

# 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. Воробьёв (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)  
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, 2023

## Содержание

### Статьи

*Юлия Векслер*

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:  
от мистерии к гротеску **8**

*Ольга Макарова*

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.  
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

*Надежда Карпун*

Прошлое и настоящее  
в мультимедийной балетной опере  
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

*Дмитрий Лыков*

Проблема интерпретации  
литературного сюжета на балетной сцене  
(на примере балета Джона Ноймайера  
«Дама с камелиями») **58**

*Александр Демченко*

«Петрушка» И. Стравинского:  
ракурсы осмысления **74**

*Оксана Гагарина*

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —  
А. Копленда: американская пастораль **94**

*Андрей Денисов*

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»  
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —  
парадоксы знаменитой темы **108**

*Лю Сяохэ*

Особенности вокального стиля  
опер Джоакино Россини: традиции  
и новаторство **122**

*Наталья Дегтярева*

Авторские ремарки в нотном тексте  
как выражение режиссерской воли  
композитора **140**

*Зивар Гусейнова*

«Я прямо писал оркестровую партитуру»  
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым  
оперы «Майская ночь») **158**

*Анастасия Ким*

Из истории оперы «Плотина»  
А. Мосолова **178**

*Диана Локотьянова*

Хоровая деятельность Антона Брукнера.  
Светские вокальные произведения **206**

*Нина Захарьина*

Средневековая традиция в Новое время:  
творчество в области монодических  
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

*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*)  
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](http://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, 2023

## Contents

### Articles

*Yulia Veksler*

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:  
From Mystery to Grotesque **8**

*Olga Makarova*

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed  
Masterpiece **28**

*Nadezhda Karpun*

The Past and the Present in the Multimedia  
Ballet-Opera "Apocalyptica"  
by Milko Kelemen **42**

*Dmitry A. Lykov*

The Ballet Interpretation of the Literary Plot  
in "The Lady of the Camellias"  
by John Neumeier **58**

*Alexander Demchenko*

"Petrushka" by Igor Stravinsky:  
Perspectives of Understanding **74**

*Oksana Gagarina*

"Appalachian Spring" by Martha Graham —  
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

*Andrei Denisov*

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"  
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —  
Paradoxes of a Famous Theme **108**

*Liu Xiaohu*

Specifics of the Vocal Style  
of Gioachino Rossini's Operas:  
Tradition and Innovation **122**

*Natalia Degtyareva*

Author's Remarks in the Musical Text  
as Demonstration of Director's Will  
of the Composer **140**

*Zivar Guseinova*

"I Wrote Directly the Orchestral Score"  
(On Creation of Opera "The May Night"  
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

*Anastasia Kim*

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.  
The History of Creation **178**

*Diana Lokotyanova*

Choral Activities of Anton Bruckner.  
Secular Vocal Works **206**

*Nina Zakharina*

Medieval Tradition in The New Time:  
Creative Activity in the Field  
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.009

## **Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора**

*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.** Статья посвящена проблеме ремарок, вписанных композитором в оперную партитуру и конкретизирующих предметный мир оперы: жесты, движение, мимику персонажей, характер произнесения той или иной реплики и т. д. Объектом рассмотрения в статье служат австрийские и немецкие оперы начала XX в., либретто которых либо принадлежит самому композитору («Отмеченные» Ф. Шрекера), либо является авторской (композиторской) переработкой текста оригинальной драматической пьесы («Саломея» Р. Штрауса, «Флорентийская трагедия» А. Цемлинского, «Воцтек» А. Берга). Ремарки в операх, включая и те, что относятся к внешнему, образительному ряду действия, представляют особый слой целостного оперного текста, внутренне связанный с авторской концепцией и непосредственно отражающий режиссерские намерения композитора.

Показано, как ремарки разного типа («психологической подсказки», «эмоционального тона», бытовые, визуальные) корреспондируют с музыкальным решением и акцентируют ключевые моменты в поведении и психологической характеристике героев. Особое внимание уделено ремаркам, отсутствующим в драмах О. Уайльда и Г. Бюхнера и внесенным в текст композитором (оперы Р. Штрауса, А. Цемлинского, А. Берга). В анализе соотношений внешнего и внутреннего планов действия, связи ремарок с музыкальной драматургией автор статьи опирается на положения Е. А. Ручьевской, выдвинутые в исследовании «„Хованщина“» Мусоргского как художественный феномен».

**Ключевые слова:** *Р. Штраус, А. Цемлинский, Ф. Шрекер, А. Берг, композиторская режиссура, авторские ремарки, музыкальная драматургия оперы*

**Для цитирования:** *Дегтярева Н. И.* Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 140–157. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.009>.

© Дегтярева Н. И., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.009

## Author's Remarks in the Musical Text as Demonstration of Director's Will of the Composer

*Natalia I. Degtyareva*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,  
nata49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

**Abstract.** The article is devoted to the problem of remarks inscribed by the composer into the opera score and concretizing the object world of the opera, gestures, movement, facial expressions of the characters, the nature of pronouncing this or that replica, etc. The object of consideration in the article are Austrian and German operas of the beginning of the 20th century, the libretto of which either belongs to the composer himself (*Die Gezeichneten* by F. Schreker), or is the author's (composer's) reworking of the text of the original dramatic play (*Salome* by R. Strauss, A. Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie*, *Wozzeck* by A. Berg). The Remarks in these operas, including those related to the external pictorial range of the action, represent a special layer of an integral operatic text, internally connected with the author's concept and directly reflecting the director's intentions of the composer.

It is shown how remarks of different levels ("psychological hint", "emotional tone", everyday, visual) correlate with the musical solution and accentuate the key points in the behavior and psychological characteristics of the characters.

Particular attention is paid to the remarks that do not appear in the dramas of O. Wilde and G. Büchner and are included in the text by the composer (operas by R. Strauss, Zemlinsky, Berg). When analyzing the correlation of external and internal plans of action, the connection of remarks with musical dramaturgy, the author of the article relies on the provisions of E. A. Ruchyevskaya, which are put forward in the research «"Khovanshchina" by Mussorgsky as an artistic phenomenon».

**Keywords:** *R. Strauss, A. Zemlinsky, F. Schreker, A. Berg, composer direction, author's remarks, musical dramaturgy of the opera*

**For citation:** Degtyareva N. I. Author's Remarks in the Musical Text as Demonstration of Director's Will of the Composer. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 140–157. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.009>.

© Natalia I. Degtyareva, 2023

## Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора

Тема «композиторская режиссура», поднятая в отечественном музыкознании в середине прошлого века М. Д. Сабининой<sup>1</sup>, приобрела в настоящее время новое звучание. Во-первых, интерес к теме не угасает, появляются новые работы<sup>2</sup>. Во-вторых, в наши дни, в эпоху постмодернистского режиссерского театра в самом обращении к этой теме можно усмотреть особый оттенок: оно становится (или же может стать) попыткой выражения охранительной позиции, стремлением защитить авторский замысел в его полном и целостном виде — стремлением, возможно, и представляющимся консервативным с авангардной точки зрения.

Е. А. Ручьевская обратилась к теме «композиторская режиссура» в монографии «„Хованщина“ Мусоргского как художественный феномен» [Ручьевская 2005]. Одна из ее глав носит название «Мусоргский — режиссер. „Борис Годунов“ — „Хованщина“» [Ручьевская 2005, 249–290].

Исходный пункт рассуждений ученого сформулирован в следующем тезисе:

Мусоргский «видел» в своих героях и в своих пейзажах живую реальность. Его декларация о претворении человеческой речи относится также и ко всей изобразительной сфере, всегда неотделимой от сути, от внутреннего плана действия. Однако Мусоргский видел своих героев и на сцене. Он был композитором театра: в опере реально представлял себе и место действия, и поведение действующих лиц в деталях [Ручьевская 2005, 249–250].

Отталкиваясь от этой посылки, Ручьевская концентрирует основное внимание на авторских ремарках и намечает их типологию. Приведу основные типы ремарок, отмеченные в ее работе:

---

<sup>1</sup> Монография «„Семен Котко“ и проблемы оперной драматургии Прокофьева» [Сабина 1963].

<sup>2</sup> Среди недавних назову диссертации Р. Э. Берченко [Берченко 2004] и М. В. Земляничной [Земляничная 2020], статью М. Я. Куклинской [Куклинская 2018].



- ремарки, содержащие описание обстановки (зрительные приметы, вещественные атрибуты, которые будут так или иначе обыграны в драматургии);
- ремарки, содержащие обозначения жестов, мимики и движений в массовых сценах (народ или отдельные группы людей);
- ремарки, фиксирующие поведение героев в диалоге и в монологе («ремарки психологической подсказки»);
- ремарки бытовые;
- ремарки «эмоционального тона»;
- ремарки изобразительные;
- ремарки процессуальные (отображающие действие) [Ручьевская 2005, 250, etc.].

Представляется, что эта типология, как и основные положения исследователя, характеризующие метод Мусоргского (связь ремарок с музыкальной драматургией; понимание ремарок как способа «внешнего выражения в жесте, в движении внутренней жизни героев» [Ручьевская 2005, 251] и др.) носят обобщающий характер, вследствие чего могут стать ориентиром при анализе других явлений музыкально-театрального искусства, даже если эти явления в музыкально-историческом, хронологическом, образно-стилевом отношении чрезвычайно далеки и от эпохи Мусоргского, и от творческих идеалов русского композитора.

С этих позиций в настоящей статье будут рассмотрены режиссерские указания в ряде австро-немецких опер первых десятилетий XX в., авторство<sup>3</sup> либретто которых принадлежит самим композиторам: «Саломея» Р. Штрауса (1905), «Флорентийская трагедия» А. Цемлинского (1917), «Отмеченные» Ф. Шрекера (1915), «Воцтек» А. Берга (1921). В тех случаях, когда либретто оперы представляет собой рекомпозицию текста драматического произведения, особое внимание предполагается уделить *разночтениям* — ремаркам, которые с определенной целью вносит или изменяет композитор. Предваряя обзор, хочу заметить, что каждый из композиторов, о которых пойдет речь, как в свое время и Мусоргский, не просто маркирует какими-либо указаниями отдельные детали действия, но создает *систему*, в которой в деталях отражается целое, в которой режиссерские комментарии связаны с характерами персонажей, сценической и музыкальной драматургией. Однако в рамках небольшой статьи приходится говорить не о системе, а об отдельных, выхваченных из целого приемах и деталях.

<sup>3</sup> Или соавторство — переработка текста оригинальной драматической пьесы.

Сначала речь пойдет об операх, либретто которых создано композитором путем переработки (более или менее основательной) аутентичного текста драматической пьесы (то есть, о так называемых «литературных операх»).

Хронологически первой в этом ряду оказывается «Саломея» Рихарда Штрауса. Как известно, в ее основе лежит текст одноименной драмы Оскара Уайльда. Немного отклоняясь от темы, напомним, что не все здесь обстоит столь однозначно. Во-первых, Штраус работал не с оригинальным французским текстом Уайльда, а с его немецким переводом, выполненном Хедвиг Лахман. Во-вторых, как предположил Райнер Кольмайер, Лахман больше ориентировалась не на французский источник, а на английский перевод пьесы, сделанный лордом Дугласом и отредактированный Уайльдом [Kohlmaier 1996]. Если согласиться с доводами Кольмайера, следует признать, что Штраус имел дело с *переводом перевода*. Но далее, в том же 1905 г. композитор продолжил работу и создал новую версию «Саломеи» с аутентичным французским текстом в вокальных партиях. Все это говорит о том, что Штраус действительно хотел максимально приблизиться к первоисточнику — первоначальному тексту пьесы Уайльда. Тем больший интерес представляет сопоставление ремарок в пьесе и в опере.

Большинство ремарок, добавленных композитором, принадлежит к типу «психологических подсказок» или ремарок «эмоционального тона». Так, реплики влюбленного в Саломею юного Нарработа, единственного лирического героя оперы (если его можно так назвать), почти с первых тактов снабжены указаниями, дублирующими эмоциональное содержание его музыкальных характеристик: «тепло» (*warm*) — при фразе «Как прекрасна царевна Саломея сегодня ночью» (2-й такт после ц. 6), «очень возбужденно» (*sehr erregt*) — при первом появлении Саломеи на сцене (ц. 19)<sup>4</sup>. Тот же момент, когда Нарработ, перед тем как убить себя и упасть замертво между Саломеей и Иоканааном, кричит: «Царевна, царевна, ты как цвет мирры, ты голубка из голубок, не смотри на этого человека, не смотри на него! Не говори ему таких вещей. Я не могу этого вынести...», подчеркнут ремаркой «с величайшим страхом и отчаянием» (*in höchster Angst und Verzweiflung*; ц. 123–125).

Самоубийство Нарработа и в вербальном тексте, и в сценическом действии оперы подано как малозначительный и не влияющий на течение драмы эпизод. Во всяком случае, ни Саломея, ни Иоканаан не обращают на него ни малейшего внимания. В музыкальном же решении этой сцены

<sup>4</sup> Текст здесь и далее приводится по изданию: *Strauss R. Salome. Klavierauszug von O. Singer. London Ltd.: Hawkes & Son (without date).*

акценты расставлены иначе. Когда Нарработ, с криком «Я не могу этого вынести», убивает себя, а Саломея произносит: «Я хочу поцеловать твой рот, Иоканаан» (ц. 125–126) в оркестре звучит миниатюрный «реквием»: в контрапункте с мотивом поцелуя, но на первом плане фактуры, на *ff*, в ритмическом расширении, в многократных дублировках духовых инструментов («с величайшим отчаянием!») проводится лейттема Нарработа, которая до этого всегда «пряталась», тонула в оркестровом звучании и вела себя как тема-спутник. Попутно замечу, что образ Нарработа индивидуализирован и приподнят Штраусом — в пьесе Уайльда он лишен даже имени собственного (молодой сириец, начальник стражи).

В противоположность этому, в партии Иродиады, решенной в опере в совершенно прозаических, бескрасочных тонах и не наделенной ярким тематизмом, мы встречаемся с ремарками «сухо» (*trocken*, 1 т. до ц. 165), «жестко» (*heftig*, ц. 204) «все более жестко» (*immer heftiger*, 1 т. до ц. 244).

Ремарки в партии Ирода (достаточно экономно предоставленные композитором), в основном, отражают страх Ирода перед мистическими видениями, перед возможным наказанием за совершенные преступления, перед несчастьем, которое должно произойти: «испуганно» (*schreckt*, 2 т. до ц. 212) при фразе «Он что, воскрешает мертвых?»<sup>5</sup>; «дрожа» (*erschauernd*, ц. 233) при фразе «Ах, как здесь холодно! Ветер такой ледяной, и я слышу... Почему я все время слышу этот шум крыльев в воздухе?». В последнем же диалоге Ирода и Саломеи, для того момента, когда Ирод, сломленный ее упорством, соглашается на казнь пророка, Штраус находит в ремарках чрезвычайно рельефные и выразительные формулировки, обрисовывающие и сценическое поведение персонажа, и его психологическое состояние: Ирод «в отчаянии падает на свое ложе» (*Herodes sinkt verzweifelt auf seinen Sitz zurück*, ц. 298), и далее при реплике «Пусть ей дадут то, о чем она просит! Право же, она достойная дочь своей матери» — «устало, бессильно» (*matt*, 2 т. до ц. 299).

Иоканаан и в музыкальной характеристике, и в ремарках Штрауса предстает почти исключительно как пророк, возвещающий о пришествии Сына человеческого и обличающий Иродиаду («сильно» — *stark*, 2 т. после ц. 66; «очень торжественно» — *sehr feierlich*, 6 т. после ц. 219; «мощно» — *mächtig*, 2 т. после ц. 225). И лишь однажды, в диалоге с Саломеей в его речах проявляется открытая личная эмоция. В ответ на обращение Саломеи «Позволь мне его поцеловать, твой рот» звучит восклицание Иоканаана: «Никогда, дочь Вавилона! Дочь Содома, <...> никогда!», подчеркнутое ремаркой «тихо, беззвучно содрогнувшись» (*leise, in tonlosem Schauer*, 6 т. после ц. 122).

<sup>5</sup> В ответ на рассказ назарянина о воскрешении дочери Иаира.

Наибольшее количество новых ремарок Штраус приберег для партии Саломеи. При этом они распределены в партитуре таким образом, что позволяют «прочсть» повороты в изменчивом психологическом рисунке роли. Из наиболее выразительных режиссерско-исполнительских указаний композитора выделю два:

1. Ремарка в заключительном разделе *танца семи покрывал* вводит в последний диалог Саломеи и Ирода «Саломея на мгновение останавливается у цистерны, в которой содержится плененный Иоканаан, ... затем бросается вперед, к ногам Ирода»<sup>6</sup>. После восклицаний Ирода «Ах, как это было замечательно, как чудесно! <...> Я дам тебе все, чего только твоя душа пожелает. Говори, чего тебе хочется больше всего?», она впервые произносит свое требование, «ужасающее *ostinato*» (Штраус): «Я хочу голову Иоканаана». Фраза произносится Саломеей с временным разрывом и сопровождается ремарками. Первая часть: «Я хочу, чтобы мне немедленно принесли на серебряном блюде...» — ремарка *süss* — «сладко, приторно-ласково, вкрадчиво» (3 т. до ц. 250), вторая часть (после ответных реплик Ирода): «голову Иоканаана» — ремарка *lächelnd* — «улыбаясь», как будто просьба эта не содержит в себе ничего особенного (4 т. после ц. 254). При этом имя пророка царевна произносит на *pp* с большим распевом на втором слоге (диапазон вокальной фразы — полторы октавы). Музыкальная ткань в этот момент совершенно прозрачна: Штраус снимает почти все инструменты, оставляя флейту, флейту-пикколо, 1-е скрипки *divisi*, играющие один из мотивов Саломеи, флажолеты виолончелей с поддержкой арфы и челесты. Весь фрагмент *lächelnd* выделен нюансом *pp* и сильным замедлением темпа (*doppelt so langsam, ritardando*). Сразу после фразы, с милой улыбкой произнесенной Саломеей, следует реакция — темп мгновенно сменяется на *schnell* (6 т. после 254), звучит почти полный оркестр, с медью, с бурными пассажами у струнных. Дальнейшие ремарки, связанные с этой фразой (второй ее половиной) совсем иные: «сильно, с нажимом» (*stark*, 2 т. до ц. 261), «дико, яростно, свирепо» (*wild*, 3 т. до ц. 298).
2. В момент казни Иоканаана у контрабаса-*solo* четыре раза звучит *сибемоль* малой октавы *sforzando* (8 т. до ц. 305), что, по словам Штрауса,

означает не крик боли осужденного, а горестный стон нетерпеливо ожидающей Саломеи [Штраус 1975, 187].

<sup>6</sup> *Salome verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Cisterne, in der Jochanaan gefangen gehalten wird, ... dann stürzt sie vor und zu Herodes Füßen* (4 т. после буквы К).

Для того чтобы получился звук, напоминающий сдавленные стоны и вздохи женщины, композитор размещает в партитуре подробную ремарку, предписывающую нетрадиционный для контрабаса прием звукоизвлечения (сжать струну, не прижимая ее к грифу, и извлечь тон коротким, резким движением смычка) (ил. 1)<sup>7</sup>:

Ил. 1. Р. Штраус. Саломея. Фрагмент партитуры (соло контрабаса и ремарка композитора)

Fig. 1. Richard Strauss. *Salome*. Fragment of the score (double bass solo and composer's remark)

The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 303-308) features a double bass solo. The top staff is for the 'gr. Trommel' (large drum) with a wavy line above it. The middle staff is for the 'Solo' double bass, with a note marked with an asterisk (\*). The bottom staff is for the 'C. B.' (3, 4 Pult.) with chords marked 'p sfz' and 'sfz'. The second system (measures 305-308) features a vocal line for 'Salome' with the lyrics 'Es ist kein Laut zu ver\_neh\_men. Ich hü\_re nichts.' The vocal line is in treble clef, and the double bass accompaniment is in bass clef.

\*) Dieser Ton, statt auf das Griffbrett aufgedrückt zu werden, ist zwischen Daumen und Zeigefinger fest zusammenzuklemmen, mit dem Bogen ein ganz kurzer, scharfer Strich, sodass ein Ton erzeugt wird, der dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen eines Weibes ähnelt.

<sup>7</sup> В воспоминаниях Штрауса о премьеры «Саломеи» (состоялась 9 декабря 1905 г. в Дрезденской Придворной опере под управлением Эрнста Шуха) читаем: «Одиозное место вызвало на генеральной репетиции такой страх, что граф Зеебах (генеральный интендант Дрезденской оперы. — Н. Д.), который боялся взрыва страстей, склонил меня прикрыть контрабас выдержанной нотой си-бемоль у английского рожка» [Штраус 1975, 187].

Драма Оскара Уайльда «Флорентийская трагедия» в немецком переводе Макса Мейерфельда стала основой одноименной оперы Александра Цемлинского. За пьесой закрепилась репутация произведения незаконченного (в рукописи, опубликованной уже после смерти Уайльда, отсутствовали первые пять страниц) и завершающегося удивительной, шокирующей своей неожиданностью развязкой. Цемлинского же пьеса воодушевила идеей сильной драмы, многогранной прорисовкой центрального характера; сказалось и влияние языка Уайльда, стилизованного в манере драматургов елизаветинской эпохи. Текст пьесы использован композитором практически полностью (за вычетом отдельных фраз, слов, дублирующих реплик).

Напомним вкратце сюжет. Действие происходит в XVI в. Симоне, богатый флорентийский купец, вернувшись домой раньше обещанного, застаёт свою молодую жену Бьянку в обществе принца Гвидо Барди. Заподозрив измену, он начинает коварную игру: сначала предлагает принцу купить у него различные товары, затем вызывает его на поединок и, наконец, убивает соперника. Задушив Гвидо, он поворачивается к Бьянке со словами: «А теперь ты!» В этот момент в действии совершается внезапный перелом. Бьянка, с надеждой ожидавшая смерти Симоне, хранившая молчание на протяжении всего поединка и лишь однажды давшая волю чувствам («Убей его!» — кричит она Гвидо), теперь с восторгом смотрит на мужа. Симоне, забыв о своих угрозах и о намерении наказать жену, заключает ее в объятия.

Отдавая должное психологическому мастерству Уайльда, Цемлинский все же считает нужным усилить внешний, сценический план действия и дополняет текст огромным количеством ремарок, которые сопровождают чуть ли не каждую реплику героев. Но одновременно сценические указания обостряют и делают более сложным психологический рисунок образа центрального персонажа — Симоне, на партию которого приходится бóльшая часть ремарок. Цемлинский фиксирует мгновенные перепады в эмоциональном состоянии Симоне, неожиданные, не вытекающие из текста либретто изменения в его поведении.

Вот несколько характерных примеров.

1. Симоне, придя в восторг от щедрости принца, хочет поцеловать ему руку. Восторг, однако, оказывается наигранным. Ремарка: *«Гвидо со смехом отворачивается от него, к Бьянке. Симоне смотрит на него очень серьезно. — Внезапно он снова становится почтительным и дружелюбным»*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> *Guido wendet sich lächelnd von ihm ab, Bianca zu. Simone sihet ihm Ernst zu. — Plötzlich wieder devot und freundlich* (3 т. после ц. 27). Текст здесь и далее приводится по изданию:

2. Ремарка после ариозо Симоне о смерти<sup>9</sup>, при реплике «*Довольно! Для радости созрела эта ночь*»: «его подавленное настроение мгновенно переходит в экзальтированное оживление»<sup>10</sup>.
3. В преддверии заключительных эпизодов (лирический диалог Гвидо и Бьянки, поединок, финальная сцена), на переломе драмы Симоне почти утрачивает самообладание. Ремарка: «Он открывает дверь, как будто ему не хватает воздуха, выходит в сад, который виден в сиянии полной луны»<sup>11</sup>.

Текст пьесы Уайльда (и соответственно, либретто) практически не содержит внутренней речи. В нем отсутствуют монологи, реплики *a parte*, он целиком состоит из диалогов. В опере Цемлинского функция внутренней речи принадлежит исключительно музыке, деталям и поворотам в музыкальной драматургии, и ремарки, раскрывающие внутренний смысл происходящего, высвечивают этот процесс<sup>12</sup>.

Особенно развернутые сценические указания содержит финальная сцена оперы. Цемлинского не смущает парадоксальность развязки (хотя Уайльд — мастер парадоксов — достиг в этой сцене пределов возможного), композитор находит окончание пьесы «великолепно оригинальным» [цит. по: Верникова 2000, 203], но все-таки, по-видимому, ощущает потребность дополнительной мотивировки стремительного разворота в течении действия. Привожу заключительный фрагмент либретто (фразы, отсутствующие у Уайльда и добавленные Цемлинским, выделены полужирным курсивным начертанием):

Гвидо (***так тихо, как только возможно***)<sup>13</sup>. Прими, Спаситель, мою бедную душу! (Он умирает)

---

Zemlinsky A. Eine florentinische Tragödie. Klavierauszug vom Komponisten. Wien: Universal Edition, 1916.

<sup>9</sup> Текст ариозо: «Кто говорит о смерти? О смерти говорить нельзя! Что ищет смерть в таком веселом доме, где только жена, супруг и друг приветствовали бы ее? Пусть смерть идет туда, где рушится супружеская честь, где целомудренным женщинам надоели их благородные мужья, и где они открывают полог супружеского ложа и пачкают его бесчестьем недозволенного наслаждения!»

<sup>10</sup> *Seine gedrückte Stimmung schlägt mit einem mal in exaltierte Lebhaftigkeit um* (4 т. после ц. 71).

<sup>11</sup> *Er öffnet die Türe zum Garten, wie um besser atmen zu können, dann geht er in den Garten hinaus, den man in vollem Mondglanz sieht* (5 т. до ц. 116). Для сравнения: ремарка Уайльда в этом эпизоде предельно лаконична — Симоне «отходит в сторону».

<sup>12</sup> В свете сказанного особое значение приобретает еще одна ремарка — «серьезно, почти для себя» (*ernst, halb für sich*; 4 т. до ц. 61) при реплике Симоне: «Или целый огромный мир сжался до размеров этой комнаты и в нем остались только три души? Так пусть же скудное пространство станет теперь мировой сценой, где падают властители и где ставкой будет наша жизнь в игре, в которую играет Бог».

<sup>13</sup> *so leise als möglich* (5 т. до ц. 150).

Симоне Аминь. (*Спокойно, тихо*)<sup>14</sup>. А теперь ты!

(*Он медленно поднимается, не оглядываясь. Бьянка, стоявшая в ужасном возбуждении и с ожиданием глядевшая на Гвидо с самого начала дуэли на кинжалах, в ходе ее невольно отступила к самой двери. Она открыла занавес и дверь, так что сцену освещает сияние луны. Она стоит на пороге, охваченная все более растущим воодушевлением. Симоне, глядя на нее, остается неподвижным. Затем она подходит, протягивая к нему руки, как будто ослепленная произошедшим чудом*)<sup>15</sup>.

Бьянка (*с нежностью и воодушевлением*)<sup>16</sup> Зачем не говорил ты мне, что так силен?

Симоне (*в котором безграничное удивление переходит в восхищение ее красотой*)<sup>17</sup>. Зачем не говорила ты, что ты прекрасна?

(*Он раскрывает объятия. Бьянка падает перед ним на колени. Он целует ее в губы*)<sup>18</sup>.

Фразы Бьянки и Симоне, положенные на переплетающиеся темы смерти и любви, в нежнейшем звучании оркестра с арфой и челестой, составляют самый краткий в истории оперы любовный дуэт (9 тактов — вокальные партии, 9 тактов — оркестровые отыгрыш и заключение).

Франц Шрекер является автором либретто всех своих опер (за исключением юношеской оперы «Пламя»). Хотя, по его словам, источником всех оперных замыслов является у него чисто музыкальная идея, сценическое ее воплощение оказывается для него крайне важным. Он, также как и Мусоргский, — театральный композитор, который *видит* своих героев, и видит их в соответствующей обстановке и в соответствующих сценических обстоятельствах. Ремарки Шрекера нередко очень пространны. В них зафиксированы не только жесты и манера поведения, эмоциональные реакции персонажей и т. д., но и подробнейшие

<sup>14</sup> *ruhig, leise* (2 т. до ц. 150).

<sup>15</sup> *Er erhebt sich langsam, ohne sich umzublicken. Bianka, die noch am Anfange des Dolchkampfes in furchtbarer Erregung dabei gestanden und Guido erwartungsvoll zugesehn hatm ist während des Verlaufes unwillkürlich bis zur Türe zuruckgewichen. Sie hat Vorhang und Türe geöffnet, so das der volle Strahl des Mondes die Szene bescheint. Auf der Schwelle ist sie, in wachsender Begeisterung, Simone anblickend, stehen geblieben. Jetzt kommt sie auf ihn zu, wie geblendet von einem Wunder* (1 т. до ц. 150).

<sup>16</sup> *in zarter Begeisterung* (4 т. после ц. 150).

<sup>17</sup> *in dem ein grenzenloses Erstaunen in Bewunderuheit übergehtng ihrer Schön* (2 т. до ц. 151).

<sup>18</sup> *Er breitet seine Arme gegen sie aus. Bianca sinkt auf die Knie vor ihm. Er küßt sie auf den Mund* (4 т. после ц. 151).



описания сценографического характера — предметный мир, характер освещения, изобразительно-пластические детали.

В качестве примера привожу режиссерско-сценические указания композитора к первой сцене третьего акта оперы «Отмеченные»<sup>19</sup>:

*Остров «Элизиум». Сцена производит впечатление райского сада. <...> Середина сцены покрыта газоном с высоким папоротником и пышными цветами... В густом кустарнике... мерцают мраморные скульптуры, чаще всего изображающие эротические сцены из древнегреческих мифов. Фонтаны, которые с наступлением ночи должны получить подсветку, выбрасывают вверх снопы высоких струй. Здесь и там из кустарника выглядывает фавн, словно ожившая мраморная статуя. Группки наяд скользят через сцену; с пронзительными криками пробегают процессия вакханок. Показываются первые посетители (приглашенные на праздник горожане. — Н. Д.). Пораженные увиденным, они безмолвно шагают среди чудес. Издалека, из города доносится отзвук Angelus. Языческое видение исчезает, <...> горожане опускаются на колени и обнажают головы. Тем временем становится темно. <...> Тут и там в кустарнике мерцают искры, словно светлячки. Зонтики цветов отбрасывают зеленые тени на мраморную группу — пару, сплетенную в тесном объятии. Языческие шутки становятся смелее, и маленький эльф осыпает почтенного генуэзца цветочным дождем.*

Это сценическое описание предваряет большое оркестровое вступление к 3-му акту, но любопытно, что отдельные фразы из него композитор дублирует в нотном тексте, дополняя и другими указаниями. Оркестровое вступление, таким образом, превращается в пантомиму с разра-

---

<sup>19</sup> Из-за большого объема текст приведен с купюрами: *Das Eiland "Elisium". Die Bühne macht den Eindruck eines paradisischen Gartens. <...> Die Mitte der Bühne ist bis weit nach rückwärts Rasen, üppig wuchern hohe Färne und Blumen... Auf dichtem Gebüsch blinken... Marmorgruppen, die zumeist erotische Szenen der griechischen Sage darstellen. Fontanen, die mit Einbruch der Nacht zu Leuchtbrunnen werden, werfen hohe Garben. Hie und da lugt aus dem Gebüsch, als hätte sich der tote Marmor belebt, die Gestalt eines Fauns. Gruppen von Najaden schweben durch den Plan, ein Zug Bacchanten eilt mit schrillum Getön vorüber. Schon zeigen sich die ersten Besucher. Stumm stauend schreiten sie zwischen den Wundern. Da ertönt von fern, aus der Stadt herüber, das Angelusläuten. Der heidnische Spuk verschwindet, ...die Bürgerknien nieder und entblößen das Haupt. Mittlerweile ist es finster geworden. <...> Da und dort im Gebüsch flackern, Glühkäfern gleich, Funken auf. Eine Blumendolde wirft grünes Licht über eine Steingruppe, ein brünstig verschlungenes Paar darstellend. Kühner wird das heidnische Gelichter und ein Elfenkind überschüttet einen ehrsamem Bürger der genuesischen Stadt mit einem Blütenregen.* Текст приводится по изданию: Schreker F. Die Gezeichneten. Klavierauszug von Walter Gmendl. Wien, Leipzig: Universal Edition, 1916.

ботанным рисунком, с подробно выписанными мизансценами. Однако функции «Элизиума» в музыкально-сценической драматургии оперы вступлением не исчерпываются. На протяжении всего третьего акта действие, развертывающееся на фоне чудес «райского сада», неуклонно стремится к катастрофе. В финале главный герой теряет возлюбленную, убивает соперника, а сам теряет рассудок. Терпит крах и «Элизиум», измышление его художественной фантазии. Внешний и внутренний планы драматургии образуют в «Отмеченных» сложные отношения: они не только контрастно сопоставляются, но и переплетаются, обмениваются символами, находятся в зеркальных смысловых взаимодействиях, и это укрупняет масштаб основного психологического конфликта оперы. К сожалению, в большинстве современных постановок музыкально-сценические указания композитора игнорируются, что, безусловно, приводит к трансформации авторской концепции.

Текст пьесы Георга Бюхнера «Войцек», сохранившийся в нескольких вариантах (4 рукописи), в театральной и издательской практике существует фактически в виде реконструкции. Бергу была доступна первая, не самая удачная расшифровка этой драмы, подготовленная Карлом Эмилем Французом (издана в 1879). Композитор, создавая либретто оперы, осуществил свою реконструкцию, переработав текст, изменив последовательность сцен и — добавив ремарки, которыми не была богата пьеса Бюхнера. Ремарок в опере много, и каждая из них чрезвычайно выразительна в своем соотношении с музыкой и действием. Встречаются разнообразные типы ремарок, но хочу выделить один — ремарки «бытового плана». Подобного рода сценических указаний почти нет в «Саломее» и «Флорентийской трагедии» — произведениях символистского характера и по драматической основе, и по музыке. Зато они довольно широко представлены в «Воццеке», сюжет которого включает сцены, связанные с изображением «низовой» стороны жизни, с употреблением сниженной лексики и т. п.

Остановимся на двух примерах.

1. Второй акт, сцена 2. Городская улица (Капитан и Доктор, позднее Воцек).

Доктор пугает Капитана, изрекая «диагноз»: «Гм! Ожиренье; толст, весь заплыл. По комплекции вам грозит удар! Да, милейший! Вам угрожает *aroplexia cerebri*, друг мой». На слогe *ia* (*aroplexia*) ремарка «по-ослиному» (*wie ein Esel*; ц. 220)<sup>20</sup> и глиссандо в вокальной

<sup>20</sup> Текст здесь и далее приводится по изданию: Берг А. Воцек. Клавир. Русский текст М. Кузмина. Ленинград: Музыка, 1977.

партии от *ми* первой до *ми-бемоль* большой октавы. Ремарки в партии Капитана, пораженного в самое сердце: «стелая» (*stöhnend*; 2 т. после ц. 230), «уже совсем задыхаясь» (*schon ganz atemlos*; ц. 255) и наконец — «кашляет от возбуждения и напряжения» (*hustet vor Aufregung und Antstregung*; 2 т. до ц. 260).

2. Второй акт, сцена 5. Караульное помещение в казарме. Сцена избития Воццека Тамбурмажором.

Ремарки в партии Тамбурмажора: «вваливается с грохотом, сильно навеселе» (*poltert, stark angeheitert, herein*; 1 т. после ц. 760), «вытаскивает из кармана бутылку шнапса, пьет...» (*zieht eine Schnapsflasche aus der Tasche, trinkt daraus*; 3 т. до ц. 780), «пьет снова» (*trinkt wieder*; 2 т. до ц. 785), «душит лежащего на земле Воццека» (*würgt den am Boden liegenden Wozzeck*; 1 т. до ц. 795).

После ухода Тамбурмажора солдаты в казарме, проснувшиеся во время драки, «...тут же снова засыпают» (*...und schlafen nunmehr alle wieder*; 3 т. до ц. 815), и даже Андрес, приятель Воццека, взглянув на него, произносит: «У него кровь», затем (ремарка) «тоже ложится и засыпает» (*legt sich ebenfalls um und schläft ein*; 2 т. до ц. 815).

Бытовые ремарки в этих эпизодах то удваивают гротеск музыкальных характеристик (Доктор, Капитан, Тамбурмажор), демонстрируя в жестах, движении, манере произнесения текста абсолютное совпадение *внешнего* и *внутреннего*, то образуют кричащий контраст с внутренним содержанием сцены, с состоянием Воццека: герой стонет во сне, молится, ему везде чудится кровь и перед глазами «мелькает что-то, будто нож там, будто нож широкий!» (Воццек, 2–3 тт. после ц. 750). Так возникает полифония смыслов — психологического подтекста и визуальных обстоятельств, так совмещаются и прорастают друг в друга разные планы драматургии оперы.

Резюмируя, хочу подвести к одному из главных вопросов: насколько обязательны для постановщиков режиссерские ремарки композитора и должны ли они воспроизводиться при каждой новой постановке?

На этот счет существуют разные точки зрения. Е. А. Ручьевская полагает, что ответ должен быть отрицательным:

точное воспроизведение ремарок (кроме появлений и ухода персонажей) как и всякое точное копирование, тиражирование...

в значительной степени обездвиживает текст, создает единственный статуарный прецедент трактовки [Ручьевская 2005, 289].

Но приведу альтернативное мнение, и принадлежит оно Шёнбергу, требующему строжайшего соблюдения его требований:

В построении сцены и декораций необходимо неукоснительно следовать моим указаниям — на то имеется тысяча причин. <...> Я точно определил также позиции исполнителей и их передвижения по сцене. <...> Предметы и местность в моих сценических произведениях участвуют в действии и поэтому должны узнаваться так же отчетливо, как высота тона [Шёнберг 2001, 204–205],

в другом источнике:

жесты, цвет, свет так же важны, как звуки — с их помощью сочиняется музыка [цит. по: Власова 2007, 216].

Письмо Шёнберга, из которого взята первая цитата, относится к особому музыкально-сценическому опыту композитора — музыкальной драме «Счастливая рука», в которой вся событийная сторона сосредоточена в авторских ремарках. Но датируется это письмо 1930 годом — а к этому времени написаны не только «Ожидание», «Счастливая рука», «С сегодня на завтра», но начата работа над «Моисеем и Аароном», так что требования Шёнберга вполне можно отнести ко всем его сценическим произведениям.

Наверное, на этот вопрос нельзя дать однозначный ответ — многое зависит от стиля произведения, от художественной позиции автора. Несомненно одно: прежде чем приступить к созданию собственной концепции, режиссер-постановщик должен тщательнейшим образом изучить партитуру произведения во всех ее деталях. В заключение статьи вновь цитирую Е. А. Ручьевскую:

Волонтаризм и агрессивная инициатива режиссера приведет к резко выраженному конфликту текста и интерпретации. Опера держится интересом к музыке, желанием слушать певцов и оркестр *многократно* (в оригинале разрядка вместо курсива. — Н. Д.). Зрелищное безумие приведет к эффекту одноразового пользования» [Ручьевская 2005, 290].

## Список источников

- [1] Берченко 2004 — *Берченко Р. Э.* Композиторская режиссура М. П. Мусоргского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2004. 227 с.
- [2] Бытко 2015 — *Бытко О. С.* Композиторская режиссура С. Прокофьева в опере «Война и мир» // *Modern science — moderni veda.* 2015. № 3. С. 186–192.
- [3] Верникова 2000 — *Верникова К.* Английский парадокс на австрийской почве: «Флорентийская трагедия» Оскара Уайльда в опере Александра Цемлинского // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / редактори-упорядники О. Зінькевич, М. Черкашина-Губаренко. Міністерство культури і мистецтв України; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; Центр музичної україністики. Київ, 2000. С. 202–207.
- [4] Власова 2007 — *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. 527 с.
- [5] Земляницына 2020 — *Земляницына М. В.* Композиторская режиссура в опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: [б. и.], 2020. 21 с.
- [6] Куклинская 2018 — *Куклинская М. Я.* Некоторые особенности «композиторской режиссуры» Рихарда Вагнера // *Музыкальная академия.* 2018. № 2 (762). С. 184–193.
- [7] Ручьевская 2005 — *Ручьевская Е.* Мусоргский-режиссер. «Борис Годунов» — «Хованщина» // *Ручьевская Е.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. С. 249–290.
- [8] Сабинина 1963 — *Сабинина М. Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1963. 312 с.
- [9] Шёнберг 2001 — *Шёнберг А.* Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. с нем. и англ. В. Г. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 464 с.
- [10] Штраус 1975 — *Штраус Р.* Размышления и воспоминания: Саломея // *Зарубежная музыка XX века. Материалы. Документы / ред., сост., коммент. И. В. Нестьев.* Москва: Музыка, 1975. С. 186–188.
- [11] Kohlmayer 1996 — *Kohlmayer R.* Oscar Wildes Einakter “Salome” und die deutsche Rezeption // *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte / Hrsg. von W. Herget, B. Schultze.* Tübingen: Francke, 1996. S. 159–186 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 16). Электронная версия: © Rainer Kohlmayer, 2021. URL: [http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome\\_rezeption.pdf](http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome_rezeption.pdf) (дата обращения: 19.06.2023).

## References

- [1] Berchenko, Roman E. (2004). *Kompozitorskaya rezhissura M. P. Mussorgskogo* [Composer direction by Modest Mussorgsky]: The semantics of musical sign: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Institute Science, responsible organization. Moscow, 227 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Bytko, Olga S. (2015). “Kompozitorskaya rezhissura S. Prokofieva v opere ‘Voina i mir’” [“Composer direction by Sergei Prokofiev in the opera ‘War and Peace’”]. In *Modern science — modern veda*. 2015. No. 3, pp. 186–192 (in Russian).
- [3] Vernikova, Kira Ya. (2000). “Angliyskiy paradoks na avstriyskoy pochve: ‘Florentiyskaya tragediya’ Oscara Wild’a v opere Aleksandra Zemlinskogo” [“An English paradox on Austrian ground: Oscar Wilde’s ‘Florentine Tragedy’ in Alexander Zemlin-sky opera”]. In *Naukovyy visnyk Nacional’noi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chajkovs’kogo* [Scientific Messenger of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Iss. 13. *Chotyry stolittja opery. Operni shkoly XIX–XX st.* [Four centuries of opera. Opera schools of the XIX–XX centuries], editors-compilers Olena Zin’kevich, Marina Cherkashina-Gubarenko; Ministry of Culture and Arts of Ukraine; P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Center of Ukrainian Music Studies. Kyiv, pp. 202–207 (in Russian).
- [4] Vlasova, Natalia O. (2007). *Tvorchestvo Arnolda Schönberga* [The work of Arnold Schön-berg]. Moscow: Izd-vo LKI, 527 p. (in Russian).
- [5] Zemlyanitsyna, Marina V. (2020). *Kompozitorskaya rezhissura v opere D. D. Shostakovicha “Ledi Makbet Mtsenskogo uezda”* [Composer directing in the opera by Dmitri Shostakovich “Lady Macbeth of the Mtsensk District”]: Extended abstract of Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, responsible organization. St. Petersburg: [s. l.], 21 p. (in Russian).
- [6] Kuklinskaya, Marina Ya. (2018) “Nekotorye osobennosti ‘kompozitorskoi rezhissury’ Richarda Wagnera” [“Some features of Richard Wagner’s ‘composer direction’ ”]. In *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy]. 2018. No. 2 (762), pp. 184–193 (in Russian).
- [7] Ruchëvskaya, Ekaterina (2005). “Mussorgsky-rezhisser. ‘Boris Godunov’ — ‘Khovanshchina’ ” [“Mussorgsky-director. ‘Boris Godunov’ — ‘Khovanshchina’ ”]. In Ekate-rina Ruchëvskaya, “*Khovanshchina*” *Mussorgskogo kak khudozhestvennyi fenomen. K probleme poetiki zhanra* [“*Khovanshchina*” by Mussorgsky as an artistic phenome-non. On the problem of genre poetics]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, pp. 249–290 (in Russian).
- [8] Sabinina, Marina D. (1963). “*Semyon Kotko*” i *problemy opernoi dramaturgii Prokofieva* [“*Semyon Kotko*” and *problems of Prokofiev’s operatic dramaturgy*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 312 p. (in Russian).
- [9] Schönberg, Arnold (2001). *Pis’ma* [Correspondence], compiler and publisher Erwin Stein; translation from German and English by Viktor Schnittke; general edition by Mikhail Druskin and Lyudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 464 p. (in Russian).
- [10] Strauss, Richard (1975). “Razmyshleniya i vospominaniya: Salomeya” [“Reflections and memories: Salome”]. In *Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy. Dokumenty*

[*Foreign music of the XX century. Materials. Documentation*], editor, compiler, commentator Israel V. Nestiev. Moscow: Muzyka, pp. 186–188 (in Russian).

- [11] Kohlmayer, Rainer (1996). Oscar Wildes Einakter “Salome” und die deutsche Rezeption. In *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Hrsg. von W. Herget, B. Schultze. Tübingen: Francke. S. 159–186 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 16). Electronic version: Rainer Kohlmayer, 2021. Available at: [http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome\\_rezeption.pdf](http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome_rezeption.pdf) (accessed 19.06.2023).

Статья поступила в редакцию: 19.06.2023; одобрена после рецензирования: 17.07.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 19.06.2023; approved after reviewing: 17.07.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



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

*Зивар Махмудовна Гусейнова* — доктор искусствоведения (1995), профессор (1998). Профессор, заведующий кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Принимала участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Петрозаводске, а также Австрии, Черногории и др. Член диссертационных советов Санкт-Петербургской государственной консерватории (зам. председателя) и Российского института истории искусств. Член жюри различных музыковедческих конкурсов. Автор около 200 научных публикаций, посвященных различным вопросам истории русской музыки древнего и классического периодов (в том числе — монографий «Фитник Федора Крестьянина», «Стихирарь минейный конца XVI века: аспекты изучения. По рукописи Троице-Сергиевой Лавры № 427», «Теоретические лабиринты «Книги, глаголемой Кокизы...» (по рукописи РГБ собрания Одоевского № 1)», учебных пособий «Русские музыкальные азбуки 15–16 веков», «„Авторские“ музыкально-теоретические руководства 17 века»).

*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. Организатор 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).

*Zivar M. Gusseinova* — Doctor of Fine Arts (1995), Professor (1998), Head of the Department of History of Russian Music at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, participant of diverse seminars, symposiums and conferences held in Saint-Petersburg, Moscow, Nizhniy Novgorod, Petrozavodsk, as well as in Austria, Montenegro etc. Member of Dissertation boards of the St-Petersburg State Conservatory (Vice-Chairperson) and Russian Institute of the History of Arts. Member of the Jury panel of various musicology competitions. Author of 200 scientific publications devoted to various issues of the history of Russian music of the ancient and classical periods including monographs and training manuals in history and music theory.

*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. Among her publications are a monograph “Franz Schreker’s Operas and Modern style in Austrian and German Music Theater” (2010), tutorials and more than fifty articles on Western and Russian music, and she was the editor-compiler of 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).



**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург,  
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н  
e-mail: skifia-print@mail.ru