

На правах рукописи

КАБАЛЕВСКАЯ Ярослава Александровна

«Буря» Шекспира в музыкальном искусстве

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
Коженова Ирина Васильевна

Официальные оппоненты: **Степанова Ирина Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория имени
П. И. Чайковского, профессор кафедры
истории русской музыки

Хвоина Ольга Борисовна
кандидат искусствоведения, доцент,
Гуманитарный институт телевидения и
радиовещания имени М. А. Литовчина,
заведующая кафедрой звукорежиссуры
и музыкального искусства

Ведущая организация **Казанская государственная
консерватория (академия) имени
Н. Г. Жиганова**

Защита состоится 7 июня 2012 г.
на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009,
Москва, ул. Б. Никитская, 13/б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан _____ 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Москва Ю. В.

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество Уильяма Шекспира (1564-1616), величайшего английского драматурга и поэта, во все времена сохраняет свою актуальность, всегда вызывает глубокий интерес художников и любителей театра, дискуссионные споры учёных. Грандиозен масштаб жанрового охвата его произведений: трагедии, исторические хроники, комедии, сонеты – все эти жанры представлены разносторонне и многогранно.

Творчество Шекспира оказало и продолжает оказывать мощное влияние на мировую культуру. На сценах всего мира шекспировские произведения занимают ведущее место. Постоянно продолжается процесс поиска новых трактовок его сочинений. В XX веке были созданы многие шедевры кинематографа и анимации, воплощающие шекспировские сюжеты.

В творчестве Шекспира музыка занимает существенно важное место. Из 37 пьес английского драматурга только в пяти музыка не упоминается ни в какой связи. Многие исследователи обращают внимание на то, что сам поэтический слог драматурга очень музыкален и порождает особую атмосферу восприятия. Шекспировские образы прочно вошли в музыку разных эпох, разных стран, разных жанров и стилей. Трудно назвать имена композиторов, которых бы не затронуло искусство Шекспира. Среди них Пёрселл и Мендельсон, Берлиоз и Сибелиус, Верди и Гуно, Чайковский, Прокофьев и Шостакович.

Многие образы и сюжеты Шекспира воплощались в музыке многократно и широко известны (прежде всего, «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Гамлет»).

Есть великие драмы Шекспира, которые не столь широко популярны, но весьма значительны и интересны. Одно из первых мест среди них принадлежит «Буре», занимающей в шекспировском творчестве совершенно особое место. Искрящаяся светлыми красками, эта, на первый взгляд, комедия или сказка при более глубоком изучении раскрывает огромные философские глубины; она

наполнена подтекстами и скрытыми смыслами; её концепция отражает весь творческий опыт Шекспира и многими нитями связана и с ранними его произведениями, и со многими признанными шедеврами. Созданная в конце творческого пути драматурга, она несёт обобщающий характер и отличается уникальной многогранностью.

В последнее время наблюдается всё возрастающий интерес к воплощениям шекспировской драмы в музыке, кинематографе и в драматическом театре. В сезон 2010-2011 (в год 400-летия со дня своего создания), «Буря» была поставлена в Москве в театре «Et Cetera», в театре «На Малой Бронной» и в рамках Московского Чеховского фестиваля знаменитым английским режиссёром Д. Донелланом. Современный интерес к «Буре», вероятно, объясняется тем, что эта драма позволяет поднимать важные и сложные проблемы бытия, такие как жажда власти и трудность всепрощения, могущество человека и величие природы, пороки общества и сила любви... Смысловая многослойность драмы порождает разнообразие её трактовок – от раскрытия трагических глубин до создания светлой и гармоничной картины мира.

За четыре века истории пьесы к ней обратились многие композиторы. Её образы воплотились в произведениях разных эпох и разных жанров – в опере и балете, симфонической увертюре и музыке к театральным спектаклям. Некоторые из них заслужили популярность, как симфоническая фантазия «Буря» П. И. Чайковского. О других же известно незаслуженно мало (музыка к спектаклю А. Аренского или Я. Сибелиуса, опера А. Алябьева и др.). Между тем как явление «музыкальной шекспирианы» они представляют значительный интерес. Однако разнообразие музыкальных претворений «Бури» в исторической перспективе никогда не было предметом специального исследования. Необходимость освещения этой проблематики определяет актуальность диссертации.

Степень научной разработанности проблемы. Проблеме «Шекспир и музыка» в отечественном музыкознании посвящён ряд трудов. Тема «Музыка

в шекспировском театре» рассматривается в капитальном труде Р. Грубера «История музыкальной культуры»¹, в сборнике статей «Шекспир и музыка» под редакцией С. Богоявленского² (опубликован в 1964 году). В сборнике представлены статьи С. Богоявленского «Верди и Шекспир», Г. Орджоникидзе «Музыка в творчестве Шекспира», «Шекспир в симфонической музыке романтиков» и «Шекспир и Прокофьев», Ю. Кремлёва «Шекспир в музыке Чайковского» и «О непреходящем значении драматургии Шекспира» и др.

Широкий круг вопросов затрагивается в исследованиях И. Соллертинского «Шекспир и мировая музыка»³ и Г. Орджоникидзе «Оперы Верди на сюжеты Шекспира»⁴. Обращает на себя внимание, что выход в свет большинства изданий был приурочен к 400-летию со дня рождения Шекспира (1964). К сожалению, в последнее время исследователи реже обращаются к этой теме, а между тем она раскрыта далеко не полностью и в ней по-прежнему немало «белых пятен», неизвестных и неисследованных сочинений как в русской, так и в зарубежной музыке.

Ценной информацией обладают классические литературоведческие труды о Шекспире А. Аникста⁵, А. Смирнова⁶, А. Бартошевича⁷, В. Мюллера⁸, а также «Шекспировские сборники»⁹, выпущенные в середине XX века, и доклады «Шекспировских чтений»¹⁰, изданные в 80-х годах.

В зарубежной литературе о музыке в эпоху Шекспира выделяются труды Е. Дента – *Dent E.* «Foundations of English opera»¹¹ (о становлении жанра оперы в Англии в XVII веке), Дж. Менифолда – *Manifold J.* «The music in English drama»¹² (о музыке в английской драме от Шекспира до Пёрселла), Е. Доути –

¹ Шекспир и современная ему музыка // История музыкальной культуры. Т. 2. Ч. 2. М., 1959. С. 278.

² Шекспир и музыка. Сб. статей под ред. С. Богоявленского. Л., 1964.

³ Соллертинский И. Шекспир и мировая музыка. М., 1962.

⁴ Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1964.

⁵ Аникст А. Ремесло драматурга. М., 1974; Театр эпохи Шекспира. М., 1965; Шекспир. ЖЗЛ. М., 1964.

⁶ Смирнов А. Творчество Шекспира. Л., 1934.

⁷ Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX в. М., 1994.

⁸ Мюллер В. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925.

⁹ Шекспировский сборник. ВТО, 1947, 1961.

¹⁰ Шекспировские чтения 1967 г. М., 1981; 1984 г. М., 1986.

¹¹ Dent E. Foundations of English opera. A study of musical drama in England during the seventh century. L., 1962.

¹² Manifold J. The music in English drama. From Shakespeare to Purcell. L., 1956.

Doughtie E. «English Renaissance song»¹³, *E. Нейлора – Naylor E.* «Shakespeare in Music»¹⁴, *Г. Каулинга – G. Cowling* «Music in the Shakespearian Stage»¹⁵, а также сборник «Music in English Renaissance drama»¹⁶. В фундаментальном исследовании *Л. Элсона* «Шекспир в музыке», изданном в 1901 году, опубликованы песни Ариэля «Where the bee sucks» и «Full fathoms five» композитора *Р. Джонсона* из первой постановки «Бури»¹⁷.

Объект исследования – пьеса «Буря» как феномен шекспировской драмы и её воплощение в мировом музыкальном искусстве в разные эпохи и в разных жанрах.

Предметом исследования стали: своеобразие художественного мира пьесы «Буря» и широкий круг музыкальных произведений, созданных на основе её сюжета или под её воздействием. Среди них semi-опера *Г. Пёрселла*, мелодрамма «Лелио или Возвращение к жизни» *Г. Берлиоза*, фортепианные сонаты *Бетховена* d-moll op. 31 № 2 и «Appassionata» f-moll op. 57, рукопись оперы *А. Алябьева* «Буря», симфоническая фантазия *П. И. Чайковского*, музыка к спектаклям «Буря» *А. Аренского* и *Я. Сибелиуса*. Также в работе содержится информация об опере *З. Фибиха* «Буря», балете *П. Чиары* «The Tempest», музыке *А. Салливана* и *Вангелиса* к одноименным спектаклям и о других сочинениях.

Цель работы состоит в том, чтобы исследовать многообразие музыкальных воплощений «Бури» Шекспира.

Задачи исследования:

1. представить **уникальность** последней драмы Шекспира, её сложный многоуровневый мир и значительную роль в нём музыкальной составляющей, что даёт основания для разнообразия её трактовок;
2. отобрать среди множества музыкальных произведений, связанных с «Бурей», наиболее яркие и значимые образцы;

¹³ *Doughtie E.* English Renaissance song. Boston, 1986.

¹⁴ *Naylor E.* Shakespeare in music. London-Toronto, 1931.

¹⁵ *Cowling G.* Music on the Shakespearian stage. Cambridge, 1913.

¹⁶ Music in English Renaissance drama. Lexington, 1968.

¹⁷ *Elson L.* Shakespeare in music; a collation of the chief musical allusions in the plays of Shakespeare, with an attempt at their explanation and derivation, together with much of the original music. Boston, 1901.

3. показать своеобразие музыкального воплощения «Бури» Шекспира в разные исторические периоды:

3.1. в английском искусстве постшекспировской эпохи, в том числе в semi-опере Г. Пёрселла;

3.2. в западно-европейской музыке XIX века (Бетховен, Берлиоз);

3.3. в музыке Я. Сибелиуса к спектаклю «Буря»;

3.4. в русской музыке XIX–начала XX веков (А. Алябьев, П. И. Чайковский, А. Аренский);

3.5. представить панораму обращений к «Буре» в музыке XX–XXI веков.

Указатель музыкальных сочинений на сюжет «Бури» содержится в Приложении №1 (57 наименований). Представленные в работе сочинения призваны дать убедительную и стройную картину воплощения «Бури» в музыкальном искусстве на протяжении четырёх столетий её существования.

Список музыкальных произведений, связанных с «Бурей», составляет длинный ряд, который постоянно пополняется. Поэтому процесс поиска и отбора необходимого материала составляет важную часть работы.

Материалом изучения являются:

— пьеса Шекспира «Буря»;

— semi-опера Г. Пёрселла «Буря или Зачарованный остров»;

— мелодия «Лелио» Г. Берлиоза;

— музыка к спектаклям А. Аренского, Я. Сибелиуса;

— рукопись неизданной оперы А. Алябьева;

— симфоническая фантазия П. И. Чайковского.

Метод исследования. В работе использован комплексный подход, сочетающий исторический и теоретический аспекты исследования. Методика анализа музыкального материала соотносится с исторически сложившимися направлениями и стилями конкретной эпохи.

Положения, которые выносятся на защиту:

— место и значение драмы «Буря» в творчестве Шекспира;

- эволюция понимания и трактовки «Бури» от эпохи Ренессанса к XX веку;
- своеобразие претворения «Бури» в постшекспировскую эпоху;
- воплощение образов «Бури» в творчестве западно-европейских композиторов;
- «Буря» Шекспира в музыке русских композиторов.

Научная новизна. В диссертации впервые рассматриваются воплощения образов «Бури» в произведениях музыкального искусства. В исследовании представлен анализ опер, симфонических произведений, музыкальных спектаклей и сочинений других жанров. Многие материалы приводятся впервые: полный перевод на русский язык текста мелолога Г. Берлиоза «Лелио, или Возвращение к жизни»; расшифровка рукописи неопубликованного либретто и музыкальных номеров оперы А. Алябьева; анализ музыки к спектаклям «Буря» А. Аренского и Я. Сибелиуса.

Теоретическая и практическая значимость диссертации. Материалы и результаты работы могут быть использованы в общих и специальных курсах истории русской и зарубежной музыки. Примеры воплощения «Бури» в различных музыкально-театральных жанрах могут быть полезны режиссёрам и дирижёрам в работе над постановкой. Материалы диссертации представляют интерес для профессионалов в области кино и театра, а также для любителей искусства.

Апробация работы. Диссертация и автореферат поэтапно и в целом неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Решением кафедры работа в ее окончательном виде была рекомендована к защите 17 апреля 2012 года.

Структура и содержание работы. Диссертация содержит введение, шесть глав, заключение, пять приложений. Библиографический список включает 226 наименований, среди которых 176 на русском и 50 на английском языке.

II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении формулируются цели и задачи исследования и представлен обзор отечественной и зарубежной литературы по рассматриваемым проблемам. Также во введении отмечен интерес, проявляемый композиторами, театральными и кинорежиссёрами к «Буре» Шекспира в последние годы.

В первой главе «Музыка в шекспировском театре» рассматривается положение музыки в театре елизаветинской эпохи. Приводятся примеры музыкальных эпизодов в шекспировских пьесах. Необходимость обращения к проблеме музыки в шекспировском театре обусловлена наличием в самой «Буре» множества упоминаний о музыке, музыкальных инструментах, включением в действие песен и танцев. В этой главе приведены все упоминания о музыке в «Буре» на языке оригинала и в переводе на русский язык.

Вторая глава «"Буря" в творчестве Шекспира» посвящена истории создания и исследованию характерных содержательных, композиционных и жанровых особенностей «Бури» Шекспира. «Буря» занимает исключительное положение среди тридцати семи пьес Шекспира. Это самое сложное и многогранное произведение драматурга, созданное «под занавес» его деятельности в 1611 году¹⁸. Исследователи отмечают обобщающую роль пьесы, называя её «последним из шедевров Шекспира»¹⁹, «венцом последних пьес и завершением всего его творческого пути»²⁰, завещанием и синтезом его искусства.

Драма рассматривается как итоговое произведение, вмещающее сюжетные линии разных пьес – здесь борьба за власть, вражда и захват трона, трогательная и нежная любовь, призванная пройти испытания, неприукрашенное поведение грубых персонажей, чарующий полёт фантастических видений. Здесь объединены разные сферы жизни, создана

¹⁸ Впервые «Буря» напечатана в фолио в 1623 году. Друзья Шекспира, актёры Дж. Хеминг и Г. Кондел при участии Б. Джонсона, составлявшие I фолио, поместили «Бурю» на первое место. По-видимому, они действительно оценивали это произведение как «микрокосм» всей драматургии Шекспира.

¹⁹ Аникст А. Шекспир. М., 1964. С. 327.

²⁰ Смирнов А. Послесловие к «Буре». ПСС Шекспира, Т. VIII. М., 1960. С. 545.

универсальная картина мира, тяготеющая к разумному устройству и благоприятному разрешению всех коллизий. При этом, как ни в одной другой пьесе Шекспира, важное место занимает стихия природы и, особенно, безбрежный морской простор. Природа во всём её таинственном могуществе составляет постоянно присутствующий фон, который сопровождает разворот повествования и придаёт ему эпический характер.

Уникальность пьесы составляет её главное действующее лицо – мудрец и философ Просперо, погружённый в изучение законов и тайн мироздания, овладевший ими и способный повелевать природой. Деятельность Просперо планомерно направляет все события драмы, с ним связан мир фантастических видений, находящихся у него в подчинении – сказочный дух Ариэль и чудовище Калибан.

И, наконец, – музыка, которой отводится в «Буре» такая значительная роль, как ни в одной другой пьесе Шекспира. Песни и музыка, наполняя большую часть сцен, создают загадочную звуковую атмосферу происходящего, а затем и образуют отдельный дивертисмент – «маску» в IV действии.

Пьеса обладает особой драматургией с длительным, неторопливым повествовательным развёртыванием. В ней складывается своеобразная многоуровневая структура, сочетающая несколько линий взаимодействия. Первая – это Просперо и властители Неаполя и Милана, вторая – любовь Миранды и Фердинанда (детей враждующих семейств), третья – волшебный мир острова, мир природы и фантастических существ, добрых и недобрых.

«Буря» – документ эпохи, отражающий её философские и социальные воззрения. Исследователи по-разному трактуют жанр пьесы. В первой публикации она обозначена как комедия. Литературоведы называют «Бурю» и поэтической сказкой, и трагикомедией. Р. Грубер считает, что это «своеобразно решённое музыкально-драматическое представление»²¹. Отмечается также синтез нескольких жанров, включающих черты «маски».

²¹ Грубер Р. Шекспир и современная ему музыка // История музыкальной культуры. Т.2, ч.2. М., 1959, стр.281.

Подытоживая разные точки зрения, сюжетную и смысловую многослойность и философскую наполненность «Бури», сложное взаимодействие образных пластов, роль фантастики и природы, наличие в ней личных и общественных конфликтов, можно сделать вывод о повествовательно-эпических принципах организации драмы и поставить её в ряд **эпических** произведений. Концепция разумного разрешения конфликтов и утверждение справедливости в «Буре» предвосхищают эстетические установки Просвещения (недаром «Бурю» сравнивают с «Волшебной флейтой» Моцарта).

Широта содержательного мира «Бури» открывает огромные возможности для её интерпретации в музыке.

Третья глава «Постановка "Бури" в Англии в постшекспировский период» содержит два раздела.

В первом разделе рассматриваются своеобразные музыкально-театральные жанры, существовавшие в период от создания «Бури» до постановки Д. Драйдена–Т. Шедуэлла с музыкой Генри Перселла. В это время обозначились изменения, определившие характерные тенденции эпохи:

1. Постепенное увеличение роли музыки в спектакле (хотя «Буря» Шекспира является самой музыкальной пьесой драматурга, режиссеры и постановщики дополняли действие новыми музыкальными номерами).

2. Кардинальное изменение сюжета в сторону зрелищности. Добавление новых действующих лиц и сюжетных линий.

В этом разделе представлены наиболее интересные интерпретации «Бури» указанного периода. Это постановка У. Давенанта и Д. Драйдена с музыкальным оформлением Д. Банистера и постановка Т. Шедуэлла, драматургически приближающаяся к опере с музыкой пяти композиторов – Д. Банистера, М. Локка, П. Реджо, Д. Драги, П. Хемфри. В разделе приводится таблица наиболее значимых постановок «Бури» Шекспира в XVII–XVIII веках.

Второй раздел посвящен semi-опере Г. Пёрселла «Буря или Зачарованный остров», созданной композитором в конце жизни. Подобно другим крупным сценическим произведениям композитора («Королева фей»,

«Король Артур» и др.), «Буря» написана в популярном в эпоху Реставрации жанре «English dramatic opera». И в «Буре», и в «Королеве фей» шекспировский сюжет используется в изменённом виде. В жанре музыки к драматическим спектаклям композитор написал ещё два по драмам Шекспира – «Ричард II» и «Тимон Афинский», оба тоже в переработанной версии.

В «Буре» ярко проявляется желание сблизить произведение с современной ему итальянской оперой, наиболее полно раскрывается совершенное владение вокальной техникой и стилем. Эта общность проявляется, в частности, и в структуре: использование в репризе трёх-частной формы точного повторения первоначального материала (то, что впоследствии получило название арий *da capo*); эта форма приобретает у Пёрселла самостоятельное значение. Стиль Пёрселла в «Буре» приближается к будущему стилю опер Генделя (например, речитатив и ария Эола «Я слышу твой величественный голос» из V действия, Ария Амфитриды «Безмятежные дни» из V действия, Ария Нептуна «Смотри, смотри, ликуют небеса» из V действия²²), используются речитативы (особенно в V действии – Речитатив Амфитриды «Великий Нептун», Речитатив перед арией Нептуна «Эол, скорее прилетай», Речитатив в арии Эола). Происходит «сдвиг» сюжетной линии в сторону античности, что также указывает на влияние итальянской оперы, в итальянском стиле написана маска V действия. Несмотря на развитость музыкальных партий, музыка образует подчинённый ряд по отношению к основному драматическому действию. В I акте музыкальных номеров вообще нет, а на заключительную маску Нептуна приходится треть всего музыкального материала оперы (семь номеров из шестнадцати).

Сохранились сведения, что в первой постановке «Бури» Пёрселла-Шедуэлла было использовано новое расположение оркестра между партером и сценой, что увеличивало роль оркестра в театре, делало его важным участником спектакля.

²² В работе применительно к «Буре» Пёрселла используется обозначение «ария» как во всех источниках на русском языке. Подлинные обозначения композитора неизвестны.

Несмотря на то, что некоторые исследователи высказывают сомнения в принадлежности произведения Пёрселлу (из-за отсутствия рукописи и её копий), мелодическая красота вокальных страниц, разнообразие форм и полифоническое мастерство не позволяют усомниться в его авторстве.

Ярким и заметным событием среди постановок «Бури» в России стала «Буря» с музыкой Пёрселла, осуществлённая в 1983 году в рамках «Декабрьских вечеров» С. Рихтера в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Режиссёром был великий Анатолий Эфрос, дирижёр – Ю. Николаевский.

Четвёртая глава – «Образы шекспировской «Бури» в творчестве Бетховена и Берлиоза» – состоит из двух разделов. Своеобразие рассматриваемой проблемы заключается в том, что самостоятельных сочинений по этой драме у Бетховена и Берлиоза нет, однако её мощное воздействие оставило значительный след в их творчестве.

В первом разделе рассматривается влияние «Бури» на фортепианное творчество Л. ван Бетховена. Л. Шиндлер пишет, что Шекспир был «любимым поэтом» Бетховена и что он знал его вещи также хорошо, как собственные партитуры²³. Сохранились III-IV и IX-X тома сочинений Шекспира из бетховенской библиотеки, в которых встречаются карандашные пометки композитора. Бетховен изучал Шекспира в разных переводах, «Буря» входила в ряд его любимых произведений.

Как известно, Шиндлер, на вопрос о содержании сонат d-moll op.31 №2 и «Appassionata» f-moll op.57 услышал лаконичный ответ композитора: «Прочтите «Бурю» Шекспира!». Это указание даёт повод для споров и дискуссий. Большинство исследователей сходятся во мнении, что «Буря» не является прямой программой сонат Бетховена, но степень связи музыки и драмы трактуется по-разному. Если В. Ленц проводит прямые параллели между сонатами и «Бурей»²⁴, то Н. Николаева, вступая с ним в полемику,

²³ На это указывает Р. Роллан в книге «Бетховен. Великие творческие эпохи» // Собр. муз.-ист. соч. в 9 т.т. М., 1938, с.188.

²⁴ Lenz W. Beethoven. Eine Kunststudie, Bd. II. S.169.

усматривает эти связи в «родстве настроений и основной идеи: владычество человеческой воли и мысли над грозной неумолимой силой стихии...»²⁵.

К. Черни предлагал картинное толкование первой части «Appassionata», способное помочь исполнителю: он усматривал в ней бушевание моря в бурную ночь и призывы о помощи. Р. Роллан указывает на глубокое родство этих сочинений и утверждает, что композитор писал их под знаком «Бури» и в её атмосфере²⁶.

Каждая из этих сонат выполняет важнейшую этапную роль в эволюции фортепианной сонаты, их объединяет значительная внутренняя связь, особенно в драматургии сонатной формы. Соната d-moll op.31 №2 завершена в драматичнейший период жизни Бетховена – летом 1802 г. в Гейлигенштадте, где композитор находился на лечении и где утратил надежду восстановить слух. В произведениях, созданных в это время, появляется новаторское качество процессуальности развития. Н. Николаева отмечает такие особенности сонаты, как «глубокое взаимопроникновение свободно-импровизационных и сонатных принципов...», «противопоставление и объединение элементов», «внутренний и гибкий характер контрастов»²⁷.

Принципы, найденные в сонате d-moll №17, получают наиболее полное выражение в «Appassionata» – вершине в области драматической сонаты Бетховена, которая является «наиболее полным воплощением симфонических принципов в области фортепианного творчества»²⁸. Непрерывное симфоническое развитие, ядром которого служит комплекс элементов главной партии, осуществляется здесь «повторными циклами, каждый раз дающими восхождение по спирали всего исходного комплекса тем»²⁹.

Концепция «Бури» была близка Бетховену, он мог охватить все стороны драмы и её философскую глубину в особенности. Именно философскую

²⁵ Николаева Н. Людвиг ван Бетховен. Фортепианные сонаты // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967. С.291.

²⁶ Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. Собр. муз.-ист. соч. в 9 томах. М., 1938. С. 187.

²⁷ Николаева Н. Людвиг ван Бетховен. Фортепианные сонаты // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967. С. 292.

²⁸ Там же. С. 295.

²⁹ Там же, с. 295–296.

проблематику «Бури», волновавшую композитора, выделяет Л. В. Кириллина. Автор капитального труда о Бетховене, проводя параллель между высказыванием композитора и значением духовных поисков в «Буре», ссылается на его письмо Ф. Брунsvику: «Что касается меня – Боже правый! – то моё царство в воздухе. Словно вихрь, мчатся вокруг меня звуки, и в душе моей часто бушует такой же вихрь»³⁰.

Во **втором разделе** главы рассматривается продолжение «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза – мелодог «Лелио или Возвращение к жизни», заключительным разделом которого является фантазия «Буря».

Встреча с искусством Шекспира стала мощнейшим импульсом в творческих поисках Берлиоза. Воздействие Шекспира как на Берлиоза-художника, так и на Берлиоза-человека колоссально, с Шекспиром к Берлиозу пришло новое понимание искусства, его задач и возможностей. Композитор пишет в «Мемуарах»: «Шекспир неожиданно обрушился на меня и ошеломил. Его гений, с величественным грохотом разверзший предо мной небо искусства, осветил мне его самые отдаленные глубины. Я познал истинное величие, истинную красоту, истинную драматическую правду...»³¹.

Шекспир дал композитору стимулы к самовыражению, его присутствием была освещена вся его творческая и личная жизнь. В разные периоды Берлиоз возвращался к шекспировским сочинениям (симфония «Ромео и Джульетта», увертюра «Король Лир», марш из «Гамлета»). Заканчивает свое композиторское творчество Берлиоз также оперой на шекспировский сюжет («Беатриче и Бенедикт»).

Очевидно, что композитор ощущал необходимость ответить на многие вопросы, не получившие в «Фантастической симфонии» своего разрешения.

В мелодог «Лелио или Возвращение к жизни», написанном в Италии (1831-1832 годы), нашли выражение поиски новых жанров, так сильно занимавшие композитора. Музыка Берлиоза тесно связана с литературно-театральной основой, также как его литературно-критическая деятельность – с

³⁰ Цит. по: Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 1. М., 2009. С. 236–237.

³¹ Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967. С. 114.

музыкальной. «Лелио» явился первым произведением, в котором все стороны его творчества предстали в полном единении и взаимодействии.

Сложный и многоохватный замысел «Лелио» ставил трудные, даже невыполнимые в полной мере задачи – создать произведение синтетического типа. Берлиозу представлялось гармоничное и всеобъемлющее действо, соединяющее различные виды искусства, с тем, чтобы охватить широкий круг проблем, которые волнуют молодого художника. Содержание произведения выходит за рамки романтических переживаний героя «Фантастической». Здесь композитор делится мыслями о жизни и смерти, о месте искусства и любви в жизни художника, о музыке, о критике, о Шекспире – итогами многочасовых раздумий в итальянском уединении. Мысли, чувства, отношение к искусству композитор скрепляет в единый комплекс, раскрываемый не столько в музыке, сколько в вербальном тексте, который имеет публицистическую направленность, в чем, несомненно, проявляется новаторство Берлиоза. Это отражается также в полемике и острых выступлениях в адрес критиков. В драматургии мелолога высказывания Артиста (т.е. автора) и элементы сценического действия порой даже более существенны, чем музыкальные номера. Именно монологи, написанные искренне и увлекательно, определяют романтический и даже экзальтированный характер произведения.

Хотя мелолог «Лелио» и не является, на первый взгляд, большой удачей композитора, он представляет значительный интерес, множеством нитей сплетаясь с другими его произведениями. Вся его музыка (за исключением инструментовки «Эоловой арфы») была написана ранее и вне связи одного отрывка с другим, все включенные в мелолог сочинения относятся к одному и тому же творческому периоду, почти все они – окружение «Фантастической». Это:

№ 1 – баллада «Рыбак»;

№ 2 – «Хор теней»;

№ 3 – «Песня разбойников»;

№ 4 – «Песня счастья»;

№ 5 – «Эолова арфа»;

№ 6 – фантазия «Буря».

Основной стержень сюжета – шесть монологов Лелио, шесть автобиографических исповедей Берлиоза, перемежаемых музыкальными эпизодами. Главный герой – художник, музыкант, творец. Лелио слушает, а затем сочиняет и исполняет музыку; он высказывает свои суждения о ней, вспоминает разнообразные впечатления от искусства. Минуты депрессии сменяются гневными вспышками в адрес «хулителей» искусства, эмоциональный подъем возвращает к творчеству, состояние меланхолии переходит в мечты об идеальной любви. Все эти смены настроений объясняют особенности композиции произведения и, таким образом, оправдывают деление на обособленные контрастные разделы.

Драматическая фантазия с хором «Буря» – не только первое обращение Берлиоза к Шекспиру, но и одно из первых сочинений, в котором композитор соединяет симфонические и кантатно-ораториальные принципы. Берлиоз не стремится раскрыть многогранное, философское и сказочное содержание «Бури», он переосмысливает его, погружая в мир романтических представлений. Персонажи «Бури» интересуют композитора меньше, чем чувства. Его даже не привлекли волшебные превращения Ариэля. Нет здесь и образа Просперо (как будто на месте мудрого повелителя стихий оказывается сам композитор). Главная мысль здесь направлена к образу Миранды. Весь текст в хоровой партии — за исключением фразы-угрозы в адрес Калибана — обращен к Миранде. Образ Миранды — и развитие, и антипод образа возлюбленной из «Фантастической». Он несет представление о прекрасном идеале, к которому устремлены мечты героя, совершенном, но недостижимом и потому исчезающем в конце как «небесное виденье». Образ Миранды становится характерным для романтизма образом «Вечной женственности», который появится впоследствии и в заключительном разделе спасения Маргариты в «Осуждении Фауста» самого Берлиоза (1846), и в финальном Апофеозе Маргариты в «Фауст-симфонии» Листа (1854). «Буря» – это, прежде

всего, гимн любви и Миранде, которая ее воплощает. Возгласы-воззвания хора, обращенные к Миранде, сначала входят в ее тему, а потом соединяются с темой любви.

Сочетание в произведении литературно-публицистического, сценического и музыкального рядов представляет значительную трудность для актера: Лелио должен бросать отдельные реплики во время звучания музыки (баллада «Рыбак»), жестикулировать, иллюстрируя процесс сочинения («Хор теней»), петь («Песня счастья»), дирижировать («Буря»)³², изображать мимикой то, о чем повествует музыка («Песня о разбойнике»). Условность переходов и «швов» очень заметна, но в действие включается лейтмотив возлюбленной из «Фантастической симфонии», который и связывает оба сочинения, и скрепляет разделы внутри «Лелио». Именно он, как неотступное воспоминание, завершает произведение после фантазии «Буря». В кратком появлении *idée fixe* заключен глубокий смысл: идеальные представления рассеиваются, уступая возвратившейся реальности — место воображаемой возлюбленной вновь занимает ее реальная соперница из «Фантастической симфонии».

Мелодог «Лелио, или Возвращение к жизни» явился важным этапом в творческой эволюции Берлиоза, подготовившим то слияние черт драматических, ораториальных, оперных и симфонических жанров, которое осуществилось в «драматической симфонии» «Ромео и Джульетта», в «драматической легенде» «Осуждение Фауста» и других произведениях композитора.

Несмотря на то, что мелодог — чрезвычайно показательное и значимое явление в творчестве Берлиоза, он не получил известности, не появляется на концертной эстраде. В нашей стране это сочинение известно очень мало. На русский язык текст мелодога переведен впервые.

Замыслы обращения к «Буре» были и у других композиторов романтической эпохи. Неосуществлённый замысел оперы «Буря» был у Ф.

³² Первоначально Берлиоз планировал поручить роль Лелио не драматическому актёру, а певцу А. Нурри.

Мендельсона, и в 1833 году он получил либретто, написанное знаменитым французским драматургом Э. Скрибом, но не воспользовался им. Позднее оно было использовано Ф. Галеви в опере «La Tempesta», поставленной в 1850 году в Лондоне. Среди оперных замыслов Р. Шумана 1845–1847 годов была, в частности, «Буря» Шекспира³³. В труде Я. Мильштейна о Ф. Листе сообщается, что композитор предполагал написать музыку к «Буре» в 1853 году³⁴.

В этом разделе содержится информация о музыке к спектаклю «Буря» английского композитора А. Салливана (1862) и о симфонической поэме «Буря» (1880) и одноимённой опере (1894) чешского композитора З. Фибиха.

В пятой главе – «"Буря" в русской музыке» – три раздела.

В первом разделе рассматривается рукопись неизданной оперы «Буря» А. Алябьева (1838-1839), которая никогда не издавалась и не исполнялась. Она сохранилась только в рукописи и в неполном виде. Текст оперы хранится во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М. И. Глинки³⁵. Рукопись, содержащая около 300 страниц (297), к сожалению, находится в очень плохом состоянии, её листы пожелтели, потемнели, покрыты пятнами. На рукописи нет даты. В партитуре присутствует подстрочный текст – либретто неустановленного автора. Его расшифровка представляла значительные трудности. Об авторе либретто есть только предположения: в тобольской ссылке одновременно с композитором находился Н. М. Сатин, который работал над вольным переложением шекспировского текста «Бури»³⁶. Вероятно, его текст, значительно отличающийся от Шекспира, и использовал Алябьев.

Сюжетная канва подверглась изменениям и несколько русифицирована. Главные герои наделены новыми чертами и чувствами – образ Миранды дополняется предчувствием любви, томлением, образ Ариэля – преувеличенной мстительностью, а образ Калибана совсем отсутствует, что,

³³ Воспоминания о Шумане. Ред. Лосева О. М. 2000. С. 291.

³⁴ Мильштейн Я. Лист. В 2-х томах. Т. 1. М., 1971. С. 690.

³⁵ Автограф № 3. Ф.40 инв. №1-3 п. № 1200.

³⁶ Левашев Е. А. Алябьев // История русской музыки. Т. 5. М., 1988. С. 88.

несомненно, обедняет произведение. Изменения коснулись структуры – в опере Алябьева три действия (вместо пяти у Шекспира). Есть и заметные перестановки сюжетных звеньев. Сцена бури перенесена в середину I действия – буря разыгрывается в ясный, солнечный день, что с ещё большей силой показывает власть Просперо над стихиями. Перенесение бури в центр действия усиливает контрастность драматургии и высвечивает романтические черты – во многих операх XIX века нередки эпизоды бури. Многогранность пьесы дала основание для романтической трактовки образов. К романтическим чертам относится и введение жанра баллады (метафоричный дуэт Миранды и Просперо «Рыцарь шел путем, дорогой»), а также арий романского типа (ария Миранды «Светило ясное», ария Фердинанда «Печали, радости даны»).

В партитуре отсутствуют: первые страницы № 5 и финал I действия, всё II действие, кроме последней страницы финала, и сцена Ариэля и хора духов из финала III-го действия. От финала оперы осталась лишь одна страница «Явление б» с ремаркой Алябьева о начале праздника.

Лирические и драматические характеристики в опере достаточно развернуты и выразительны. Фантастическая сфера менее самобытна, в частности вокальная партия Ариэля. Однако его монолог-обращение к врагам Просперо производит очень сильное впечатление, являясь мелодрамой с сильно развитым сопровождением.

Использованный композитором жанр мелодрамы с чрезмерно пространными разговорными сценами был очень популярен в первой трети XIX века (к нему обращались Я. Княжнин, Е. Фомин, А. Титов, а впоследствии Алябьев и многие другие композиторы). В мелодраме сосуществовали традиционные оперные формы – увертюра, оркестровые антракты, хоры, и протяжённые разговорные сцены.

Алябьев не случайно обратился к шекспировскому сюжету. «Буря» отразила несколько эстетических тенденций эпохи. Метафорическая философичность языка, идеи слияния человека с природой, центральный образ философа и художника, изгнанного со своей родины, который соотносится с

типичными для романтизма темами одиночества и скитаний.

В этом разделе представлена таблица сохранившихся фрагментов оперы.

Второй раздел посвящён симфонической фантазии П. И. Чайковского «Буря».

Обращение к Шекспиру стало важным шагом в творческих поисках Чайковского 1970-х годов. Первым произведением, которым заинтересовался композитор, стала трагедия «Ромео и Джульетта». Чайковского привлекла в ней конфликтная, «титаническая» (Б. Асафьев), драматургия, столкновение враждующих семейств и, конечно же, всепоглощающая любовь. Следующим этапом претворения Шекспира стало обращение к «Буре», в сюжете которой можно видеть некоторые аналогии с «Ромео и Джульеттой». Б. Асафьев неоднократно возвращался к мысли о влиянии Шекспира на музыку Чайковского, отмечая: «Тесное и довольно долгое соприкосновение Чайковского с Шекспиром... вызвало в его музыке дремавшую страстность, соки жизни и возвысило её эмоциональный уровень, на который вряд ли бы Чайковский поднялся с помощью русской бытовой драматургии!»³⁷.

Именно в произведениях на сюжет Шекспира сложились основополагающие свойства симфонической драматургии Чайковского, которые в этот период наиболее ярко раскрылись в Четвёртой симфонии, затем в балете «Лебединое озеро», а впоследствии в балете «Щелкунчик», опере «Пиковая дама» и других произведениях. Б. Асафьев отмечает, что «Шекспир и его тематика очень дисциплинировали сознание Чайковского в направлении к психореалистической органике форм»³⁸.

Программа «Бури» была предложена В. Стасовым, она показала, насколько критик серьёзно и глубоко постиг произведение Шекспира, прекрасно понимая его многослойную драматургию и смысл. На первый план Стасов выдвинул любовь Миранды и Фердинанда и согласно этому Чайковский первоначально предполагал назвать фантазию «Миранда». Подчёркивая, что это созвучно направленности творчества Чайковского, Б.

³⁷ Асафьев Б. Памяти Петра Ильича Чайковского: 1840-7/V-1940 // Избранные труды. Т. 2. С. 42.

³⁸ Асафьев Б. «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского // Избранные труды. Т. 2. С. 100.

Асафьев пишет: «Человеческая любовь всегда – возрождение, расцвет, творческий рост, как в шекспировской «Буре»³⁹. Некоторые темы драмы – братская вражда, предательство и коварство не нашли отражения в стасовской концепции.

Программа определила симфоническую драматургию произведения и обозначила последовательность завершенных и контрастных по отношению друг к другу эпизодов. Композитор опирался на повествовательно-эпический тип драматургии, основанный на принципе сопоставления образов. Самостоятельные и законченные разделы экспонируют главные образы шекспировской драмы, и лишь основная тема любви Миранды и Фердинанда развивается и трансформируется в мощный торжественный гимн.

В структуре фантазии ясно отражён принцип тематической и образной симметрии. Лирическими кульминациями «Бури» являются два проведения темы любви Миранды и Фердинанда. Между ними находится интермеццо, в котором возникают фантастические образы Ариэля и Калибана. Обрамляют фантазию эпизоды заклинания природы могущественным Просперо и картины моря. Таким образом получается последовательность контрастных эпизодов, в которой объединяются черты контрастно-составной и концентрической форм.

В этой структуре можно обнаружить и черты цикличности – центральный эпизод соответствует скерцо. Также обозначаются контуры сонатной формы, где тема Просперо играет роль главной партии, тема любви – побочной, а скерцо – эпизода вместо разработки. В драматургии «Бури» нашли отражение особенности, характерные для поэзных форм. Так, стремление к конкретности и полноте отображения основных образов проявляется в их развёрнутом экспонировании. Образующаяся в форме «зеркальная» репризность и возникающие тематические арки способствуют устойчивости и завершённости композиции. Присущая поэмности трансформация тем в процессе развития выразилась в том преобразовании, которое претерпевают и тема любви, и тема Просперо, звучащие в репризной части гораздо более

³⁹ Там же. С. 41.

торжественно, чем в экспозиции. И образ Просперо – борца, преодолевающего жизненные невзгоды (судьбу которых Лист обозначает формулой «жалоба и триумф»), можно сопоставить с героями листовских симфонических поэм.

Драматургические принципы «Бури» получили дальнейшее развитие в симфонической фантазии «Франческа да Римини», где сложная семичастная композиция, связанная с программным замыслом, также образует симметричную структуру.

В **третьем разделе** речь идёт о постановке «Бури» в 1905 году в Малом театре с музыкой А. Аренского (1861-1905)⁴⁰. Режиссёром-постановщиком спектакля был А. П. Ленский⁴¹. Сохранились его «Заметки» с подробными указаниями – своеобразная режиссёрская «партитура». Музыка к «Буре» стала последним произведением композитора. Также она стала последней постановкой для Ленского. Таким образом, в судьбе трех великих мастеров – Шекспира, Аренского и Ленского «Буря» стала «финальным аккордом».

В работе Ленского проявилась его новаторская режиссёрская трактовка музыкальной драматургии спектакля, в котором происходит параллельное развитие музыкального и зрительного образа.

Композитор завершил музыку к спектаклю во второй половине 1905 года во время тяжёлой болезни. Неоценимую помощь в постановке спектакля оказал С. И. Танеев. Дневник Танеева и его переписка с автором свидетельствуют о том, какое активное участие принял Сергей Иванович в репетиционном процессе.

На протяжении столетий, как и к началу XX века, музыка в драматическом театре составляла важную часть спектакля и имела свою богатую историю как на европейской сцене (во Франции, Германии, Скандинавии и т.д.), так и в России. В «Буре» Аренского можно заметить влияние и музыки П. И. Чайковского к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка», и «Пер Гюнта» Э. Грига (пьеса Г. Ибсена).

⁴⁰ В 2011 году исполнилось 150 лет со дня рождения композитора.

⁴¹ Ленский Александр Павлович (1847-1908) – выдающийся театральный режиссёр, актёр, педагог.

Сочинение Аренского составляет 17 номеров: 7 инструментальных, 4 вокальных и 6 эпизодов мелодекламаций. Музыкальная композиция обладает единством и цельностью. Основное развитие в музыке получают тема Просперо и тема любви Миранды и Фердинанда. В музыке к «Буре» прослеживается чёткая музыкальная драматургия, в чём Аренский, несомненно, опирался на драматургию и образы симфонической фантазии Чайковского «Буря». Как и Чайковского, Аренского не привлекла тема братской вражды и предательства, не вызвали у него интереса и отрицательные персонажи; даже такая колоритная фигура, как Калибан, не имеет музыкальной характеристики.

Музыка к «Буре» отразила характерный для русского театра интерес к жанру мелодекламации, которая пользовалась большой популярностью в конце XIX – начале XX века (мелодекламацией увлекались русские композиторы А. Спендиаров, В. Ребиков и др.). Аренскому также принадлежат несколько пьес в жанре мелодекламации, имевших большой успех (например, музыкальное сопровождение стихотворения в прозе И. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы»). В музыке к «Буре» шесть эпизодов мелодекламаций – это, прежде всего сцены, в которых показана сила магии, подчиняющая своему воздействию участников сценического действия.

Музыка Аренского, по свидетельству современников, во многом способствовала успеху постановки Малого театра; она «придавала очень много прелести и выразительности всему спектаклю»⁴².

Таблица музыкальных эпизодов А. Аренского даёт представление о продуманности и стройности композиции.

Шестая глава – «Музыка к театральному спектаклю "Буря" Я. Сибелиуса».

Обращение к «Буре» Шекспира (1926) оказалось символическим для Сибелиуса – в творчестве композитора это произведение, как и у английского драматурга, стало одним из последних, а также итоговым и обобщающим в

⁴² Ежегодник императорских театров, 1909. Вып. 4. С. 110.

сфере театральной музыки. «Буря» естественно «вписалась» в круг произведений позднего периода, для которого характерны философское осмысление вечных вопросов, стремление показать гармоничность мира, объединяющего человека и природу.

Значение «Бури» в творчестве Сибелиуса можно сравнить со значением «Волшебной флейты» в творчестве Моцарта, тем более, что во время создания «Бури» Сибелиус являлся одним из уважаемых членов масонской ложи.

К сочинению музыки композитора привлёк его издатель Вильгельм Хансен. Партитура приняла окончательный облик с удивительной быстротой, будучи написана осенью 1925 года. Премьера состоялась в Копенгагене 16 марта 1926 года. Сам композитор писал после первой постановки: «Драма Шекспира «Буря» содержит огромное количество музыкальных идей, которые я хотел развить более детально. Во имя драмы я здесь смог сделать не больше, чем просто изложить их»⁴³.

Несомненно, что музыка к «Буре» явилась одним из самых удачных произведений Сибелиуса в жанре театральной музыки. Её можно назвать своеобразной энциклопедией искусства финского классика, она широко охватывает образный мир его музыки. К сожалению, это яркое сочинение мало известно слушателям.

Если музыка в драматическом спектакле, как правило, имеет прикладное, не первостепенное значение, то в данном случае Сибелиус создал очень развёрнутое музыкальное полотно, играющее самостоятельную роль. Если у Шекспира в «Буре» музыки много, как ни в одной другой пьесе, то и у Сибелиуса в «Буре» самый большой объём музыкальных эпизодов. Звучание только музыкальных фрагментов длится не менее часа. Сочинение написано для большого исполнительского состава – тройного состава симфонического оркестра, четырёх солистов (сопрано, альт, тенор, бас) и смешанного хора.

Сибелиус в музыке к «Буре» находился на вершине мастерства, проявив здесь яркий мелодический дар и творческую изобретательность. Музыка к

⁴³ Муртомяки В. Аннотация к диску: Сибелиус Я. Музыка к спектаклю «Буря». Оркестр финского радио под управлением Ю.-П. Сарасте. Перевод с английского.

«Буре» в жанровом отношении чрезвычайно многопланова. Здесь есть: Колыбельная (№ 2), пять песен Ариэля (№№6, 7, 10, 22, 34), диковатая Песня Калибана (№ 13), грубоватая и нарочито примитивная Песня Стефано (№ 12), вальс в Мелодраме Ириды (№ 24), медленный вальс в свадебной Песне Юноны (№ 25), величественный светлый марш-шествие (№ 8), хорал (№ 36), танцы в стиле барокко (Танцы теней № 17 и № 19 и Танец нимф № 26), полифонический жанр – Канон (№ 16).

Охват исторических связей музыки очень широк: от стилизации барокко (Танец нимф №26, Жнецы №27), до проявления черт неоклассицизма и даже приёмов сонорики (Увертюра №1). Разнообразие жанров и форм, претворённых Сибелиусом, позволяет говорить о полистилистике этого произведения. Одновременно можно сделать вывод о том, что спектакль Копенгагенского театра был предельно приближен к традициям английского театра XVII–XVIII веков. Сибелиус не только пишет много музыки, почти как в опере Пёрселла, не только стилизует старые жанры, но он придерживается правила жанра «маски», по которому в спектакле не поют главные действующие лица. Таким образом, «Буря» Сибелиуса перекликается с «Бурей» Пёрселла и образует по отношению к ней своеобразную арку.

В этом разделе представлена таблица, позволяющая сопоставить полный вариант музыки к спектаклю с эпизодами, которые были включены композитором в две сюиты op.109.

В **Заключении** обобщаются основные положения работы. Прослеживается путь эволюции «Бури» в мировом искусстве. Представлен обзор музыкальных обращений к «Буре» в XX-начале XXI вв. Формулируется вывод о феномене произведения, к которому вновь и вновь обращаются композиторы, деятели театра и кино. «Буря» живёт, преображаясь вместе с искусством.

Приложения к работе включают в себя:

1. Список большинства музыкальных произведений на сюжет «Бури» Шекспира с указанием даты создания и примечаниями.

2. Текст мелолога «Лелио» Г. Берлиоза в переводе автора диссертации.
3. Заметки А. П. Ленского к постановке «Бури» и два письма А. А. Аренского А. П. Ленскому.
4. Эссе «"Буря" в мировом кинематографе».
5. Интервью с венгерским режиссером Д. Швайдой о постановке «Бури» с музыкой Вангелиса в Национальном театре Будапешта в 2003 году.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях общим объёмом 3,3 п.л.:

1. *Кабалевская Я.* «Буря» Шекспира в музыкальном искусстве // Наука о музыке. Слово молодых учёных. Вып. 2. Казань, 2006. С. 374-398 (1,1 п. л.).
2. *Кабалевская Я.* Музыка Я. Сибелиуса к «Буре» Шекспира // XVI Международная конференция РАН по изучению Скандинавских стран и Финляндии: 9-12 сентября 2008 г. Материалы конференции: в 2 ч. Ч. II. Москва-Архангельск, 2008. С. 21-23 (0,2 п.л.).

Публикации по теме исследования в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

3. *Кабалевская Я.* «Лебединая песня» А. С. Аренского – музыка к пьесе Шекспира «Буря» // Научный вестник Московской консерватории. Вып. 4. М., 2011. С. 40-53 (0,6 п.л.).
4. *Кабалевская Я.* Слово и музыка в мелологе Г. Берлиоза «Лелио» // Музыкаведение. Вып. 9. М., 2011, с. 42-48 (0,65 п. л.).
5. *Кабалевская Я.* Праздник отменяется – «пусть сильнее грянет "Буря!"» // Музыка и время. Вып. 2. М., 2011. С. 33-35 (0,25 п.л.).
6. *Кабалевская Я.* «Буря» Шекспира – «музыкально-драматическое представление» // Музыкальная академия. Вып. 4. М., 2009. С. 135-139 (0,5 п.л.).