

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

Содержание

Статьи

Наталья Дегтярева
Леди, Макбет, ведьмы:
конфигурация мотивов-символов
в интонационном сюжете
оперы Дж. Верди «Макбет» **8**

Дмитрий Любимов
Лючия и Марфа: безумные невесты
в оперном театре XIX века **30**

Светлана Иванова
Ангельские трубы в средневековом
христианском искусстве **46**

Алла Янкус
Канон Баха BWV 1079/4i
в автографе А. К. Глазунова **64**

Документы

Марина Подгузова
Иосие Абэ — первая японская арфистка,
ученица Ксении Эрдели **90**

Рецензии

Андрей Денисов
Magnum Opus **104**

Елена Титова
«Взрывы» и сопряжения
в музыкальных текстах:
о новой книге А. В. Денисова **110**

Сведения об авторах **117**

Информация для авторов **121**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022

Contents

Articles

- Natalia Degtyareva*
Lady, Macbeth, Witches:
Configuration of Symbol Motives
in the Intonation Plot
of Verdi's Opera "Macbeth" **8**
- Dmitry Lyubimov*
Lucia and Marfa: Mad Brides
at the Opera House of the XIX Century **30**
- Svetlana Ivanova*
Angelic Trumpets
in Medieval Christian Art **46**
- Alla Yankus*
Bach's Canon BWV 1079/41
in the Autograph
of Alexander K. Glazunov **64**

Documents

- Marina Podguzova*
Yoshie Abe — the First Japanese Harpist,
Student of Ksenia Erdeli **90**

Reviews

- Andrei Denisov*
Magnum Opus **104**
- Elena Titova*
"Explosions" and Conjugations
in Musical Texts:
On a New Book by Andrei V. Denisov **160**
- Contributors to this issue **117**
- Directions to contributors **121**

Статъи

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2022.14.3.001

**Леди, Макбет, ведьмы: конфигурация мотивов-символов
в интонационном сюжете оперы Дж. Верди «Макбет»***Наталья Ивановна Дегтярева*

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

Аннотация. По словам Джузеппе Верди, в его «Макбете» есть только три главные роли, и это роли Леди, Макбета и ведьм. Фигуры Макбета и Леди не вызывают сомнений, но упоминание о ведьмах, если иметь в виду не сюжет, а музыкальные характеристики персонажей и способы их тематического взаимодействия, не кажется столь однозначным. Образы Леди и Макбета близки по приемам развития, по особенностям и свойствам музыкального материала; образ ведьм далек от них и не вписывается в общую интонационную среду. Строит ли Верди музыкальную драматургию оперы только на основе контраста или находит способ включения всех основных действующих лиц в единый музыкально-тематический процесс? К ответам на эти вопросы может приблизить изучение особого слоя музыкального материала оперы. Речь идет о тематизме преимущественно оркестровом, локализованном в речитативных эпизодах, вступительных, связующих разделах музыкальной формы и представленном мелкими элементами музыкального текста — мотивами-формулами, наделенными в «Макбете» символическим значением. Именно в этом материале, образующем в опере рассредоточенный мотивный комплекс, формируется план интонационного сюжета, в котором объединяются и вступают в диалог партии всех главных персонажей. В «Макбете», этом раннем опыте, уже начинается складываться индивидуальная, опирающаяся на принципы сквозного развития драматургическая техника Верди, которая будет столь характерной для его поздних музыкально-сценических драм.

Ключевые слова: *Джузеппе Верди, Макбет, Леди Макбет, ведьмы, мотивы-формулы, мотивная символика и интонационный сюжет*

Для цитирования: *Дегтярева Н. И. Леди, Макбет, ведьмы: конфигурация мотивов-символов в интонационном сюжете оперы Дж. Верди «Макбет» // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 3. С. 8–29. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.001>.*

© Дегтярева Н. И., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.3.001

Lady, Macbeth, Witches: Configuration of Symbol Motives in the Intonation Plot of Verdi's Opera "Macbeth"

Natalia I. Degtyareva

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, natad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

Abstract. According to Giuseppe Verdi, there are only three main parts in his *Macbeth*, and these are the Lady, Macbeth and witches. The figures of Macbeth and the Lady are not in doubt, but the mention of witches, if we keep in mind not the plot, but the musical characteristics of the characters and the ways of their thematic interaction, does not seem so unambiguous. The images of the Lady and Macbeth are close in terms of development techniques, and in terms of specifics and features of the musical material, while the image of witches is far from them and does not fit into the general intonation environment. Does Verdi build the musical dramaturgy of the opera only on the basis of contrast, or does he find a way to include all the main actors in a single musical-thematic process? The study of a special layer of the opera's musical material can bring us closer to the answers to these questions. We are talking about thematism mainly orchestral, localized in recitative episodes, introductory, connecting sections of the musical form and represented by small elements of the musical text — motifs-formulas endowed with symbolic meaning in *Macbeth*. It is in this material, which forms a dispersed motif complex in the opera, that the intonation plot plan is formed, the parties of all the main characters uniting and entering into a dialogue. In *Macbeth*, this early experience, Verdi's individual dramatic technique, based on the principles of end-to-end development, is already beginning to take shape, which will be so characteristic of his later musical-stage dramas.

Keywords: *Giuseppe Verdi, Macbeth, Lady Macbeth, witches, motives-formulas, motivic symbolism and intonation plot*

For citation: *Degtyareva N. I. Lady, Macbeth, Witches: Configuration of Motives-Symbols in the Intonation Plot of Verdi's Opera "Macbeth". Opera musicologica. 2022. Vol. 14, no. 3. P. 8–29. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.001>.*

© Natalia I. Degtyareva, 2022

Леди, Макбет, ведьмы: конфигурация мотивов-символов в интонационном сюжете оперы Верди «Макбет»

...главных ролей в этой опере три, и их может быть
только три: леди Макбет, Макбет и ведьмы

Джузеппе Верди¹

Проблема взаимодействия слова и музыки в сознании Верди-драматурга носила многовекторный характер. Нет нужды напоминать о работе композитора с либреттистами, фактически делающей его соавтором либретто, о составлении подробных сценарных планов, о требованиях к количеству строк или слогов в строке и т. д. Но хочется выделить один аспект — внимание Верди к деталям, словесным оборотам, мелким элементам текста, направленное на определение смыслового акцента в характеристике ситуации, аффекта, персонажа. В период работы над «Аидой» композитор найдет формулировку для таких элементов — «сценическое слово». В переписке с либреттистом «Аиды» Антонио Гисланцони Верди неоднократно к ней возвращается, давая и разъяснение: «сценические слова» — это «слова очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию» [Верди 1959, 271].

Однако подобное внимание к «сценическим словам» было свойственно композитору задолго до «Аиды». Важность этого для Верди очевидна уже в 1840-е годы. Вот выдержки из письма Верди к Феличе Варези, первому исполнителю роли Макбета:

...не забудь придать надлежащее значение стиху: *Ma perché sento rizzarsi il crine*; ...рекомендую тебе выделить следующие <...> мысли, исключительно прекрасные <...>: *Oh questa mano! non potrebbe l'Oceano queste mani a me lavar!..*².

¹ Из письма Верди к Леону Эскюдье от 08 февраля 1865 года [Верди 1959, 199].

² Письмо Верди от 07 января 1847 года [Верди 1959, 57–58]. Перевод текста: *Ma perché sento rizzarsi il crine? Pensier di sangue, d'onde sei nato?* / «Но почему волосы встают дыбом? Мысль о крови, откуда она родом?»; *Oh questa mano! non potrebbe l'Oceano queste mani a me lavar!* / «Ах, эта рука! Океана не хватит, чтобы отмыть эти руки!».

В процитированном письме речь идет об одной из начальных сцен оперы — дуэте Макбета и Банко (они только что услышали предсказание ведьм и получили подтверждение в сообщении вестников; фраза Макбета — реакция на ситуацию), о дуэте Макбета и Леди из I акта (слова Макбета после убийства короля Дункана), а также о ряде других ключевых, по мысли композитора, фрагментов партии Макбета.

Акцентируемые слова обычно получают в музыкальном материале соответствующее оформление. Они могут быть выделены тесситурой, гармонией, ритмом, артикуляцией, динамикой, особыми исполнительскими ремарками. Поэтому можно предположить, что в представлении Верди определение «сценическое слово» было комплексным, включающем в себя и предполагаемое музыкальное решение. Нельзя исключить и то, что при выборе варианта именно музыкальный импульс оказывался первичным. Возникает соблазн уподобления — переноса значения с уровня словесного на уровень музыкальный, ибо многие элементы музыкального текста в операх Верди, не только связанные с конкретным словом, фразой, репликой в вокальной партии, но автономные и проходящие только в оркестре, функционально подобны «сценическому слову», очерчивающему, *вносящему ясность в ситуацию*.

В такой функции иногда выступают лейтмотивы, весьма осмотрительно используемые Верди: их проведения могут маркировать поворотные пункты действия, показывать психологическое состояние и отношения персонажей, освещать внутренний смысл развития ситуации, зачастую опережая ход событий.

Так, в «Силе судьбы» тема судьбы впервые (после увертюры) появляется в начале финала I акта: еще не оформилась структура конфликта, не определены его стороны, еще не введен в действие дон Карлос, взявший на себя роль мстителя, Альваро и Леонора только готовятся к побегу, но появляется отец Леоноры и звучит лейтмотив — печальная участь влюбленных предрешена. В близкой функции тема судьбы выступает и в предпоследней сцене финального акта (в инструментальном вступлении к ариозо молящей о мире и покое Леоноры): в заключительной сцене оперы Альваро смертельно ранит дону Карлосу, дон Карлос наносит смертельную рану Леоноре — лейтмотив, предвещающий предстоящие события, воспринимается как знак предопределения, неотвратимости драматической развязки.

В большом финале III акта «Дона Карлоса» (сцена аутодафе) звучит только один из лейтмотивов оперы — тема дружбы Карлоса и Родриго ди Позы. Его оркестровым проведением отмечен драматический поворот

в движении сцены: Родриго, повинувшись королевскому приказу, обезоруживает Карлоса, обнажившего шпагу и бросившего вызов королю. Этот эпизод является кульминацией, как во внешнем, так и во внутреннем плане действия, и внутренний план здесь оказывается крайне напряженным: безмолвие толпы, пораженной происходящим, смятение Карлоса, потрясенного поступком друга и способного лишь на бессвязные реплики: «О небо! Ты!.. Родриго!..». И именно лейтмотив связывает воедино все эти планы и делает «зримым» психологически многослойный подтекст.

В «Бале-маскараде» первое появление Ренато, доверенного лица, защитника и верного друга Ричарда, заключено «в рамку» двух ведущих лейттем оперы — в партии оркестра в контрапунктическом соединении проводятся тема заговорщиков и тема любви Ричарда к Амелии, супруге Ренато. Тем самым Верди уже в начале действия соединяет узловые пункты интонационного сюжета оперы — не дублируя и не предвосхищая последовательности событий (Ренато, узнав о мнимой измене жены, вступает в союз с заговорщиками и становится убийцей Ричарда), а выявляя их глубинную связь и психологическую подоплеку драматического конфликта.

Функциональными аналогами «сценического слова» и его семантическими «двойниками» могут оказаться реминисценции — фрагменты, не наделенные лейтмотивным значением, но повторяющиеся в музыкальном тексте на довольно значительном удалении друг от друга. Во II акте «Макбета», в инструментальном вступлении к сцене Леди и Макбета (и следующей за ней арии Леди) Верди дает тему раздела f-moll из их дуэта I акта (см. *ил. 7b*)³. Этот повтор связывает в единую цепь смерть короля Дункана и планируемое убийство Банко (о чем и идет речь в сцене перед арией). Примечательно, что композитор, заменивший во второй редакции оперы арию Леди на новую и внесший некоторые изменения в речитативную мелодику сцены, оставил в неприкосновенности инструментальное вступление с темой дуэта.

Прием реминисценции встречается уже в «Набукко»⁴, но наиболее активно Верди пользуется им в операх центрального и позднего периодов,

³ В дуэте раздел Allegro, f-moll (после убийства Дункана) начинается в момент появления Леди. Первую фразу поет Макбет (текст: *Fatal mia donna! un murmure, com'io, non intendesti?* / «О, неужели, злой ты мой рок, ты не слыхала стона?»), затем ее подхватывает Леди.

⁴ В большой инструментальной Прелюдии перед арией Набукко IV акта проводятся темы пораженного безумием Набукко из финала II акта, мольбы Фенены о пощаде из финала I акта и тема Вавилона — в их чередовании дано напоминание о событиях, приведших героя к катастрофе.

от «Риголетто» до «Фальстафа». При этом повтор того или иного фрагмента зачастую преследует не только музыкально-драматургическую, композиционную, психологическую, но и театральную цель (а «театральное» для Верди синонимично «сценическому»). Наиболее ярким примером, безусловно, является «вторжение» песенки Герцога в заключительную сцену «Риголетто», подобное неожиданному появлению персонажа, радикально меняющему развитие ситуации.

Постоянное обращение композитора к технике реминисценции свидетельствует о том, что он видит в ней действенный способ построения драматургии и композиции оперы. В большинстве своем материал реминисценций в операх Верди отличается тематической яркостью, повторяется практически дословно и оформляется в развернутые, композиционно значимые построения.

Но, пожалуй, особенный интерес вызывает работа Верди с мелкими элементами нотного текста, относящимися к событиям не композиционного, а синтаксического уровня и при этом наделенными концентрированной семантической нагрузкой. Эти элементы можно было бы назвать мотивами-формулами. Такие мотивы обычно не принадлежат к основному тематизму сольных, ансамблевых, хоровых эпизодов и возникают чаще всего во вступительных, связующих, сквозных по строению разделах оперной формы. Проводятся они преимущественно в оркестровой партии и могут быть выражены разными средствами — фактурными, ритмическими, ладовыми, гармоническими, тембровыми, применяемыми то в комплексе, то по отдельности. Не всегда мотивы-формулы представляют собой интонационно яркие обороты, иногда они оказываются фигурами аккомпанемента, при повторе они зачастую варьируются, тем не менее, остаются узнаваемыми и при этом выделяются в музыкальной ткани, будучи обособленными и контрастными своему окружению.

В. Широкова, размышляя о природе формульного тематизма в инструментальных произведениях Моцарта, связывает это явление с барочной традицией музыкальной эмфатики, «предполагающей некое отличие той или иной детали, фрагмента текста от окружающей их интонационной среды, их выделение через особенное» [Широкова 2012, 385]. Вряд ли в случае Верди стоит вспоминать о барокко и музыкальной эмфатике, но ассоциации с приемом *литературной* эмфазы здесь вполне уместны. В самом деле, эмфаза, трактуемая (в широком смысле) как «всякое интонационное выделение слова и словосочетания в речи», осуществляется «с помощью ритма, синтаксиса, стилистических фигур...» [Гаспа-

ров 2001] — а это именно те приемы, к которым прибегает Верди. Конечно, сходство приемов не может служить причиной уподобления литературных и музыкальных явлений, но, как уже отмечалось, есть основания полагать, что Верди работает с ключевыми словами в едином текстово-музыкальном поле, где слово становится «интонационным оборотом», а интонационный оборот включает в себя «понятийное» начало. Вот еще один «говорящий» пример:



Ил. 1. Дж. Верди. «Макбет». Акт I. Большая сцена и дуэт Макбета и Леди Макбет⁵

Fig. 1. G. Verdi. Opera “Macbeth”. Act I. Grand scene and duet of Macbeth and Lady Macbeth

Фразу «Все кончено!» потрясенный и почти обезумевший Макбет, вышедший с кинжалом в руке из покоев Дункана, произносит при появлении Леди в дуэте I акта (два сольных такта, без сопровождения оркестра; ремарка: «медленно, глухим голосом»). Эту же фразу Верди воспроизводит в самом начале II акта⁶, но уже *без текста* — как подготовленную, музыкально сформированную мысль (оркестровое «сценическое слово», изложенное на *F*, в октавных дублировках).

Впрочем, подобный вариант взаимодействия текста и музыки не так уж часто встречается у Верди. Сценическое, словесное, внешне сюжетное — и музыкальное находятся в его операх в сложных, не прямых соотношениях, и «понятийный» след в тематизме возникает внутри *музыкального* действия. Сказанное относится и к формульному тематизму: его семантика формируется в разнообразных музыкально-драматургических контекстах и во многом определяется внутренними смысловыми связями, образующимися между самими мотивами-формулами.

Формульный тематизм у Верди может играть довольно заметную роль в драматургии оперы. Так, угловатые, гротескно изогнутые фигурки оркестрового сопровождения в музыкальной характеристике Вурма («Луиза Миллер») придают этому зловещему персонажу необходимую

⁵ Нотные примеры приведены по итальянскому изданию второй редакции оперы (Milano: G. Ricordi & C. Editori, Ristampa 1976).

⁶ Во вступлении к сцене супругов, замысливающих убийство Банко.

долю комизма⁷; из мелких фоновых оборотов, рассыпанных по разным номерам «Сицилийской вечерни», постепенно рождается «тема восстания» сицилийцев.

Совершенно особую роль мотивы-формулы играют в «Макбете»: они наделяются символическим значением, а их сквозное движение образует один из важнейших планов интонационного сюжета. Ключ к пониманию этого процесса содержится в высказывании Верди, вынесенном в эпиграф настоящей статьи:

...главных ролей в этой опере три, и их может быть только три:
леди Макбет, Макбет и ведьмы.

Если исходить из музыкального, а не из сюжетно-событийного ряда «Макбета», категоричность Верди, да и последовательность перечисления им персонажей могут вызвать некоторые вопросы. Надо сказать, что в отечественной вердиане по этим вопросам сложилось определенное мнение. Центральным образом оперы, по мысли исследователей, является не Макбет, а Леди. При этом в ее характеристике, — подчеркивает Г. Орджоникидзе, — «с наибольшей силой сталкиваются новые устремления Верди к психологическому реализму и отжившие формы итальянской оперы» [Орджоникидзе 1967, 155]. Что же касается Макбета, то его характер, как полагает Л. Соловцова, «значительно упрощен в опере» [Соловцова 1986, 85]. Насколько справедливы эти утверждения?

Необходимо напомнить, что письмо композитора, в котором содержится процитированная выше фраза, написано в тот момент, когда он уже завершил работу над второй, созданной для Парижа, редакцией «Макбета» — концепция обновленной оперы окончательно сложилась как в целом, так и в деталях⁸. Одна из задач переработки, продолжавшейся несколько месяцев, состояла в том, чтобы убрать из партитуры все фрагменты, по словам композитора, «либо слабые, либо нехарактерные, что еще хуже...» [Верди 1959, 192]⁹. «Слабые» фрагменты включала в себя и партия Леди Макбет в первой редакции оперы. Две ее арии (в I и во II актах), навевающие воспоминания об Абигаиль из «Набукко», были достаточно однотипными, близкими по кругу выразительных средств,

⁷ Настойчивая просьба наделить характер Вурма «некоторой долей комизма» содержится в письме Верди, адресованном либреттисту «Луизы Миллер» Сальваторе Каммарано (см.: [Верди 1959, 75–76]).

⁸ Премьера парижской редакции «Макбета» на сцене Théâtre Lyrique состоялась меньше чем через три месяца — 21 апреля 1865 года.

⁹ Письмо Верди к Л. Эскюдье от 22 октября 1864 года.

и поэтому неудивительно, что первым пунктом переработки в вердиевском плане значилась замена одной из арий Леди (из II акта). Леди для Верди — ведущий персонаж, «значительное действующее лицо». Именно так он характеризует ее роль в первом разделе финала II акта (Застольная песня). Она «господствует... над всем; она за всем следит...», она является «демоном-властителем этой сцены»; Макбету же Верди отводит здесь другую задачу: ему «предстоит очень сильно отличаться, как актеру» [Верди 1959, 200]. При подготовке второй редакции партия Макбета, также подвергнутая переработке, приобрела большую концентрацию. И если в финале II акта на первый план действительно выходит Леди, то в других ключевых сценах оперы (дуэт I акта, сцена видений из III акта) образ Макбета прописан с не меньшим, чем образ Леди, вниманием к психологическим деталям. Но главное — обе партии разворачиваются в одном интонационном русле. При отсутствии прямых пересечений, буквального сходства (за исключением материала дуэтов) их объединяет общность приемов, и прежде всего — стремление к насыщению вокальной декламации выразительными речевыми оборотами.

Другое дело ведьмы. Большинство их развернутых характеристик (а к ним принадлежат четыре хора, по два в I и III актах, а также балет, написанный для парижской редакции) лежит в другой интонационной плоскости. Как справедливо отмечает Орджоникидзе, «„музыка ведьм“ по своим жанровым особенностям тесно связана с бытовой музыкой, а именно танцевально-песенной», к тому же «ей еще придан некий комедийный оттенок» [Орджоникидзе 1967, 162]. Указывая на некоторые «остраняющие» приемы (трели, скачки на диссонирующие интервалы и т. п.), исследователь вместе с тем констатирует: «В „Макбете“ перед лицом фантастического мира композитор безоружен» [Орджоникидзе 1967, 162].

Но может быть, для Верди создание фантастического колорита и не было приоритетной задачей в обрисовке образа ведьм¹⁰? Своего рода аргументом в пользу такого предположения служит тот факт, что все связанные с ведьмами эпизоды в редакции 1847 года сохранены композитором и в редакции 1865 года, следовательно, Верди не считал их «слабыми» или «нехарактерными». А ведь у него за плечами уже был опыт «Бала-маскарада», в котором мрачно-фантастический образ колдуньи Ульрики выписан с большей определенностью. Для Верди ведьмы в «Макбете» — не столько сказочные или мистические фигуры, представительницы

¹⁰ Попутно отметим, что вердиевские ведьмы удивительным образом напоминают о ведьмах Пёрселла, танцующих с матросами в III акте «Дидоны и Энея» (хотя Верди не мог знать этой оперы).

мира фантазии, сколько реальные персонажи разыгрывающейся истории. И что любопытно, описывает он их в соответствующих выражениях: «мы видим их неуклюжими и грубыми в первом действии, величественными и вещими в третьем. Они поистине действующее лицо и действующее лицо величайшего значения» [Верди 1959, 199].

Музыка ведьм в их основных танцевально-хоровых разделах («грубых и неуклюжих») разительно контрастирует с тематизмом Макбета и Леди и совершенно не вписывается в общую для них интонационную среду. Но это только один слой в характеристике ведьм. Второй («величественный и вещий») — представлен, во многом, средствами формульного тематизма. И именно в этом материале постепенно формируется тот план интонационного сюжета, в котором Верди связывает воедино три *главные роли* — Леди, Макбета и ведьм.

Напомним, что речь идет о тематизме преимущественно оркестровом и локализованном в сквозных разделах оперной формы. Формульный тематизм, элементы которого рассыпаны пунктиром по страницам партитуры, складывается в рассредоточенный интонационный комплекс, живущий в драматургии оперы относительно самостоятельной жизнью. Мотивы-формулы (за редким исключением) не смешиваются с основными характеристиками героев, не добавляют им ни колорита, ни психологической достоверности. Их главные функции состоят в другом: в сюжетно-событийном контексте они выстраивают семантические взаимодействия между персонажами. Так, например, видение призрачного кинжала, представшего перед глазами Макбета (по сути, видение убийства, к которому он готовится), сопровождается формулами, напоминающими о ведьмах (см. *ил. 9с*), а оборот, звучащий в момент появления Леди «материализует» образ рокового предсказания (см. *ил. 6*).

Между элементами формульного интонационного комплекса протягиваются разветвленные перекрестные связи; эти перекрещивания скрепляют тройственную геометрию персонажей в подобие символической структуры, где каждое движение одной из составляющих рождает отклик в двух других. Наметим основные линии, по которым это движение осуществляется.

1. Одним из важнейших звеньев в формульном интонационном комплексе является интервал малой секунды. На всепроникающую роль малосекундовой интонации в тематизме «Макбета» уже обращали внимание исследователи [Соловцова 1986, 91]. Как символический мотив-формула она оформляется в реплике Макбета “*Tutto è finito!*” (см. *ил. 1*), но впервые отчетливо звучит уже в самом начале первого хора ведьм:



Ил. 2. Дж. Верди. «Макбет». Акт I.
Интродукция. Хор ведьм¹¹

Fig. 2. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I.
Introduction. Chorus of Witches

Малосекундовые интонации, и нисходящие, и восходящие, пронизывают многие сцены оперы, то выступая в качестве «строительного материала» музыкальной ткани (в виде фигураций, органичных пунктов, трелей и т. п.), то оформляясь в рельефные интонационные обороты и выразительные мелодические последовательности. Такая последовательность (напоминающая, кстати, риторическую фигуру *passus duriusculus*) может быть выделена в фактуре в качестве ведущего мелодического голоса, как это сделано в реплике Макбета в эпизоде *Andante* из дуэта I акта (ил. 3а),



Ил. 3а. Дж. Верди. «Макбет». Акт I. Большая сцена и дуэт Макбета и Леди Макбет¹²

Fig. 3a. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I. Grand scene and duet of Macbeth and Lady Macbeth

¹¹ Текст: *Che faceste? Dite su!* / «Чем занималась? Расскажи!».

¹² Текст: *Sulla metà del mondo or morta è la natura: [for l'assasino come fantasma per l'ombra si striscia]* / «На половине мира замерла природа: [только убийца, как привиденье, крадётся во мраке]».

а может быть вплетена в связную мелодическую линию как один из ее элементов (ил. 3b, сцена сомнамбулизма Леди Макбет, оркестровое вступление):



Ил. 3b. Дж. Верди. «Макбет». Акт IV.
Большая сцена сомнамбулизма Леди Макбет

Fig. 3b. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act IV.
Grand scene of Lady Macbeth's somnambulism

Семантика малосекундового мотива не поддается однозначной расшифровке. В зависимости от контекста он может быть трактован как символ душевной боли, страдания, чувства вины, может нести в себе общезначимое ламентозное содержание (например, в хоре шотландских изгнанников в начале IV акта, вторая редакция). Но важно, что он становится соединительным звеном в цепи интонационных событий, объединяющих трех главных участников драмы.

2. Другая семантическая линия ведет свое начало от сцены предсказания ведьм, запускающей маховик непрекращающихся преступлений (ил. 4).

Ее музыкальный материал становится «порождающей моделью» при оформлении эпизодов, в которых Верди хочет подчеркнуть взаимосвязь причин и следствий, перекинуть арку от истока, начальной фазы ситуации к моменту ее разворачивания. Напомним еще одно высказывание композитора: «Ведьмы господствуют в драме: *всё происходит от них...*» [Верди 1959, 199; курсив мой. — Н. Д.]. Тема предсказания никогда не воспроизводится дословно, но общность с возникающими на ее основе и при этом контрастными, разноплановыми тематическими элементами прочитывается с достаточной определенностью.

CORO DI STREGHE

Sop. 1^a

Sop. 2^a

Sop. 3^a (in tono profetico)

Salve, o Mac-bet-to, di Glamis si-re!

di Cau-dor si-re!

pp

Ил. 4. Дж. Верди. «Макбет». Акт I.
Сцена предсказания ведьм
(Сцена и дуэт Макбета и Банко)¹³.

Fig. 4. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I.
Scene of the Witches' prediction
(Scene and Duet of Macbeth and Banco)

С одной стороны, из нее вырастают фанфары шествия королей в сцене видений III акта:

32 ADAGIO ♩ = 68

p

(suono sotterraneo di cornamusa)

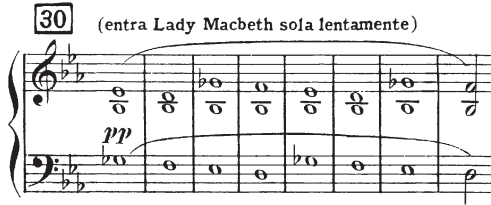
p

Ил. 5. Дж. Верди. «Макбет».
Акт III. Большая сцена видений

Fig. 5. G. Verdi. Opera "Macbeth".
Act III. Grand scene
of the apparitions

¹³ Текст: *Salve, o Macbetto, di Glamis sire! Salve, o Macbetto, di Caudor sire!* [*Salve, o Macbetto, di Scozia re!*] / «Слава Макбету, тану Гламиса! Слава Макбету, тану Кавдора! [Слава Макбету, королю Шотландии!]

с другой — с ней связан эпизод появления Леди в дуэте I акта:



Ил. 6. Дж. Верди. «Макбет». Акт I. Большая сцена и дуэт Макбета и Леди Макбет

Fig. 6. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I. Grand scene and duet of Macbeth and Lady Macbeth

Связь эта непрямая, опосредованная, и концентрируется она лишь в области ритмо-фактурных приемов. Оба фрагмента проводятся в опере однократно, но, несмотря на это, запоминаются и привлекают к себе внимание, так как выделяются из окружающего интонационного материала особыми чертами — крупными длительностями, мерностью движения, однородной «застылостью» и симметрией фактурного рисунка. Остинатность интервальных ходов (терции — в теме предсказания, секунды — в теме Леди) сообщает звучанию призрачный, «неживой» (Соловцова 1986, 90) характер. Несмотря на отсутствие прямых интонационных параллелей, миниатюрный канон Леди воспринимается как аллюзия, «клон» материала предсказания, а сама Леди — «злой рок» Макбета — в момент появления в дуэте словно бы уподобляется ведьмам.

В какой-то момент формульный тематизм «уходит» с синтаксического на композиционный уровень и на его основе возникают развернутые тематические построения (впрочем, это можно наблюдать уже в сцене предсказания). Так, интервальный контур темы предсказания (терцовые опоры, трезвучный каркас) и ее секвентное строение отражаются в теме ведьм из III акта (хор заклинаний, наиболее оригинальный по тематизму из хоров ведьм), которую Верди дает в начале Прелюдии к опере. Другим же ее истоком оказывается тема Макбета в дуэте I акта, которая, как отмечалось, воспроизводится и в начале II акта (инструментальное вступление):



Ил. 7а. Дж. Верди. «Макбет». Прелюдия

Fig. 7a. G. Verdi. Opera "Macbeth". Preludio



Ил. 7b. Дж. Верди. «Макбет». Акт I.
Большая сцена и дуэт Макбета и Леди Макбет. Раздел Allegro, f-moll

Fig. 7b. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I.
Grand scene and duet of Macbeth and Lady Macbeth. Allegro, f-moll

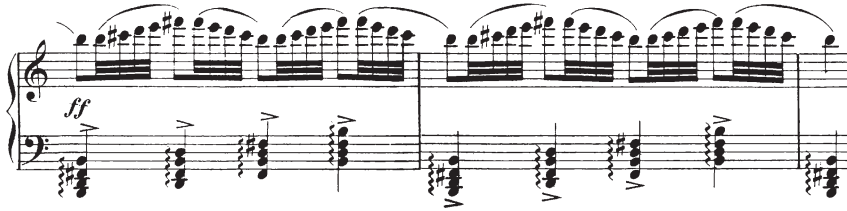
Тема хора ведьм ближе к исходной модели (предсказанию ведьм), чем тема из дуэта. Еще ближе к ней фанфары шествия королей. Порядок проведения этих тем в опере (предсказание — канон появления Леди — тема Макбета — хор ведьм — фанфары шествия королей) с их удалением от первоисточка и возвращением к нему описывает некую магическую окружность, в которую вписаны все главные действующие лица.

3. Ядром же интонационного формульного комплекса оказываются два мотива-символа, которые можно было бы назвать «мотивами ужаса» или «мотивами смерти». Один из них выражен характерной ритмической фигурой (с 32-ми длительностями), другой — тиратой. Эта линия формульного тематизма вновь, как и в двух предыдущих случаях, ведет свое начало от партии ведьм — представление «мотивов смерти» совершается в Интродукции I акта, в инструментальном вступлении к их первому хору:



Ил. 8a. Дж. Верди. «Макбет». Акт I. Интродукция. Хор ведьм

Fig. 8a. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I. Introduction. Chorus of Witches



Ил. 8b. Дж. Верди. «Макбет». Акт I. Интродукция. Хор ведьм

Fig. 8b. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I. Introduction. Chorus of Witches

«Мотивы смерти» контрастно дополняют друг друга. Обычно они функционируют как самостоятельные единицы, но могут экспонироваться и совместно, образуя миниатюрную составную форму. Оба мотива, не имеющие жестко закрепленного рисунка, постоянно меняющие очертания, внутреннюю структуру, звуковой объем, интервальный состав, расположение элементов, представляют собой именно формулы, конкретное наполнение которых реализуется в разнообразии вариантов (см. также ил. 3b):

(Tutto questo duetto dovrà esser detto dai can.
tanti sotto voce, e cupa, ad eccezione di alcune
frasi, in cui vi sarà marcato a voce spiegata)

f
ALLEGRO ♩ = 126
ff

(Продолжение ил. 9а см. на след. стр.)

Продолжение ил. 9а:

MACBETH
ALL^o

Mi si affaccia un pugnàl?!

Ил. 9а. Дж. Верди. «Макбет». Акт I.
Большая сцена и дуэт Макбета и Леди
Макбет. Видение кинжала¹⁴

Fig. 9a. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act I.
Grand scene and duet of Macbeth
and Lady Macbeth. Vision of a poniard

- stin, se cielo e - ter - - ra dovessero inno - var l'antica

CORO DI STREGHE

guerra! Dalle incognite posse udir lo vuoi, cui mi nistre obbediam,

POCO PIÙ LENTO ♩ = 69

pp

p

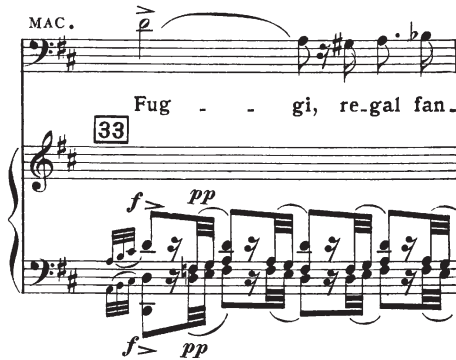
f

Ил. 9б. Дж. Верди. «Макбет». Акт III. Большая сцена видений¹⁵

Fig. 9b. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act III. Grand scene of the apparitions

¹⁴ Текст: *Mi si affaccia un pugnàl?* / «Кинжал пред моими очами?».

¹⁵ Текст: *Macbeth: [Per quest'opra infernal io vi sconsiglio! ch'io sappia il mio] destin, se cielo e terra dovessero innovar l'antica guerra! Coro di streghe: Dalli incognite posse udir lo vuoi, cui minister obbediam, [oppur da noi?] / Макбет: «[Вашим адским занятием я вас заклинаю! я узнаю свою судьбу], даже если небо с землёй начнут древнюю битву!» Хор ведьм: «Хочешь знать ты судьбу от неведомых сил [иль от нас?]*».



Ил. 9с. Дж. Верди. «Макбет». Акт III. Большая сцена видений¹⁶

Fig. 9с. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act III. Grand scene of the apparitions



Ил. 9д. Дж. Верди. «Макбет». Акт IV. Большая сцена сомнамбулизма Леди Макбет

Fig. 9d. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act IV. Grand scene of Lady Macbeth's somnambulism

Интонационная линия «мотивов смерти», которые в основном курсируют внутри драматургического пласта, связывающего между собой ключевые сцены главных действующих лиц, вовлекает в свою орбиту и другие ситуации: первый (ритмический) мотив-символ звучит во вступительном разделе хора убийц, посланных Макбетом и ожидающих Банко¹⁷:

¹⁶ Текст: *Fuggi, regal fan[tasima, che Banco a me rammenti!]* / «Скройся, царственный [призрак, что Банко мне напоминает!]».

¹⁷ Сам хор убийц (основной раздел) написан в другой манере. Г. Орджоникидзе характеризует мелодию хора как «легкую, чуть-чуть тревожную, но не лишенную кокетливого изящества» (Орджоникидзе 1967, 163), усматривая в этом драматургический просчет, противоречие драматической ситуации. На самом деле перед нами весьма характерный, типичный для Верди 1840–1850-х годов мужской хор-staccato, хор «движения» или «действия», напоминающий хор иудеев, проклинающих Измаила, из финала I акта «Набукко», хор бандитов (раздел каватины) из I акта «Эрнани» и др., а также хор придворных «Тише, тише» из «Риголетто».



Ил. 10. Дж. Верди. «Макбет». Акт II. Хор убийц

Fig. 10. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act II. Chorus of killers

Насколько мотивы-символы были важны для Верди, мы можем судить по тому, что, изменив во второй редакции финал III акта, поставив вместо монолога Макбета большой дуэт Макбета и Леди, он вписывает в него первый из мотивов, при этом дает его в варианте, наиболее близком исходному (ср. ил. 8a):



Ил. 11. Дж. Верди. «Макбет». Акт III. Сцена и дуэт Макбета и Леди Макбет (Финал III акта)¹⁸

Fig. 11. G. Verdi. Opera "Macbeth". Act III. Scene and duet of Macbeth and Lady Macbeth (Finale of Act III)

Линия «символов смерти» в интонационном сюжете «Макбета» и сама обладает символическим значением: начинаясь в хоре ведьм, она завершает свой путь в сцене сомнамбулизма Леди Макбет. Именно такой расклад музыкального материала мы наблюдаем также и в оркестровой Прелюдии оперы. Быть может, и впрямь ведьмы и Леди были для Верди главными действующими лицами этой истории?

¹⁸ Текст: *Macbeth: Ancora le streghe interrogai!* / Макбет: «Еще раз я спрашивал ведьм!»

* * *

В «Макбете» Верди находит оригинальный способ музыкально-драматургического воплощения конфликта, напрямую связанный с его пониманием оперы как жанра синтетического, «сценически-музыкальной драмы» [Верди 1959, 253]¹⁹. Такое понимание влечет за собой стремление к сквозному развитию действия в музыке, к желанию связать в единое целое все уровни драматургии — сценический, вербальный, музыкальный. Данная задача по-разному решается композитором в разные периоды творчества: одним из перспективных направлений оказывается лейтмотивная техника и сквозное тематическое развитие, ведущее к раскрытию границ внутриоперной формы. Однако в «Макбете» нет лейтмотивов, сохранено и номерное строение. Единственным *сквозным* тематическим пластом является пласт формульного тематизма, по сути — периферического, не связанного с генеральными характеристиками действующих лиц. Мотивы-формулы, мобильные как в конструктивном, так и в смысловом отношении, способные выступить в функции «сценического слова» и обозначить взаимосвязи в развитии важнейших этапов действия, стали в «Макбете» элементами той интонационной среды, в которой музыкальными средствами «вербализуется» подтекст происходящего и акцентируются контекстуальные отношения между событиями и персонажами. Работа с мельчайшими единицами музыкального текста (прежде всего на уровне лейттематизма) будет одним из показателей творческой манеры позднего Верди; тем более примечательно, что путь к этой технике впервые был найден композитором в ранней шекспировской опере (все эпизоды редакции 1847 года, включающие формульный тематизм, не подверглись изменениям и были сохранены в редакции 1865 года). По мысли С. Богоявленского, «основным достижением Верди в первой редакции „Макбета“ стало «возвращение опере полноценного драматически действенного значения слова и реалистическое обновление (через слово, фразу, действие) интонационной основы вокальной мелодики» [Богоявленский 1986, 117]. Но надо признать, что и опыт «Макбета» в сфере разработки принципов сквозной музыкальной драматургии сыграл чрезвычайно важную роль в творческой эволюции Верди.

¹⁹ Письмо к Антонио Галло от 17 августа 1869 года.

Список источников

- [1] Богоявленский 1986 — Богоявленский С. Верди и Шекспир // Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград: Музыка, 1986. С. 105–140.
- [2] Верди 1959 — Верди, Джузеппе. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. Москва: Гос. муз изд-во, 1959. 647 с.
- [3] Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. Эмфаза // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам. РАН: Интелвак, 2001. Стб. 1232. URL: <https://cv01.studmed.ru/download/9c8eafa1f8e/c47e827/pdf/c47e827> (дата обращения: 05.06.2022).
- [4] Орджоникидзе 1967 — Орджоникидзе Г. Ш. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Москва: Музыка, 1967. 325 с.
- [5] Соловцова 1986 — Соловцова Л. А. Джузеппе Верди. 4-е изд. Москва: Музыка, 1986. 397, [2] с.
- [6] Широкова 2012 — Широкова В. П. Интонационный «курсив» и формульность в инструментальной музыке Моцарта // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения: сб. статей / отв. ред. Л. П. Иванова. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. С. 383–420.

References

- [1] Bogoyavlenskiy, Sergei N. (1986). “Verdi i Shakespeare” [“Verdi and Shakespeare”]. In Sergei N. Bogoyavlenskiy, *Ital'yanskaya muzyka pervoy poloviny XX veka. Ocherki [Italian music of the first half of the 20th century. Essays]*. Leningrad: Muzyka, pp. 105–140 (in Russian).
- [2] Verdi, Giuseppe (1959). *Izbrannye pis'ma [Selected letters]*. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 647 p. (in Russian).
- [3] Gasparov, Mikhail L. (2001). “Emfaza” [“Emphasis”]. In *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatiy [Literary encyclopedia of terms and concepts]*. RAN: Intelvak, column 1232. Available at: <https://cv01.studmed.ru/download/9c8eafa1f8e/c47e827/pdf/c47e827> (accessed 05.06.2022) (in Russian).
- [4] Ordzhonikidze, Givi Sh. (1967). *Opery Verdi na syuzhety Shakespeara [Verdi's Operas on Shakespeare's plots]*. Moscow: Muzyka, 325 p. (in Russian).
- [5] Solovtsova, Lyubov' A. (1986). *Giuseppe Verdi [Giuseppe Verdi]*. Moscow: Muzyka, 397, [2] p. (in Russian).
- [6] Shirokova, Valentina P. (2012). “Intonacionnyy ‘kursiv’ i formul'nost' v instrumenta'noy muzyke Mozarta” [“Intonation ‘cursive’ and motives-formulas in Mozart's instrumental music”]. In *Ekaterina Aleksandrovna Ruchyevskaya. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: sbornik statey [Ekaterina Alexandrovna Ruchyevskaya. To the 90th anniversary of the birth: a collection of articles]*. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt Peterburg, pp. 383–420 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 20.05.2022; одобрена после рецензирования: 23.05.2022;
принята к публикации: 30.05.2022.

The article was submitted 20.05.2022; approved after reviewing 23.05.2022; accepted for
publication 30.05.2022.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Наталья Ивановна Дегтярева — доктор искусствоведения (2011), профессор (2016), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — австро-немецкая музыка начала XX века. Автор монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» (2010), учебных пособий, более 50 статей о зарубежной и русской музыке; составитель и редактор сборников статей. Принимала участие в организации ряда международных научных конференций, в том числе «М. И. Глинка: музыка истории. 1804–2004» (Москва; Санкт-Петербург, 2004), «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы» (Санкт-Петербург, 2012).

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с мастер-классами и открытыми лекциями. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере первой по-

Contributors to this issue

Natalia I. Degtyareva — Dr. Habil. (Doctor of Art History) (2011), Professor (2016) at the Department of History of Western Music at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her research interests focus on the Austro-German music of the early 20th century. She published a monograph “Franz Schreker’s Operas and Modern in Austrian and German Music Theater” (2010), tutorials and more than fifty articles on Western and Russian music, as well as edited and compiled books and collections of academic articles. She participated in the organization of several international conferences, including “Mikhail Glinka: The Music of History 1804–2004” (Moscow; St. Petersburg, 2004) and “Saint Petersburg Conservatory in the Global Musical Context: Schools of Composition, Performance and Scholarship” (St. Petersburg, 2012).

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. (Doctor of Art History) (2009), Professor (2013), member of the the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government. Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki, etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including monographs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio and TV programs. The sphere of his scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of the 20th century, musical semiotics.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 3. 2022

Подписано в печать 12.09.2022. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Печ. л. 7,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 246.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж,
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru