marked "molto rit." and "Tempo I.", with a rehearsal mark "92". It includes vocal lines with lyrics in German and Italian, such as "An - - gen hat die Nacht." and "Gen. Ga-i-ra, Ga-i-ra, Ga-i-ra, Ga-i-ra." The score concludes with a "rit." marking and a "rit. ad lib." instruction.

Пример 4. Реминисценция дуэта Армана и Габриеле. 4 акт, финал, тт. 918–922¹⁹

¹⁹ Ibid. S. 184–185.

Финал оперы сюжетно окончание вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга»: все герои гибнут, а замок Дюранде разрушен и объят пламенем. Однако кончина старого мира лишена величия вагнеровской эсхатологии и напоминает роковую развязку веристской оперы. Итог ее неясен, последние слова оперы — поэтические строки Эйхендорфа, вложенные в уста слуги замка: «Всю жизнь я пытаюсь схватить обманчивые видения. Кто здесь охотник, а кто дичь?»

Резюме

Новая версия оперы была показана в 2019 году в оперном театре Майнингена и встретила разные, порой противоположные отклики. Заголовки рецензий красноречивы: «Оперная реновация»; «Политический бидермайер из вторых рук»; «Белый пиджак на коричневой опере»²⁰. Они свидетельствуют о том, что и сегодня «Замок Дюранде» невозможно извлечь из контекста времени, несмотря на переписанное и «очищенное» либретто — в этом, по-видимому, заключается существенное отличие обновленной оперы Шёка от других, более удачных примеров таких переделок. Восприятие сочинения определяет не музыка, не либретто и даже не режиссура, но мрачная и проблематичная история его создания. Антигерманские настроения были распространены в швейцарском обществе и во время Второй мировой войны, и после нее: «окруженная державами Оси²¹, Швейцария долгое время не без оснований опасалась полномасштабного немецкого вторжения, поэтому решение Шёка разрешить премьеру своей оперы в нацистской Германии было встречено со смесью непонимания и гнева» [7, p. 485].

Однако историческое прошлое, да и актуальное настоящее, отличается от шахматной доски, на которой играют белые и черные фигуры. Оно богато оттенками и полутонами. Точно так же произведение искусства невозможно свести к его истории, оно неизмеримо шире контекста своего возникновения. Беат Фельмли отмечает: «Нужно различать два фундаментальных аспекта. Во-первых, это человек и художник Шёк. Как и все, он жил в определенную эпоху, что вынуждало его действовать, руководствуясь различными соображениями, как-то этика и эгоизм, альтруизм и оппортунизм. <...> Во-вторых, есть музыкальное произведение, созданное композитором Шёком в этом особом историческом контексте. Его следует анализировать и оценивать в соответствии с эстетическими, композиционно-техническими и историческими критериями, но не в соответствии с убеждениями и настроениями автора» [5, S. 131–132]. В случае с «Замок Дюранде» эти аспекты максимально сближаются и даже отождествляются. До тех пор, пока это будет так, интерпретирующая реставрация обречена на неудачу.

²⁰ Рецензии на премьеру приведены на сайте проекта, см. <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-schloss-duerande-von-othmar-schoeck> (дата обращения 12.11.2024).

²¹ Под ними понимаются страны нацистского блока, в первую очередь Германия и Италия.

Список литературы

1. „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. doi.org/10.26045/kp64-6174
2. Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. <https://doi.org/10.24451/arbor.6310>
3. Walton Ch. Verrat? Othmar Schoeck und die Moderne // Neue Zeitschrift für Musik. 2001. Vol. 162. №. 2. S. 44–47.
4. Walton Ch. Othmar Schoeck: Life and Works. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009.
5. Föllmi B. „Othmar Schoeck wird aufgenordet“. Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 130–145.
6. Thompson S. Die „Seele der Nationalsee“? Zur politischen Dimension von Eichendorff-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert // Beiträge der Graduate School of the Arts I. 2017. Herausgegeben von B. Hochholdinger-Reiterer und Th. Gartmann. Graduate School of the Arts. Bern: Graduate School of the Arts, 2017. S. 109–118. <http://dx.doi.org/10.24451/arbor.7503>
7. Walton Ch. Othmar Schoeck: Politics and Reputation // The Musical Times. Vol. 127. No. 1722 (Sep., 1986). P. 485–487. <https://doi.org/10.2307/964590>
8. Gartmann Th. Eine historisch belastete Oper als „künstlerisches Laboratorium“. Notwendigkeit, Prozess und Herausforderungen einer Überarbeitung // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 9–78. <https://doi.org/10.24451/arbor.6455>
9. Mächler Ch. Szenen (k)einer Ehe. Das Schloss Dürande am Zürcher Opernhaus und das „Dritte Reich“ // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 51–77. <https://doi.org/10.24451/arbor.7436>
10. Thiele U. Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2019.
11. Пленков О. Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе вермахта. М.: Олма Медиа Групп, 2010.
12. Зачевский Е. А. История немецкой литературы времён Третьего рейха (1933–1945). СПб: Крига, 2014.
13. Thompson S. Hermann Burte als „Nazi-Dichter“. Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von Das Schloss Dürande // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 117–129. <https://doi.org/10.24451/arbor.7438>
14. Thompson S. „Wollen wir eine Oper zusammen machen?!“ Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss

Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 79–106.
<https://doi.org/10.24451/arbor.6456>

15. История немецкой литературы. Новое и новейшее время / под ред. Е. Е. Дмитриевой. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2014.

16. Klausnitzer R. „Deutscher aller deutschen Dichter“? Joseph von Eichendorff in der ns-Zeit // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 219–253.

17. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Государственный институт искусствознания. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

18. Micieli F. Ein Libretto, das spricht und singt. Gedanken zur Neufassung des Librettos zur Oper „Das Schloss Dürande“ von Othmar Schoeck // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 207–210. <https://doi.org/10.24451/arbor.6457>

19. Micieli F., & Burte H. Das Schloss Dürande. Synopse der Librettofassungen von Francesco Micieli und Hermann Burte // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 211–330. <https://doi.org/10.24451/arbor.13247>

20. Gartmann Th. „Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik“. Versuch einer Rückdichtung // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 158–196. <https://doi.org/10.24451/arbor.7440>

21. Lütolf M. Schoeck, Othmar // MGG Online / hrsg. von Laurenz Lütteken. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-100479opp003f.han.onb.ac.at/mgg/stable/16481> (дата обращения 12.11.2024).

References

1. Gartmann, Th. (Ed.). (2018). „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld. Edition Argus. doi.org/10.26045/kp64-6174

2. Gartmann, Th. (Ed.). (2018). Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“. Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6310>

3. Walton, Ch. (2001). Verrat? Othmar Schoeck und die Moderne. *Neue Zeitschrift für Musik*, 162(2), 44–47.

4. Walton, Ch. (2009). *Othmar Schoeck: Life and Works*. University of Rochester Press.

5. Föllmi, B. (2018). „Othmar Schoeck Wird Aufgenordet“. Schoecks Flirt mit dem Nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz. In Th. Gartmann (Ed.), „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld (pp. 130–145). Edition Argus.

6. Thompson, S. (2017). Die „Seele der Nationalseele“? Zur politischen Dimension von Eichendorff-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert. In B. Hochholdinger-Reiterer, & Th. Gartmann (Eds.), *Beiträge der Graduate School of the Arts I* (pp. 109–118). Graduate School of the Arts. <http://dx.doi.org/10.24451/arbor.7503>
7. Walton, Ch. (1986, September). Othmar Schoeck: Politics and Reputation. *The Musical Times*, 127(1722), 485–487. <https://doi.org/10.2307/964590>
8. Gartmann, Th. (2018). Eine historisch belastete Oper als „künstlerisches Laboratorium“. Notwendigkeit, Prozess und Herausforderungen einer Überarbeitung. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 9–78). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6455>
9. Mächler, Ch. (2018). Szenen (k)einer Ehe. Das Schloss Dürande am Zürcher Opernhaus und das „Dritte Reich“. In Th. Gartmann (Ed.), *„Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld* (pp. 51–77). Edition Argus. <https://doi.org/10.24451/arbor.7436>
10. Thiele, U. (2019). *Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne*. Bärenreiter.
11. Plenkov, O. Yu. (2010). *Tayny Tre't'ego Reykha. Kul'tura na sluzhbe vermakhta* [Secrets of the Third Reich. Culture in the Service of the Wehrmacht]. Olma Media Grupp. (In Russ.).
12. Zachevskiy, E. A. (2014). *Istoriya nemetskoy literatury vremyon Tre't'ego Reykha (1933–1945)* [A History of German Literature During the Third Reich (1933–1945)]. Kriga. (In Russ.).
13. Thompson, S. (2018). Hermann Burte als „Nazi-Dichter“. Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von Das Schloss Dürande. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 117–129). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.7438>
14. Thompson, S. (2018). „Wollen wir eine Oper zusammen machen?!“ Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 79–106). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6456>
15. Dmitrieva, E. E. (Ed.). (2018). *Istoriya nemetskoy literatury. Novoe i noveyshee vremya* [History of German Literature. New and Modern Times]. Russian State University for the Humanities. (In Russ.).
16. Klausnitzer, R. (2018). „Deutscher aller Deutschen Dichter“? Joseph von Eichendorff in der ns-Zeit. In Th. Gartmann (Ed.), *„Als Schweizer bin ich Neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld* (pp. 219–253). Edition Argus.
17. Raku, M. G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era]. State Institute for Art Studies. Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russ.).
18. Micieli, F. (2018). Ein Libretto, das spricht und singt. Gedanken zur Neufassung des Librettos zur Oper „Das Schloss Dürande“ von Othmar Schoeck. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks Historisch Belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 207–210). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6457>

19. Micieli F., & Burte H. (2018). Das Schloss Dürande. Synopse der Librettofassungen von Francesco Micieli und Hermann Burte. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 211–330). Chronos-Verlag.

<https://doi.org/10.24451/arbor.13247>

20. Gartmann, Th. (2018). „Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik.“ Versuch einer Rückdichtung. In Th. Gartmann (Ed.), *„Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld* (pp. 158–196). Edition Argus.

<https://doi.org/10.24451/arbor.7440>

21. Lütolf, M. (2016). Schoeck, Othmar. In L. Lütteken (Ed.), *MGG Online*. Retrieved December 10, 2024, from <https://www-1mgg-2online-1com-1004790pp003f.han.onb.ac.at/mgg/stable/16481>

Сведения об авторе:

Векслер Ю. С. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки.

Information about the author:

Yulia S. Veksler — Dr. Sci. (Arts), Professor, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 26.07.2024;
одобрена после рецензирования 15.10.2024;
принята к публикации 19.11.2024.

The article was submitted 26.07.2024;
approved after reviewing 15.10.2024;
accepted for publication 19.11.2024.

*Из истории советского
искусствоведения*

Научная статья
УДК 782; 78.072
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-135-153>
EDN WHHRKK



**«Панорама оперы XX века»: из истории одного
цикла Главной редакции музыкального вещания
Всесоюзного радио**

Людмила Владимировна Гаврилова
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского,
г. Красноярск, Российская Федерация,
✉ mgavrilova55@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0003-1095-154X>



Аннотация. В статье рассмотрен цикл программ Главной редакции музыкального вещания Всесоюзного радио «Панорама оперы XX века». По счастливой случайности в распоряжении автора оказались семь томов машинописных текстов 96 радиопередач, которые подлежали списанию и уничтожению в связи с истекшим сроком хранения. Первая датируется 8 января 1968 года, последняя вышла в эфир 1 октября 1971 года. Более ста произведений зарубежных и отечественных композиторов прозвучали в течение четырех сезонов цикла. Среди авторов — Дж. Пуччини, Р. Штраус, А. Шёнберг, И. Ф. Стравинский, Н. А. Римский-Корсаков, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Дж. Энеску, Л. Яначек, З. Кодай, П. Дессау, Э. Сухонь, Ш. Соколаи и другие. Оперы транслировались целиком, с изложением содержания перед каждым актом, поэтому время, которое выделялось

на передачу, доходило до четырех часов эфира. Особое внимание обращают на себя вступительные слова, посвященные личности, творчеству композитора, истории создания и исполнения опер, которые могли занимать до 50 минут. К проекту были привлечены все крупные исследователи музыкального театра того времени. Большую роль сыграл Б. М. Ярустовский: его введение к циклу передач о путях развития оперного жанра напрямую связано с монографией «Очерки по драматургии оперы XX века», первая часть которой вышла позднее, в 1971 году. Помимо этого, в передачах участвовали Л. А. Мазель, Б. В. Левик, Л. В. Данилевич, Г. М. Шнеерсон, И. В. Нестьев, М. Д. Сабина, Л. Г. Данько, О. Т. Леонтьева, Л. В. Полякова и другие. Отдельного внимания заслуживают самобытные лекции Г. Н. Рождественского, посвященные одноактным операм зарубежных композиторов и И. Ф. Стравинского, а также обзор советской оперы с выделением ее важнейших черт, предпринятый в одной из передач И. Е. Поповым, заместителем главного редактора газеты «Советская культура». Автор статьи приходит к выводу, что в цикле «Панорама оперы XX века» на Всесоюзном радио впервые в отечественном музыкознании была представлена детальная, научно оснащенная ретроспектива оперы первых шести десятилетий XX века, а сохранившиеся тексты заслуживают публикации отдельным изданием.

Ключевые слова: опера XX века, Всесоюзное радио, музыка на радио, «Панорама оперы XX века», цикл радиопередач, Б. М. Ярустовский, Г. Н. Рождественский, И. Е. Попов

Благодарность: Автор выражает благодарность Валерию Владимировичу Березину за передачу архивных материалов цикла «Панорама оперы XX века».

Для цитирования: Гаврилова Л. В. «Панорама оперы XX века»: из истории одного цикла Главной редакции музыкального вещания Всесоюзного радио // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 135–153. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-135-153>

*From the History
of Soviet Art Criticism*

Original article

**Panorama of 20th Century Opera: from the History
of One Cycle of the Main Editorial Board of Music
Broadcasting of the All-Union Radio**

Lyudmila V. Gavrilova

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, Russian Federation,

✉ mgavrilova55@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0003-1095-154X>

Abstract. The article examines a cycle of programs of the Main Editorial Board of Musical Broadcasting of the All-Union Radio, *Panorama of 20th Century Opera*. Due to a happy accident, the author came into the possession of seven volumes of typescript texts of 96 radio programs, which were subject to depreciation and destruction, due to the expired time-limit of storage. The first was dated January 8, 1968 года, whereas the last went on the air on October 1, 1971. Over a hundred works by composers from Russia and other countries were broadcast during the four seasons of the cycle. These composers included Giacomo Puccini, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Gheorghe Enescu, Leos Janacek, Zoltan Kodaly, Paul Dessau, Eugen Suchon, Sandor Szokolay and others. The operas were broadcast in their entirety, their synopses were expounded before each act, as the result of which the time duration relayed for the broadcast ranged up to four hours over the airwaves. Of special attention were the introductory words devoted to the composer's personality and music, the history of the opera's creation and the performances, which could range up to 50 minutes. All the significant researchers of musical theater of that time were engaged into the project. A great role was played by Boris Yarustovsky: his introduction to the cycle of radio programs about the paths of development of the opera genre is directly connected with the monograph *Ocherki po dramaturgii opery XX veka*

[*Essays on Dramatic Concept of Twentieth-Century Opera*], the first part of which was published later, in 1971. Besides that, the programs involved the participation of Leo Mazel, Boris Levik, Lev Danilevich, Gigoriy Schneerson, Israil Nestyev, Marina Sabinina, Larisa Danko, Oksana Leontyeva, Ludmila Polyakova and others. Special attention is merited by the original lectures of Gennady Rozhdestvensky devoted to one-act operas by composers outside of Russia and Igor Stravinsky, as well as an overview of Soviet opera, with accentuation of its most important features undertaken in one of the programs by Innokenty Popov, the assistant editor of the newspaper *Sovetskaya kul'tura* [*Soviet Culture*]. The author of the article arrives at the conclusion that in the cycle *Panorama of 20th Century Opera* at the All-Union Radio for the first time in Russian musicology a detailed, academically equipped retrospective review of opera of the first six decades of the 20th century, while the preserved texts merit being published in a separate edition.

Keywords: 20th century opera, All-Union Radio, cycle of radio broadcasts, Boris Yarustovsky, Gennady Rozhdestvensky, Innokenty Popov

Acknowledgments: The author wishes to express her gratitude to Valery V. Berezin for the transfer of archival materials from the cycle *Panorama of 20th Century Opera*.

For citation: Gavrilova, L. V. (2024). *Panorama of 20th Century Opera: from the History of One Cycle of the Main Editorial Board of Music Broadcasting of the All-Union Radio*. *Contemporary Musicology*, 8(4), 135–153. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-135-153>

Введение

В 2011 году на радиостанции «Орфей» прошел цикл программ Николая Георгиевича Рыбинского¹, посвященных истории радиовещания академической музыки в России. Свое повествование он начинает с даты первой экспериментальной трансляции оперы «Князь Игорь» из Большого театра — 3 февраля 1925 года. Далее, на протяжении семи передач (последняя вышла 28 мая 2011 года), Рыбинский рассказывает о наиболее ярких страницах этой истории, которая безусловно заслуживает специального научного исследования. Однако вплоть до настоящего времени ее изучение в основном входит в сферу интересов журналистов и редакторов². Татьяна Анатольевна Цветковская отмечает, что музыковедение «до сих пор проходило мимо целой области человеческой деятельности, широко использующей музыку» [5, с. 59]. Исключением можно считать публикацию Александра Захаровича Харьковского 2015 года «Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры» [6], в которой автор, обращаясь к проблеме драматургической функции музыки в радиопрограммах, выявляет механизмы взаимодействия музыкального ряда с повествовательной тканью передач. К сожалению, за прошедшие годы мало что изменилось.

Цикл передач Главной редакции музыкального вещания Всесоюзного радио «Панорама оперы XX века», которому посвящена статья, реализовывался, по справедливому замечанию Рыбинского, в один из самых плодотворных периодов истории радиовещания (1960-е — начало 1970-х годов). Он открылся 8 января 1968 года вступительной беседой одного из крупнейших советских музыковедов Бориса Михайловича Ярустовского (1911–1978). Последняя передача, судя по имеющимся архивным материалам, вышла в эфир 1 октября 1971 года. За это время слушателям представили более ста опер зарубежных и отечественных композиторов, созданных в XX столетии. Автор статьи стал счастливым обладателем машинописных текстов вступительных бесед к 96 передачам цикла, собранных в семь переплетенных томов (*Иллюстрация 1*)³. Наиболее важные страницы истории этого цикла будут освещены в настоящей работе.

¹ Записи радиопередач доступны по ссылке: URL: <https://orpheusradio.ru/programs/music-radio-story> (дата обращения: 10.11.2024).

² Отметим ряд научных статей, в которых рассмотрен феномен музыкальной радиожурналистики [1], связь радиовещания и музыкального образования [2; 3], книгу Татьяны Андреевны Александровой «Записки “радиота”», где опубликованы эссе и воспоминания о работе автора в музыкальной редакции Всесоюзного радио (1960–90-е гг.) [4].

³ Тома переданы в личный архив автора статьи после их списания из фондов Государственного Литературного музея, куда в 2017 году были предоставлены Ниной Георгиевной Крейтнер (дочерью композитора Георгия Густавовича Крейтнера). В семью Крейтнеров тексты попали в начале 1990-х годов. После постановления Президиума Верховного Совета РСФСР от 14 июля 1990 года на Всесоюзном радио прошла реорганизация всех отделов, многие печатные материалы оказались невостребованными и были списаны.



Иллюстрация 1. «Панорама оперы XX века»: в 7 т. 1968–1971. Фото из личного архива автора

Цикл «Панорама оперы XX века» пользовался огромной популярностью. Перед архивными машинописными текстами радиопередач размещены листки Главной редакции обмена радиoproграммами, где сообщается, что радиопередача направляется по заявкам в радиокомитеты Советского Союза, и в списках значилось сначала 28, а к 1971 году — около 80 комитетов. Последняя радиопередача прошла в эфире 10 октября 1971 года, она была посвящена 100-летию со дня рождения Захария Петровича Палиашвили и его опере «Даиси». Текст беседы о ней завершил подшивку седьмого тома. Начиналась же она с анонса будущего Пятого сезона цикла, который, однако, продолжения не получил.

В чем причины прекращения трансляций? Возможно, роль сыграл уход Чаплыгина, главного редактора отдела.

В годы, когда выходили в эфир передачи цикла «Панорама оперы XX века», Главную редакцию музыкального радиовещания Всесоюзного радио возглавлял Николай Петрович Чаплыгин — выпускник Московской консерватории, композитор, дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР (Иллюстрация 2). Отделом музыкально-образовательных передач руководила Римма Иосифовна Генкина — именно она согласовывала все тексты цикла. Редактором «Панорамы оперы XX века» на протяжении всех лет была Галина Константиновна Зарембо.



Иллюстрация 2.
[Николай Петрович Чаплыгин](#)
(дата обращения 10.11.2024)

15 апреля 1970 года с должности председателя Госкомитета по телевидению и радиовещанию был снят Николай Николаевич Месяцев, чья деятельность и сегодня связывается с расцветом радио в 1960-е годы, введением многопрограммного телерадиовещания с трансляциями в районах Сибири и Дальнего Востока, переходом на цветное телевидение, и главное — созданием особой творческой атмосферы в комитете. 17 апреля на его место был назначен Сергей Георгиевич Лапин, о личности которого остались противоречивые впечатления. При нем усилился пресс идеологического давления. Он был инициатором увольнения Чаплыгина, отстранения от руководства симфоническим оркестром радио и телевидения Геннадия Рождественского: дирижер активно защищал своих музыкантов еврейского происхождения, а Лапин был ярким антисемитом. Можно предположить, что в немилость попала и «Панорама оперы XX века».

Есть и другая вероятная причина — определенная ограниченность материала. Когда цикл создавался, в распоряжении редакции было около 50 записей опер XX века. Об этом сообщалось в первой радиопередаче. Вскоре их количество увеличилось. Это оказалось возможным в том числе и благодаря тому, что Государственный дом радиовещания и звукозаписи экспортировал записи, обменивался ими с иностранными коллегами. В итоге за четыре сезона прозвучало более 100 сочинений. В первые два года трансляции шли практически еженедельно (за исключением летних месяцев и праздничных дней), сначала по понедельникам, потом в основном по пятницам с 19:00. Затем выпускались как минимум по две передачи в месяц, в 1971 году — по одной. Возможно, фонд записей наиболее значимых опер XX столетия был исчерпан. Тем не менее истинную причину ухода из эфира «Панорамы оперы XX века» сегодня установить сложно.

Можно задать и еще один вопрос — почему именно на рубеже 1960–70-х годов на Всесоюзном радио появляется подобный цикл. Ответ на него можно найти в статье Виктора Ароновича Юзефовича «Театру в эфире быть», опубликованной в журнале «Советская музыка» (№ 2 за 1968 год). Автор подчеркивает важную роль радио в стремительном расширении круга любителей музыкального театра: «Тридцать пять лет назад опера впервые прозвучала в эфире. Началом были трансляции спектаклей Большого театра. С этого дня опера обрела миллионную аудиторию слушателей» [7, с. 58]⁴. В числе новых форм ее бытования Юзефович называет

⁴ Уточним хронологию явлений, связанных с отечественным радиотеатром, опираясь на статью Е. А. Вдовиной [8]. Датой его рождения считается 25 декабря 1925 года, когда в эфир радиостанции имени Коминтерна вышел радиоспектакль «Вечер у Марии Волконской», посвященный 100-летию восстания декабристов на Сенатской площади [8, с. 57]. В марте 1927 года постановление Совнаркома СССР («Закон о свободе микрофона») предоставило право транслировать по радио все исполняемые в театрах, концертных залах музыкальные и драматические спектакли без особого вознаграждения как исполнителей, так и организаторов [там же, с. 60]. И, наконец, как указывает Юзефович, впервые опера прозвучала в эфире «тридцать пять лет назад» [7, с. 58], то есть в 1933 году.

радиоспектакль, монтаж и концертный спектакль, которые осуществлялись силами артистов радио, и подчеркивает, что уже в 1930-е годы концертные исполнения опер имели большой успех⁵. Интересной представляется мысль ученого о том, что некоторые оперы даже выигрывают при подобной форме исполнении. В пример он приводит «Каменного гостя» Александра Сергеевича Даргомыжского и «Замок герцога Синяя борода» Белы Бартока. Важным событием в конце 50-х годов, по мнению Юзефовича, стал приход в качестве главы нового симфонического оркестра радио «неутомимого пропагандиста оперы» Самуила Абрамовича Самосуда — благодаря ему и его преемникам в эфире звучали лучшие сочинения русской и зарубежной классики, состоялось «возвращение к жизни ряда советских оперных произведений» [7, с. 58]. Главная задача, которую старался решить автор, публикуя свою статью, — привлечь внимание руководителей музыкального радиовещания и ведущих деятелей Союза композиторов СССР к обсуждению проблемы создания театра радиооперы. Он приводит достаточно убедительные аргументы целесообразности его открытия и даже примерную афишу театра «Опера в эфире», отмечая, однако, что «пока это мечты» [7, с. 61].

Статья Юзефовича вышла практически одновременно с первыми передачами «Панорамы оперы XX века», что свидетельствует о том, что фундамент для широкой пропаганды оперного жанра на радио в стране уже был создан. Но существенно и другое обстоятельство. Помимо популяризации, новый проект преследовал более важную цель — просветительско-образовательную. Сразу вспоминается лозунг конца 1920-х годов «Искусство — в массы!», который можно перефразировать как «Опера — в массы». Именно радио, средство массовой информации, которое в те годы имелось практически в каждом доме и в каждой квартире, было самым действенным способом достижения этой цели. Таким образом, появление «Панорамы оперы XX века» было своевременным и закономерным.

Тексты радиопередач

Обратимся непосредственно к рукописям. Несмотря на то, что аудиозаписи вступительных бесед были размагничены в середине 70-х годов (об этом есть специальные рукописные заметки в текстах), все же более двух тысяч машинописных страниц позволяют составить представление о цикле. На них есть редакторские правки, порой серьезные, проставлены ударения в именах и фамилиях — очевидно, что это именно те тексты, на основе которых делались записи. Большая часть предваряется Бюллетенем Комитета по радиовещанию и телевидению при Совете министров СССР и Главной редакции

⁵ Истории отечественного оперного радиотеатра 1930–50-х посвящен ряд страниц сайта *ClassicalForum.ru*, где выложены и записи тех лет: Опера на радио: оперный радиотеатр — уникальный жанр и его история // *ClassicalForum.ru*. Опера и классическая музыка. Форум Валентина Предлогова. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=3654.0> (дата обращения: 10.11.2024).

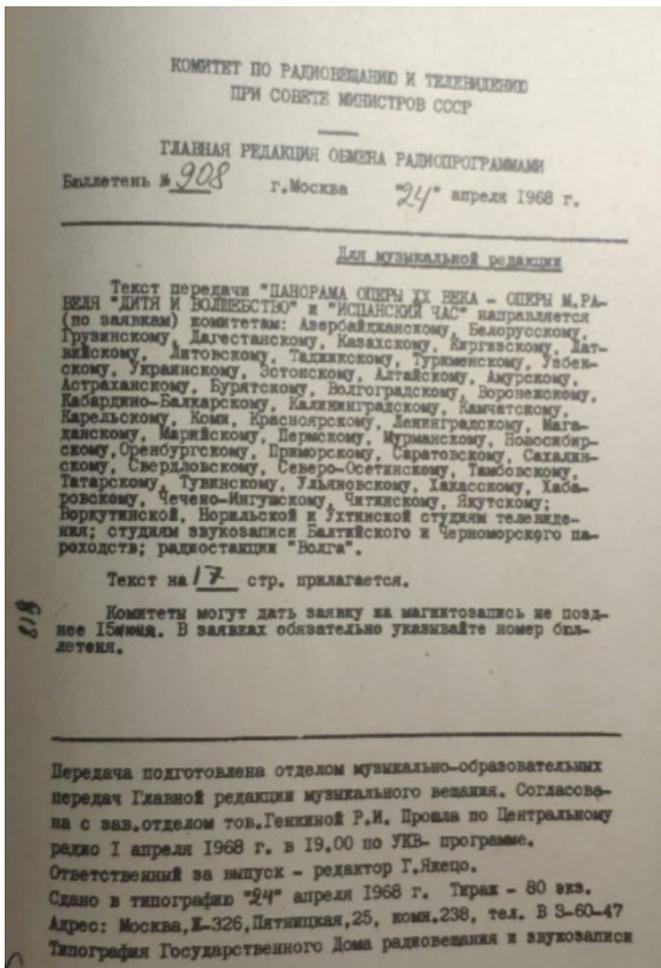


Иллюстрация 3. Лист, предваряющий текст радиопередачи.

Панорама оперы XX века: в 7 т. Т. 2. С. 257.

Фото из личного архива автора

обмена радиопрограмм. Внизу начальной страницы, как правило, размещена информация о дате выхода передачи (Иллюстрация 3). В конце текста — данные номеров магнитофонных пленок и их хронометраж⁶.

Содержание цикла поражает в первую очередь перечнем имен композиторов и сочинений: здесь и хорошо известные — Джакомо Пуччини, Рихард Штраус, Арнольд Шёнберг, Игорь Федорович Стравинский, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Сергей Сергеевич Прокофьев, Джордже Энеску, Леош Яначек, Золтан Кодай, Пауль Дессау, Эуген Сухонь, Шандор Соколаи, и ныне забытые — Карл Биргер Блумдаль («Ангара»), Вели Мухатов («Конец кровавого водораздела»), Яков Готовац («Эро с того света»). В программах звучали записи, осуществленные на лучших мировых сценах с выдающимися певцами. Вот лишь небольшая выборка примеров:

С. Барбер. «Ванесса». Солисты (Элеонора Стебер⁷, Николай Гедда), хор и оркестр Метрополитен-опера. Дирижер — Димитрис Митропулос.

Б. Бриттен. «Питер Граймс». Солисты (главная партия — Питер Пирс) и оркестр Английской национальной оперы. Дирижер — автор.

А. Дворжак. «Русалка». Солисты, хор и оркестр Пражского национального театра. Дирижер — Зденек Халабала.

П. Константинеску. «Бурная ночь». Солисты, хор и оркестр Бухарестского театра оперы и балета. Дирижер — Мирча Попа.

⁶ К сожалению, не все тексты снабжены подобными сведениями.

⁷ Правильно — Элеонора Стибор, в тексте статьи сохранено написание, данное в оригинале радиопередачи.

М. де Фалья. «Короткая жизнь». Оперный театр Испании⁸, оркестр Барселонской оперы. Дирижер — Эрнесто Хальфтер. Партия Салуд — Виктория де Лос Анхелес.

Ф. Пуленк. «Грудь Терезия». Солисты, хор и оркестр национального театра «Опера Комик». Дирижер — Андрэ Клюитанс. Тереза — Дениз Дюваль.

Дж. Пуччини. «Девушка с Запада». Солисты (Минни — Биргит Нильсон), хор и оркестр Миланского театра La Scala.

Дж. Пуччини. «Плащ». Солисты, хор и оркестр Римской оперы (Микеле — Тито Гобби). Дирижер — Винченцо Беллецца.

Дж. Пуччини. «Джанни Скикки». Солисты, хор и оркестр театра Сан-Карло (Неаполь). Дирижер — Франческо Молинари-Праделли.

Дж. Пуччини. «Турандот». (Запись спектакля театра La Scala во время гастролей в Москве, 1964.) Солисты — Биргит Нильссон и Бруно Преведи. Дирижер — Джаннандреа Гавадзени (Гавадзени).

Дж. Пуччини. «Мадам Баттерфляй». Солисты, хор и оркестр театра Метрополитен-опера (Пинкертон — Ричард Такер, Шарплес — Джузеппе Вальденго). Дирижер — Макс Рудольф.

Музыкальный театр К. Вайля — Б. Брехта. «Возвышение и падение города Махагоны». Документальная запись премьерного спектакля в Лейпциге 1930 года.

И. Ф. Стравинский. «Соловей». Хор и оркестр оперного общества г. Вашингтона. Дирижер — Игорь Стравинский.

И. Ф. Стравинский. «Мавра». Солисты и оркестр граммофонной фирмы «Колумбия». Дирижер — Игорь Стравинский.

Э. Сухонь. «Водоворот». Солисты, хор и оркестр Национального театра в Братиславе. Дирижер Зденек Халабала.

П. Хиндемит. «Художник Матис». Солист — Дитрих Фишер-Дискау. Оркестр Берлинского радио. Дирижер — Леопольд Людвиг⁹.

А. Шёнберг. «Ожидание». Хельга Пиларчик (сопрано) и симфонический оркестр Вашингтонского оперного общества. Дирижер — Роберт Крафт.

А. Шёнберг. «Счастливая рука». Роберт Оливер (бас) и Колумбийский симфонический оркестр. Дирижер — Роберт Крафт.

Р. Штраус. «Дафна». Венский государственный оперный хор и Венский симфонический оркестр. Дирижер — Карл Бём.

Р. Штраус. «Каприччио» и фрагменты из оперы «Кавалер розы». Солисты (Элизабет Шварцкопф, Дитрих Фишер-Дискау, Николай Гедда) и Лондонский оркестр «Филармония». Дирижер — Вольфганг Заваллиш.

Р. Штраус. «Саломея». Саломея — Биргит Нильсон и Венский филармонический оркестр. Дирижер — Георг Шолти.

Помимо этого, в программах звучали записи лучших советских оперных коллективов, включая Большой театр, Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Киевский оперный театр, Государственный Академический театр оперы и балета Киргизской ССР, оперный театр Эстонской ССР. В числе солистов были Галина Вишневская, Артур

⁸ Точное название театра не указано.

⁹ В этой же передаче звучали Симфония «Художник Матис» и финал симфонии «Гармония мира» под управлением автора, Пауля Хиндемита.

Эйзен, Евгений Кибкало, Александр Ведерников, Иван Петров, Алексей Масленников, Дмитрий Гнатюк, Зураб Анджапаридзе, Петр Амиранашвили. Осуществлялись специальные записи с участием солистов, хора и Оперно-симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения.

Удивляет и количество времени, которое выделялось на передачу — до четырех часов эфира, что кажется немыслимым на современном радио. Оперы транслировались целиком, с подробным изложением содержания перед каждым актом. Но главное — вступительные слова, характеризующие творческий портрет композитора, освещающие историю создания произведений и их сценических воплощений. Содержание этих вводных лекций было очень высокого уровня, их авторами становились выдающиеся отечественные ученые.

Борис Михайлович Ярустовский

Можно предположить, что инициатором появления «Панорамы оперы XX века» выступил Борис Михайлович Ярустовский. Именно его вступительной беседой открывалась первая передача цикла. В этой беседе обнаруживается очевидная связь с вышедшей позднее монографией «Очерки по драматургии оперы XX века» (1971, [9]). По сути, книга стала результатом работы над циклом: обширные цитаты из беседы включены в начальные главы первой части (Иллюстрация 4).

Обозначим ключевые тезисы Ярустовского, характеризующие современную оперу.

В первую очередь, музыковед анализирует репертуар Большого театра, Метрополитен-опера и Гранд-Опера, отмечая приоритет классической оперы над современной. Эпизодически «мелькают» на театральных фестивалях «суперновинки авангардистов, вызывающие у западной прессы восторженные рецензии, оды, но почти неизбежно оканчивающие свою сценическую жизнь после второго или третьего спектакля»¹⁰. Оперы современных композиторов

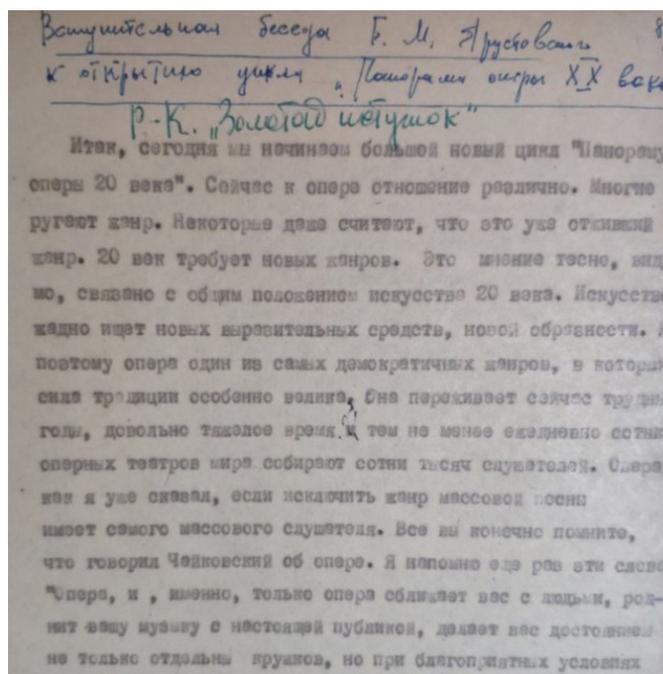


Иллюстрация 4. Начальная страница первой радиопередачи цикла.

Панорама оперы XX века: в 7 т. Т. 1. С. 7.

Фото из личного архива автора

¹⁰ Вступительная беседа Б. М. Ярустовского к открытию цикла «Панорама оперы XX века» // Панорама оперы XX века: в 7 т. Т. 1. 1968–1971. С. 8. (Личный архив автора.)

появляются «на оперной сцене в качестве кратковременных дебютантов 5–6 премьерных спектаклей»¹¹.

Ярустовский (*Иллюстрация 5*) приходит к выводу, что социальный резонанс современных опер весьма скромнен, поэтому критики периодически возвещают о творческой смерти оперного жанра или во всяком случае о его кризисе. «В чем же причины такого консерватизма <...> В оперном жанре наиболее сильна сила традиции, хорошей традиции, великолепной традиции вокальных партий, которые так импонируют широкому слушателю. Современная опера в этом смысле в восприятии гораздо более трудна»¹². Решительное усложнение в XX веке музыкального языка «осложнило взаимоотношения оперы и публики, углубило противоречие между индивидуалистическими приемами обновления жанра и демократической социальной его природой»¹³.

В качестве важной тенденции исследователь выделяет стремление авторов оперы отойти от жизнеподобного действия, упоминая оперы Штрауса, Дебюсси и Шёнберга. «Действие ограничивается преимущественно внутренней, очень тонкой психологической сферой, и поэтически-текстовая сторона в какой-то мере структурно подчиняла себе музыку»¹⁴. В связи с операми Яначека,

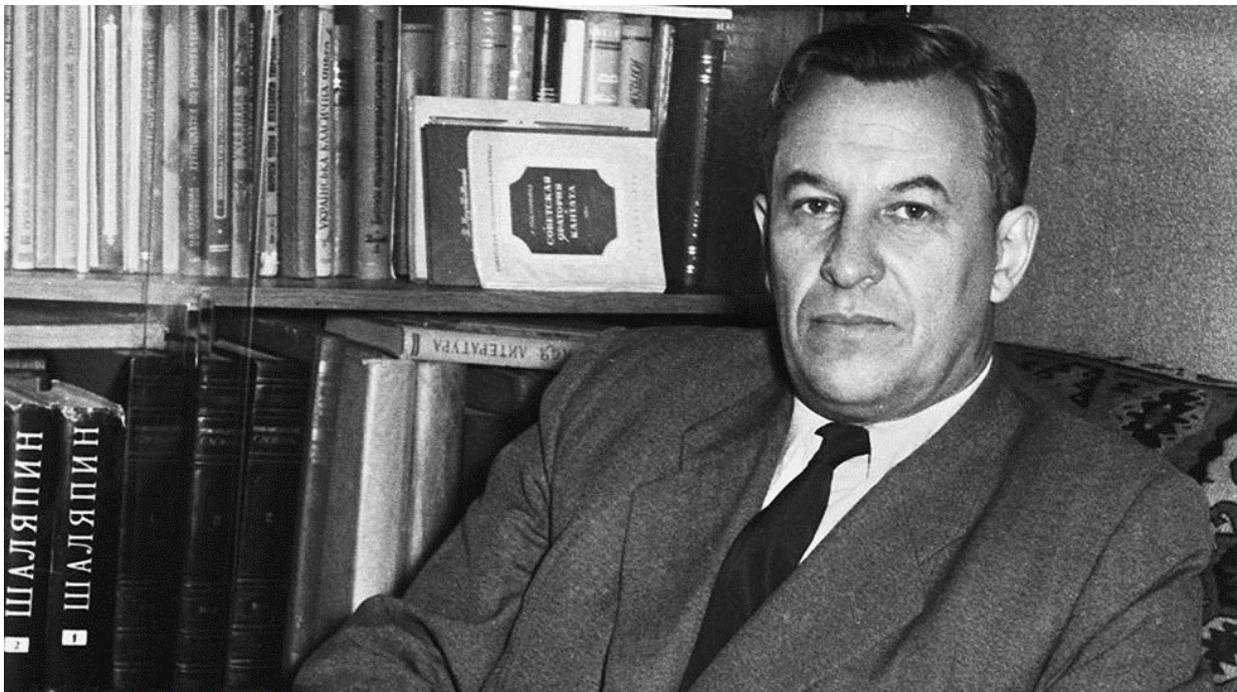


Иллюстрация 5. Борис Михайлович Ярустовский.
(дата обращения 10.11.2024)

¹¹ Там же. С. 8.

¹² Там же. С. 7.

¹³ Там же. С. 20.

¹⁴ Вступительная беседа Б. М. Ярустовского к открытию цикла «Панорама оперы XX века» // Панорама оперы XX века: в 7 т. Т. 1. 1968–1971. С. 19.

Кодая, Энеску и Гершвина он выделяет линию самобытного обновления оперы на базе творческого использования малоизвестных народных традиций.

Еще одна черта — «нарушение гармонии синтеза, синтетической природы оперного жанра <...> В практике XX века весьма часто обнаруживалась нарочитая гипертрофия одного из музыкально-театральных компонентов. В одном случае выпячивалась литературная, поэтическая сторона, в другом — музыка “забивалась” оригинальным театральным зрелищем, в третьем — торжествовал художник, пораженный каким-либо сенсационным открытием...»¹⁵. С легкой руки Сергея Павловича Дягилева в оперу «хлынула хореографическая стихия <...> Хореография оказывалась на равных правах с вокальной сферой...»¹⁶.

Но, пожалуй, наиболее важным для размышлений о цикле стало следующее высказывание Ярустовского:

Мы ясно отдаем себе отчет, что... предлагаемая вам оперная панорама будет иметь один существенный недостаток — она отличается известной пестротой. Но я думаю, что здесь есть и минус, и плюс, ибо мы хотим, чтобы вы почувствовали всю сложность картины современной оперы, всю причудливость переkreщивания в ней различных влияний, направлений, национальных, художественных и других вкусов. И я думаю, что... только это и даст вам истинное представление о той сложной, но интересной жизни, которую переживает сейчас оперный жанр¹⁷.

О содержании цикла

В череде оперных произведений, представленных в передачах, трудно обнаружить логику. Лишь в некоторых случаях можно говорить о стремлении продемонстрировать подряд несколько сочинений одного автора. Так, друг за другом транслировались три оперы Прокофьева («Семен Котко» 10 января 1969, «Дуэнья» 17 января 1969, «Война и мир» 24 января 1969), три — Бриттена («Питер Граймс» 18 апреля 1969, «Альберт Херринг» 25 апреля 1969, «Поворот винта» 15 мая 1969), по две Штрауса («Кавалер розы» 18/25 марта 1968, «Ариадна на Наксосе» 1 апреля 1968; «Женщина без тени» 14 ноября 1969, «Арабелла» 21 ноября 1969), Яначека («Путешествие пана Броучека» 5 марта 1971, «Судьба» 18 мая 1971). В основном же содержание цикла представляло собой довольно многоликую картину.

Так, ряд передач открывался оперой Римского-Корсакова «Золотой петушок» (8 января 1968 года), которую Ярустовский назвал последним произведением русской оперной классики, указывающим «путь в новый звуковой мир оперы XX столетия»¹⁸. Далее последовали:

¹⁵ Там же. С. 20.

¹⁶ Там же. С. 21.

¹⁷ Там же. С. 14–15.

¹⁸ Там же. С. 27.

Дж. Пуччини. «Чио-Чио-сан» 15\22 января 1968¹⁹

К. Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда» 22\27 января 1968

М. де Фалья. «Короткая жизнь» и «Балаганчик мастера Педро» 12 февраля 1968

Л. Яначек. «Ее падчерица» 19 февраля 1968

Р. Штраус. «Электра» 26/29 февраля 1968

Действительно, какую-либо логику обнаружить сложно, разве что отметить принцип стилевого контраста и разнообразную национальную палитру. В целом за четыре сезона в эфире прозвучали восемь опер Штрауса, семь — Яначека, шесть — Прокофьева, по пять опер Пуччини и Бриттена, по три — Стравинского и Римского-Корсакова, по две — Шёнберга, Шостаковича²⁰, Соколай, Равеля, Мийо, Пуленка, Менотти, Вайля, Кодая, де Фальи, Палиашвили, а также большое количество единичных сочинений разных авторов. Помимо этого, в орбиту цикла были включены сценические кантаты Карла Орфа, мюзиклы Леонарда Бернстайна и Фредерика Лоу. Было и несколько обзорных передач: вступительная, о которой уже шла речь, программы, посвященные музыкальному театру Орфа, Вайля и Брехта.

В преддверии завершения второго сезона (6 июня 1969 года) в эфир вышла передача о путях развития советской оперы, подготовленная Иннокентием Евгеньевичем Поповым — музыкальным критиком, учеником Виктора Абрамовича Цуккермана, заместителем главного редактора газеты «Советская культура», а с 1974 года — главного редактора журнала «Музыкальная жизнь». В поле его обзора вовлекаются оперы «Война и мир» и «Семен Котко» Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») Шостаковича, «В бурю» Тихона Николаевича Хренникова, «Мастер из Кламси» Дмитрия Борисовича Кабалевского, «Виринея» Сергея Михайловича Слонимского, «Пиленай» Витаутаса Юлиано Кловы, «Солдат» Отара Васильевича Тактакишвили, «Лембиту» Виллема Хансовича Каппа, «Лебединый лёт» Вельо Риховича Тормиса, «Конец кровавого водораздела» Вели Мухатова, «Октябрь» Ваню Ильича Мурадели, «Заблудившиеся птицы» Витаутаса Лаурушаса. Сопровождают беседу фрагменты из этих сочинений.

Среди любопытных высказываний Попова приведем следующие: «Современность всегда с трудом пробивалась в оперный театр»²¹; «...Философско-интеллектуальная сфера ей [современной опере. — Л. Г.] менее свойственна». В качестве примера он приводит «Фауста» Шарля Гуно — сочинение,

¹⁹ Двойное указание вызвано тем, что не во всех текстах содержатся сведения о дате выхода передачи в эфир. Более того, тексты, подшитые в тома, не всегда расположены в хронологическом порядке, да и сама нумерация томов не верна в ряде случаев. На помощь приходит содержание, благодаря которому можно понять, что транслировалось в предыдущих передачах, а также выяснить данные номеров магнитофонных пленок, зафиксированных в конце текстов.

²⁰ Опера «Нос» прозвучала 12 декабря 1969 года в исполнении солистов, хора и оркестра Пражского радио, за пять лет до постановки Б. А. Покровского и Г. Н. Рождественского в Камерном музыкальном театре в 1974 году.

²¹ Панорама оперы XX века: в 7 т. Т. 4. 1968–1971. С. 255.

в котором композитор «вынес за скобки глубину романа Гете»²². Примечательно и еще одно замечание: «Активное вторжение композитора в либреттную область стоит приветствовать»²³.

Среди имен в этой связи он упоминает Виталия Сергеевича Губаренко, Александра Николаевича Холминова, Кирилла Владимировича Молчанова и Родиона Константиновича Щедрина.

Затрагивает Попов и разнообразные проблемы истории музыкального театра, среди которых традиции и новаторство в оперном жанре, эволюция оперно-вокальной стилистики, соотношение литературного первоисточника и либретто. В завершение критик определяет главные черты новых опер советских композиторов:

1. Перспективная разведка новых интонационных пластов народного мелоса.
2. Поиск новых современных форм традиционной оперной кантилены.
3. Кристаллизация новых, более тесных связей музыкально-драматургического и драматически-сюжетного начал.
4. Расширение тематической сферы советской оперы²⁴.

Помимо Ярустовского и Попова, к оперному циклу были привлечены все крупные исследователи музыкального театра того времени — Лео Абрамович Мазель, Борис Вениаминович Левик, Лев Васильевич Данилевич, Григорий Михайлович Шнеерсон, Израиль Владимирович Нестьев, Валентина Джозефовна Конен, Марина Дмитриевна Сабинина, Лариса Георгиевна Данько, Алексей Иванович Кандинский, Оксана Тимофеевна Леонтьева, Людмила Викторовна Полякова и другие. Оперы де Фальи и «Каприччио» Штрауса представлял редактор Всесоюзного радио Всеволод Васильевич Тимохин. «К нему все обращались как к энциклопедическому музыкальному справочнику, — пишет Александрова. — Помимо работы на радио, он писал статьи в журналы “Советская музыка”, “Музыкальная жизнь”, был автором нескольких книг по вокальному искусству, как русскому, так и мировому» [4, с. 24].

В ряде случаев слово об опере представляло собой диалог композитора и ученого. Таковы беседы заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР, музыковеда и общественного деятеля Виктора Сергеевича Виноградова с Владимиром Георгиевичем Фере об опере «Айчурек»²⁵ или с Вели Мухатовым о его сочинении «Конец кровавого водораздела», таков и разговор музыковеда и критика Марины Дмитриевны Сабининой с Владимиром Ильичом Рубиным о музыкальной трагедии «Июльское воскресенье (Севастополь, год 1942)».

²² Там же. С. 271.

²³ Там же. С. 273.

²⁴ Там же. С. 278.

²⁵ Опера «Айчурек» («Лунная красавица») — первая киргизская опера, написанная тремя композиторами в соавторстве — В. А. Власовым, А. М. Малдыбаевым и В. Г. Фере. Либретто опирается на сюжет киргизского эпоса «Манас». Премьера состоялась в 1939 году.

Особую ветвь вступительных комментариев цикла образовали размышления композиторов о своих произведениях и сочинениях их коллег. Так, интерес вызывает лекция грузинского композитора Отара Васильевича Тактакишвили, посвященная опере Захария Петровича Палиашвили «Абесалом и Этери», а также его рассказ о собственной опере «Миндия». Оперу Луиджи Даллапикколы «Узник» представлял Эдисон Васильевич Денисов. Иногда использовалась необычная форма подачи материала, как, например, в передаче об опере Золтана Кодая «Хари Янош» 6 мая 1968 года. Для нее специально была осуществлена запись на русском языке музыкальных фрагментов солистами, оперно-симфоническим оркестром и хором Всесоюзного радио и телевидения под управлением дирижера Евгения Акулова. Их связывали между собой разговорные диалоги, для чего были приглашены артисты театра Евгения Вахтангова.

Геннадий Рождественский

Отдельного внимания заслуживают уникальные тексты дирижера Геннадия Николаевича Рождественского, который провел восемь передач цикла:

29 (26?) февраля 1968 года. Р. Штраус. «Электра». Дрезденская опера, дирижер Карл Бём.

1 апреля 1968 года. Р. Штраус. «Ариадна на Наксосе» (редакция 1916 г.). Венский филармонический оркестр, дирижер Эрих Лайнсдорф.

15 апреля 1968 года. А. Берг. «Воцтек» [сохранился только текст дирижера, информации о передаче и исполнителях нет].

10 июня 1968 года. Л. Яначек. «Из мертвого дома». Хор и оркестр оперного театра г. Прага, дирижер Богумил Грегор.

15 ноября 1968 года. Р. Штраус. «Дафна». Венский государственный оперный хор и Венский симфонический оркестр, дирижер Карл Бём.

3 октября 1969 года. Б. Бриттен. «Сон в летнюю ночь» (на английском языке). Большой театр Союза ССР, дирижер Геннадий Рождественский. Солисты: Е. Образцова, Г. Олейниченко, А. Огнивцев, Е. Кибкало. [Вступительное слово — диалог Рождественского и Леонтьевой.]

28 ноября 1969 года. И. Ф. Стравинский. «Соловей». Хор и оркестр оперного общества г. Вашингтона, дирижер Игорь Стравинский; «Мавра». Оркестр граммофонной фирмы «Колумбия», дирижер Игорь Стравинский.

19 декабря 1969 года. Л. Яначек. «Средство Макропулоса». Солисты, хор и оркестр Национального театра в Праге, дирижер Богумил Грегор.

Его выступления привлекали обилием занимательных деталей и непринужденностью тона. В блестящих вступительных эссе Рождественского и на радио, и на филармонических концертах находилось место и тонкому юмору, и обсуждению весьма сложных материй, так как речь обычно шла об исполнении редких и малоизвестных сочинений. В одном из томов с текстами радиопередач сохранился любопытный рукописный листок,

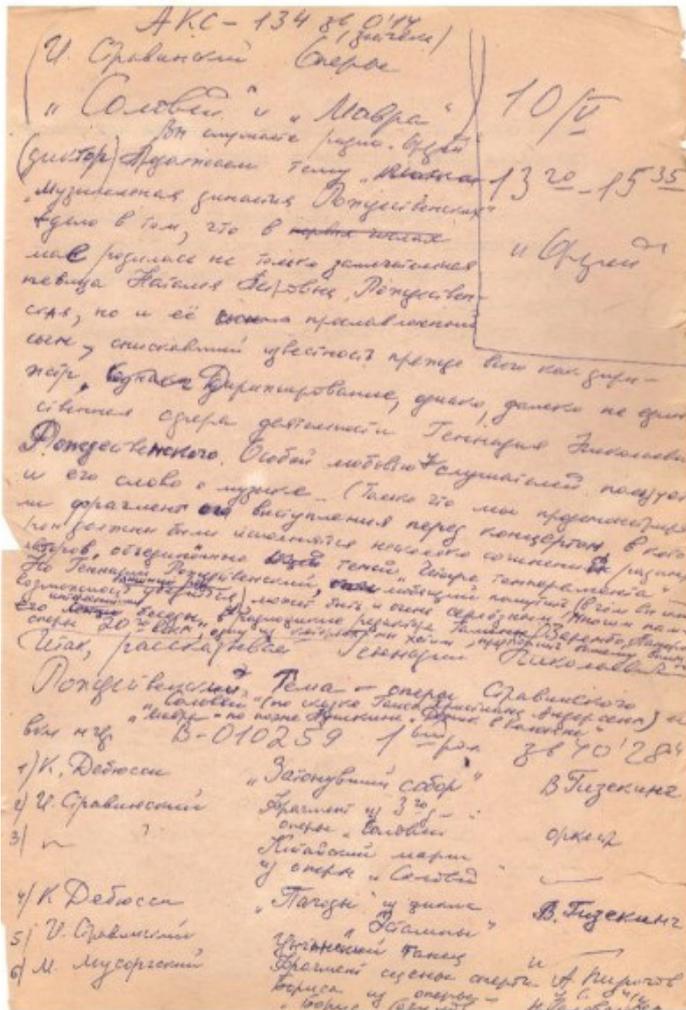


Иллюстрация 6. Рукописный листок, вложенный в один из томов «Панорамы оперы XX века».

Фото из личного архива автора

свидетельствующий о резонансе лекций Рождественского в этом цикле. Это вступительное слово к одной из программ на радио «Орфей», состоявшейся 10 мая (год неизвестен). В тексте есть высказывание: «Особой любовью у слушателей пользуется и его [Рождественского. — Л. Г.] слово о музыке... Многим памятни его интереснейшие лекции-беседы в радиоцикле редактора Галины Зарембо “Панорама оперы 20-го века”, одну из которых мы хотим предложить вашему вниманию». Речь идет о передачах цикла, посвященных операм Стравинского «Соловей» и «Мавра», исполненных под управлением автора. В нижней части листка приведен перечень музыкальных фрагментов, которые звучали в эфире. Рядом со Стравинским — Дебюсси и Мусоргский: включение оперного произведения в широкий контекст творчества композитора и его современников было характерным для лекций Рождественского (Иллюстрация 6).

Резюме

Несмотря на то, что цикл «Панорама оперы XX века» создавался более пятидесяти лет назад и предназначался очень широкому кругу радиослушателей, и сегодня поражает высокий профессиональный уровень бесед, которые велись в эфире, подтверждая музыкально-образовательную направленность передач. Авторы вступительных лекций затрагивали многие важные, порой проблемные моменты развития оперы на современном этапе. Бесспорно, многие из них заслуживают публикации отдельным изданием. Пожалуй, самое главное то, что содержание текстов действительно позволяет представить целостную панораму оперы XX века и реконструировать важные детали культурной ситуации 1960–1970-х годов.

Список литературы

1. Дубовцева Л. И. Музыкальная радиожурналистика // Медиамузыка. 2014. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/library/MM2014_5.pdf (дата обращения: 10.11.2024).
2. Золотникова М. С. Исторический опыт радиовещания в музыкальном образовании и просвещении общества // Теория и практика применения информационных технологий в искусстве, культуре и музыкальном образовании: материалы III Международной интернет-конференции, 14 октября – 7 ноября 2008 г. Екатеринбург: РГППУ, 2008. С. 43–47.
3. Хисамутдинова Н. В. Искусство — массам: роль радио в приобщении советского человека к литературе и искусству в 30-е гг. XX в. // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета. 2019. Т. 11, № 2. С. 178–187. <dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2019-2/178-187>
4. Александрова Т. А. Записки «радиота». М.: АПАРТ, 2008.
5. Цветковская Т. А. Формат «Classical» в истории музыкального радио // Искусствоведение в контексте других наук в современном мире. Параллели и взаимодействия: сб. трудов Междунар. науч. конф. 21–26 апреля 2019 года / под общ. ред. Г. Р. Консона. М.: Российская государственная библиотека, 2019. С. 907–921.
6. Харьковский А. З. Радиопередача как объект музыковедческого анализа: подступы и примеры // Opera Musicologica. 2015. № 3 (25). С. 56–77.
7. Юзефович В. А. Театру в эфире быть! // Советская музыка. 1968. № 2(351). С. 58–61.
8. Вдовина Е. А. К истории отечественного радиотеатра 1920-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 56–63. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2022-59-56-64>
9. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. М.: Музыка, 1971. Книга первая.

References

1. Dubovtceva, L. I. (2014). Music Radio-Journalism. *Mediamusic*, (3). (In Russ.). http://mediamusic-journal.com/library/MM2014_5.pdf
2. Zolotnikova, M. S. (2008). Historical Experience of Radio Broadcasting in Music Education and Public Enlightenment. *Theory and Practice of Using Information Technologies in Art, Culture and Music Education: Proceedings of the III International Internet Conference, October 14 – November 7, 2008* (pp. 43–47). Russian State Vocational Pedagogical University. (In Russ.).
3. Khisamutdinova, N. V. (2019). Art to Popular Masses: Role of Radio in Art and Literature Promotion to Soviet People in the 1930s. *The Territory of New Opportunities. The Herald of Vladivostok State University*, 11(2), 178–187. (In Russ.). <dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2019-2/178-187>

4. Aleksandrova, T. A. (2008). *Zapiski "Radiota"* [Notes of "Radiot"]. APART. (In Russ.).
5. Tsvetkovskaya, T. A. (2019). Classical Format in the History of Music Radio. In G. R. Konson (Ed.), *Art History in the Context of Other Sciences in Modern World: Parallels and Interaction: Proceedings of the International Academic Conference, April 21–26, 2019* (pp. 907–921). (In Russ.).
6. Kharkovsky, A. Z. (2015). Radio Program as an Object of Musicological Analysis: Approaches and Examples. *Opera Musicologica*, 25(3), 56–77. (In Russ.).
7. Yuzefovich, V. A. (1968). Teatru v ehfire byt'! [There Will Be a Theatre in the Broadcasting!]. *Soviet Music*, 351(2), 58–61. (In Russ.).
8. Vdovina, E. A. (2022). History of Soviet Radio Drama in the 1920s. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 59, 56–63. (In Russ.). <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2022-59-56-64>
9. Yarustovskiy, B. M. (1971). *Ocherki po Dramaturgii Opery XX Veka* [Essays on the Dramaturgy of Twentieth-Century Opera] (Vol. 1). Muzyka. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Гаврилова Л. В. — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, заслуженный работник Высшей школы РФ, член-корреспондент САН ВШ, член Союза композиторов России.

Information about the author:

Lyudmila V. Gavrilova — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Head of the Music History Department, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Corresponding Member of the Siberian Academy of Higher Educational Sciences, Member of the Union of Composers of Russia.

Статья поступила в редакцию 03.09.2024;
одобрена после рецензирования 17.10.2024;
принята к публикации 20.11.2024.

The article was submitted 03.09.2024;
approved after reviewing 17.10.2024;
accepted for publication 20.11.2024.