

На правах рукописи



Федусова Алина Алексеевна

**МУЗЫКА В КОНЦЕНТРАЦИОННОМ ЛАГЕРЕ
ТЕРЕЗИЕНШТАДТ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2021

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

Научный руководитель: **Векслер Юлия Сергеевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Скурко Евгения Романовна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Уфимский государственный
институт искусств имени З. Исмагилова»,
профессор кафедры теории музыки

Хилько Наталья Павловна
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Петрозаводская
государственная консерватория
имени А. К. Глазунова», доцент кафедры
теории музыки и композиции

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных»

Защита состоится __ ноября 2021 года в __ часов __ минут на заседании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» по адресу: 603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2021 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

1930–1940-е годы XX века — трагическая страница истории музыки, требующая серьезного осмысления. За бортом мирового искусства оказался целый пласт «репрессированной музыки»¹. Многие композиторы, такие как А. Шёнберг, А. фон Цемлинский, Э. Корнгольд, П. Хиндемит, подверглись политическим преследованиям, иные становились узниками концентрационных лагерей. Среди них — О. Мессиян, оказавшийся в немецком лагере для военнопленных Шталаг и написавший там «Квартет на конец времени», Э. Шульхоф, погибший от болезни в немецком концлагере Вюльцбург. Но есть и другие выдающиеся композиторы еврейского происхождения, остающиеся пока малоизвестными: Виктор Ульман, Павел Хаас, Ганс Краса, Гидеон Кляйн, Зигмунд Шуль². Их творчество, несомненно, требует более подробного рассмотрения³. Особого внимания заслуживают сочинения, написанные ими во время пребывания в терезинском гетто, куда все они были депортированы в начале 1940-х годов⁴.

¹ Термин был использован в работе М. Калужского. Автор указывает следующих композиторов, писавших музыку в условиях тоталитарных диктатур: сталинского режима — В. Задерацкий, А. Мосолов, А. Веприк, М. Вайнберг, а также Третьего рейха — П. Хаас, Г. Кляйн, В. Ульман и Э. Шульхоф. См.: *Калужский М.* Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007.

² В. Ульман (Viktor Ullmann, 1898–1944) — чешско-австрийский композитор, ученик А. Шёнберга, в 1920-е годы был капельмейстером Нового немецкого театра в Праге. П. Хаас (Pavel Haas, 1899–1944) — чешский композитор, лучший ученик Л. Яначека. Г. Краса (Hans Krása, 1899–1944) — чешский композитор, ученик А. фон Цемлинского. Г. Кляйн (Gideon Klein, 1919–1945) — чешский композитор, ученик А. Хабы, один из главных инициаторов концертной жизни в концлагере. З. Шуль (Zikmund Schul, 1916–1944) — немецко-чешский композитор, ученик А. Хабы, погибший в Терезиенштаде от туберкулеза.

³ Отсутствие интереса к творчеству композиторов нацистских концлагерей после войны обусловлено полным разрушением всех социальных связей, политической ситуацией («железный занавес») и развитием иных тенденций в творчестве нового поколения музыкантов.

⁴ Данных композиторов объединяет национальная принадлежность к чешской культуре: Г. Кляйн, Г. Краса и П. Хаас — чешские композиторы, В. Ульман родился в чешском городе Тешин, хотя долго жил в Австрии, З. Шуль, напротив, родившись в Германии, переехал в Прагу, где провел значительную часть своей жизни. В 1930-е годы,

Концентрационный лагерь Терезиенштадт⁵ имел особое значение. Он был создан, чтобы продемонстрировать немецким людям и всему миру, как милосердно поступает Гитлер, даруя евреям город. В замке Терезин была собрана вся интеллектуальная элита, деятели культуры и искусства.

Поверхностные сведения о композиторах Терезиенштадта в русскоязычной литературе не позволяют определить реальную значимость их творчества и, шире, влияние музыки концлагерей на дальнейшее развитие искусства. Таким образом, актуальность темы исследования обусловлена недостаточной изученностью творчества чешских композиторов В. Ульмана, П. Хааса, Г. Красы, Г. Кляйна, З. Шуля, что связано с исторической катастрофой XX века — господством фашистской идеологии, ставшей причиной профессионального и физического уничтожения многих деятелей искусства. Необходима переоценка многих художественных явлений того времени, подвергавшихся уничижительной критике или пребывавших в безвестности.

Наконец, возрождение на сцене произведений указанных композиторов демонстрирует жизнеспособность их музыки. Подробное исследование жанрово-стилистических особенностей сочинений позволит сделать вывод об их значении для музыкального искусства в целом и определить их место в контексте музыкальной культуры эпохи. Данная работа — важный шаг в этом направлении.

Степень изученности и научной разработанности темы

«Репрессированная музыка» в Третьем рейхе — масштабная тема, ставшая одним из приоритетных направлений мирового музыковедения конца XX–XXI века. Для ее исследования потребовалось обратиться к большому корпусу научной литературы.

Первая группа исследований посвящена социально-историческому положению музыки в Австрии и Германии 1930–1940 го-

накануне назревающей катастрофы, все они оказались в Чехии, где сформировалось их отношение к новой социально-политической ситуации. По причине возникающей терминологической сложности далее для удобства мы будем обобщенно именовать их чешскими композиторами еврейского происхождения.

⁵ Историческое название города и крепости, в которой располагался концлагерь, — Терезин, немецкое название концлагеря — Терезиенштадт. В работе используются оба варианта, хотя предпочтительнее второй.

дов. Среди них — отечественные книги Е. Н. Рудницкого «Музыка и музыканты Третьего рейха», М. Калужского «Репрессированная музыка», англоязычная статья Я. Немцова «Музыка в аду нацистского террора: еврейские композиторы в Третьем рейхе». Культурный контекст раскрывается в русскоязычных исследованиях, посвященных творчеству известных музыкантов того времени: это монографии Н. О. Власовой «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество», Ю. С. Векслер «Альбан Берг и его время».

Вторая группа исследований (преимущественно иноязычных) обращена к музыке Терезиенштадта. В их числе серия книг «Репрессированная музыка», посвященная творчеству композиторов, подвергшихся гонениям со стороны национал-социалистической партии, авторитетная монография польского исследователя Й. Караса, занимавшегося с 1970 года пропагандой творчества узников Терезиенштадта, диссертация американского исследователя К. Л. Услина. Важное значение имело обращение к зарубежным сайтам «Музыка Холокоста», «Еврейский музей в Праге», «Фонд Виктора Ульмана», «Фонд OREL», «Яд-ва-Шем». Постепенно интерес к данной теме возникает и в России, но в основном в исторической литературе (например, в четырехтомной монографии «Крепость над бездной» Е. Макаровой).

Третья группа исследований — о национальных истоках музыки терезиенштадтских композиторов, прежде всего о еврейской музыке (русскоязычные статьи Е. В. Хаздан, Е. Земцовского). О чешских музыкальных традициях и национальных особенностях писал чешский музыковед П. Вачек.

Существуют и отдельные исследования о творчестве репрессированных композиторов. Так, Ульману посвящено несколько работ немецких музыковедов, в том числе книга В. Нэгеле. Есть несколько американских исследований: диссертация Дж. Забельски освещает вокальное творчество; опере «Император Атлантиды» посвящена диссертация М. Е. Бактон. Интерес к фигуре композитора отмечается и в России. В Кингисеппе в 2016 году проходила выставка «Виктор Ульман — Свидетель и жертва Апокалипсиса». Творчеству Г. Красы посвящена монография чешской исследовательницы Б. Червинковой. О детской опере «Брундибар» написаны статьи зарубежных авторов Дж. Тольца, Т. Л. Доббса, дипломная работа А. Хаумера. Есть книги на чешском и немецком языке, посвященные творчеству П. Хааса. Среди них выделяется моногра-

фия Л. Педуцци, в которой рассматривается жизненный путь композитора, а также диссертация М. Чурды с акцентом на творчестве (в 2020 году работа была издана в виде монографии). Интерес представляет и статья Л. Спурны, освящающая некоторые аспекты воздействия школы Л. Яначека. О Г. Кляйне и его творчестве написаны англоязычные работы М. Славицкого, Р. К. Савицкого (о Струнном трио), М. Бекермана (о творческом влиянии на Кляйна Л. Яначека), Р. Фримана (о моравских корнях его музыки). З. Шулю и его творчеству посвящено лишь несколько статей (И. Шульц, Д. Блох).

Отметим, что за последние пять лет было издано несколько русскоязычных работ, посвященных музыке и композиторам Терезиенштадта, что подтверждает наличие интереса к данной теме и в отечественном музыкознании (статья Е. Е. Пермяковой⁶, статья и монография И. Ф. Двужильной⁷, междисциплинарное исследование О. А. Радченко⁸, статья И. В. Томашевского⁹). Но анализ

⁶ Статья носит реферативный характер и в основном опирается на сведения, почерпнутые из работ Е. Макаровой. См.: *Пермякова Е. Е.* Опера «Брундибар» Ганса Красы: прошлое и настоящее // Опера в музыкальном театре: история и современность. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016.

⁷ Несмотря на то, что эти работы обобщают многие сведения о музыке концлагерей, в том числе о музыке концлагеря Терезиенштадт, в них имеется ряд неточностей. В частности, в статье И. Ф. Двужильной неверно указаны годы жизни В. Ульмана. Автор пишет, что «Император Атлантиды» В. Ульмана стал «политической сатирой на Третий рейх, за что [Ульман] и был отправлен в Аушвиц». Однако эта позиция противоречива: в Аушвиц попали большинство заключенных Терезиенштадта в 1944 году, так как было принято «окончательное решение» еврейского вопроса, и по Восточной Европе начались массовые депортации в лагеря смерти. См. *Двужильная И.* Принципы освещения Катастрофы в программе курса «Тема Холокоста в академической музыке» для музыкальных колледжей (училищ) // Проблемы еврейской истории. М.: Книжники, 2008.

⁸ Несмотря на оригинальный подход к проблеме, работа также включает в себе некоторые неточности. В ней, в частности, указывается, что Ганс Краса погиб не в Аушвице, а в Терезиенштадте, это не соответствует действительности. См.: *Радченко О. А.* Типология языковых личностей в нацистской Германии и ее отражение в музыкальном дискурсе эпохи // Вестник МГЛУ. 2018. Вып. 18.

⁹ Это одна из немногих ценных работ на русском языке, которая не просто повторяет, но расширяет имеющиеся сведения зарубежных исследований. *Томашевский И. В.* Детская опера «Брундибар» Г. Красы: Особенности музыкальной драматургии, оркестровой фактуры и тембровых решений // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. СПб.: Скифия-принт, 2017.

русскоязычной литературы по теме демонстрирует их неполноту, а нередко и поверхностность, что обуславливает необходимость более глубокого взгляда с опорой на авторитетные иностранные источники.

В качестве **объекта** исследования в диссертации рассматривается музыка терезинского гетто как феномен, в котором связаны воедино историко-социологические, творческо-психологические, педагогические и собственно музыкальные аспекты. **Предметом** исследования являются особенности музыкальной жизни в концентрационном лагере Терезиенштадт и музыкальная поэтика созданных в лагере сочинений чешских композиторов — В. Ульмана, П. Хааса, Г. Красы, Г. Кляйна, а также З. Шуля.

Цель исследования — определить специфику музыки в концлагере Терезиенштадт с точки зрения исторического развития, ее жанрового своеобразия, стилевых доминант, а также особенностей содержания.

В соответствии с избранной целью формулируются **задачи** работы:

- изучить особенности бытования музыки в концлагере Терезиенштадт (структура музыкальных отделов, организация концертов, создание, исполнение и восприятие музыкальных сочинений);
- раскрыть содержательное и стилевое своеобразие (в том числе систему скрытых символов и аллюзий) сочинений для музыкального театра;
- определить черты стиля композиторов, наиболее ярко выраженные в жанрах «чистой» музыки;
- выявить основные образные сферы вокальной музыки, обусловленные воздействием среды Терезиенштадта.

Материалом исследования послужили камерно-инструментальные, камерно-вокальные, хоровые и оперные сочинения В. Ульмана, Г. Кляйна, П. Хааса, Г. Красы, З. Шуля, написанные в Терезиенштадте¹⁰. Большое внимание уделено письменным свидетельствам (переписке, музыкально-критическим работам, мемуарам) как самих композиторов, так и других узников Терезиенштадта.

¹⁰ Акцент на творчестве именно этих композиторов еврейского происхождения обусловлен тем, что сохранились ноты их сочинений, которые обладают художественной ценностью.

Методология исследования

В данной работе используется комплексный подход, который включает:

- системный метод, позволяющий выявить связь между сочинениями терезиенштадтских композиторов в различных музыкальных жанрах и направлениях;
- герменевтический метод в анализе либретто музыкально-театральных произведений и выявлении скрытых в них подтекстов;
- социологический метод, нашедший отражение в исследовании функционирования музыки в концлагере Терезиенштадт, формирования музыкально-социальных институтов, в том числе Отдела досуга, множественного назначения музыки;
- компаративный анализ, выявляющий общее и различное в стиле и содержании музыкальных произведений «терезиенштадтской четверки»¹¹.
- биографический метод, направленный на исследование творчества терезиенштадтских композиторов, на осмысление их мироощущения в условиях концентрационного лагеря;
- музыкально-аналитический метод, нашедший применение в процессе изучения терезиенштадтских сочинений и выявления в них особенностей композиторского стиля, жанровых моделей, стилового диалога.

Научная новизна

1. Настоящая работа является первым исследованием на русском языке о музыке в стенах концентрационного лагеря Терезиенштадт.

2. Основные источники, на которые опирается автор диссертации, вводятся в обиход в отечественном музыковедении впервые.

3. В работе впервые рассматривается творчество четырех репрессированных композиторов — В. Ульмана, Г. Красы, П. Хааса,

¹¹ В анонсах концертов и в рецензиях нередко встречается такое собирательное наименование группы четырех наиболее известных композиторов Терезиенштадта — В. Ульмана, Г. Кляйна, П. Хааса и Г. Красы (см. например: Музыка изоляции // Электротheater Станиславский. URL: <https://electrotheatre.ru/electrozone/event.htm?id=2189>). Разумеется, оно оказывается весьма условным, так как в Терезиенштадте писали музыку и другие композиторы. Яркий тому пример — З. Шуль и его творчество.

Г. Кляйна, — в период их пребывания в концлагере Терезиенштадт, уточняются многие сведения о жизни и творчестве композитора З. Шуля.

4. Впервые предпринимается попытка воссоздать единую жанрово-стилевую картину музыки Терезиенштадта в тесной связи с историческим контекстом.

5. В работе углубляются представления об индивидуальном стиле каждого из представленных композиторов (В. Ульмана, Г. Красы, П. Хааса, Г. Кляйна).

6. Многие примеры стилового диалога как проявления «эзопова языка» были впервые обнаружены автором диссертации.

7. В работе конкретизированы основные образные сферы произведений Терезиенштадта.

Положения, выносимые на защиту:

1. Музыка концентрационных лагерей — важнейший пласт европейского искусства, без которого невозможен полноценный взгляд на музыкальную культуру XX века. Музыка Терезиенштадта существовала изолированно от остального мира и в то же время своими истоками была связана с немецкими и западнославянскими музыкальными традициями.

2. Музыка выполняла множество функций в среде Терезиенштадта: одновременно морально поддерживала узников и являлась инструментом пропаганды национал-социалистов.

3. Реконструированная картина музыкальной жизни Терезиенштадта позволяет судить о формировании особого звукового и смыслового контекста, в котором композиторы с помощью цитат и аллюзий создавали свой собственный «эзопов язык».

4. Узкие хронологические рамки, в которых развивалась музыка Терезиенштадта, не позволяют говорить о формировании собственной композиторской школы с особыми, присущими лишь ей стилистическими чертами. Тем не менее, несмотря на разность художественных истоков, можно выявить общие *стилевые тенденции* в творчестве пяти чешских композиторов (обращение к чешскому и в целом славянскому фольклору, музыке синагоги, влияние джаза, авангардные эксперименты, активный стилистический диалог).

5. В творчестве композиторов Терезиенштадта присутствуют сквозные темы, которые выражают общие для всех узников переживания (страдания еврейского народа; тоска по дому; тема жизни и смерти; висельный юмор).

Теоретическая значимость работы

Результаты исследования составят научно-теоретическую базу для дальнейшего изучения творческого наследия «терезиенштадтской четверки» и творчества З. Шуля, а также послужат отправной точкой для расширения темы в национально-географической и историко-хронологической плоскости.

Практическая значимость

Основные идеи и выводы исследования будут полезны всем, интересующимся искусством тоталитарного периода, а рассмотренные сочинения помогут расширить репертуар исполнителей разных специальностей. Также они могут быть использованы в учебных курсах истории музыки XX века, теории композиции XX века, современной музыки.

Структура работы

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения. Список литературы включает 315 наименований, в том числе 184 на иностранных языках. В приложении помещены воссозданные автором диссертации биографии В. Ульмана, Г. Кляйна, Г. Красы, П. Хааса и З. Шуля, нотные примеры, синопсис оперы «Император Атлантиды», переводы текстов вокальных произведений и другие материалы.

Апробация результатов

Работа прошла обсуждение на заседании кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки 24 июня 2021 года и была рекомендована к защите.

Отдельные положения данной работы обсуждались на 16 конференциях различного уровня:

- 8 международных («Музыкальное образование и наука», Нижний Новгород, ННГК им. М. И. Глинки, 2018, 2019, 2021; «Диалектика классического и современного в музыке: актуальные векторы исследования», Нижний Новгород, ННГК им. М. И. Глинки, 17 ноября 2018; «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование», Москва, РАМ им. Гнесиных, 6 декабря 2018; «Опера в музыкальном театре: история и современность», Москва, РАМ им. Гнесиных, 11–15 ноября 2019; «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов», Беларусь, Минск, БГАМ, 26 ноября 2020; «Холокост: память и предупреждение», Москва, РГГУ, 27–29 января 2021);

- 5 всероссийских (конференция лауреатов Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры в рамках Международного культурного форума, Санкт-Петербург, СПбГИК, 16 ноября 2018; «Биография как предмет музыковедческого исследования», Нижний Новгород, ННГК им. М. И. Глинки, 2018, 2020, 2021; «Музыка, образ и текст в междисциплинарном контексте современного знания», Саратов, СГК им. Л. В. Собинова, 17 декабря 2020);
- 3 региональных (XXIII–XXV Нижегородская сессия молодых ученых. Гуманитарные науки. Секция «Филология и искусствоведение», Нижний Новгород, Дом ученых, 2018, 2019, 2020).

По теме диссертации опубликовано 14 статей, в их числе — 5 публикаций в изданиях, включенных в перечень ВАК при Минобрнауки России.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснованы актуальность темы и ее научная новизна, выявлена степень изученности проблемы, определены цель и задачи, объект и предмет, методология исследования, сформулированы теоретическая и практическая значимость работы.

Глава 1. Музыкальная жизнь в концентрационном лагере Терезиенштадт

Для понимания сущности музыки концентрационных лагерей, в *п. 1.1. «Музыка в Австрии и Германии 1930–1940-х годов. Феномен музыки концентрационных лагерей»* потребовалось обратиться к событиям предыстории 1933–1940 годов, когда наращивалась мощь бесчеловечной машины национал-социализма. Действия правящей партии были расчетливы. Создание специального органа — Имперской палаты — позволило разделить музыкантов на одобряемых и нежелательных. Одновременно формирование Еврейской культурной ассоциации становилось прикрытием для этих антигуманных действий. В конечном счете, постепенное снижение доходов евреев привело к полному упразднению данной организации и изоляции еврейских музыкантов. Серьезным шагом на пути к созданию концлагерей стала организованная в 1938 году выставка «Дегенеративная музыка», свидетельствующая об открытой неприимой враждебности.

Закономерен вопрос о фундаментальных основах государственной культурной политики Третьего рейха в сфере музыки. Система отношений нацистской власти и музыкального искусства, основанная на борьбе «арийской» и «дегенеративной» музыки, имела корни в прошлом. Она унаследовала как значительно трансформированную ницшеанскую идею сверхчеловека, так и положения «Государства» Платона, перенесенные в новую историческую реальность. Основанный на идеализации прошлого феномен «исторической инверсии» (М. М. Бахтин) объясняет выбор консерваторов в качестве музыкальной элиты, а также создание мифа о «золотом веке» немецких композиторов.

К разряду «дегенеративной» музыки относилась атональная, джазовая музыка, оперетта, а также модернистское искусство в целом. Однако основным ее признаком все же оставалась принадлежность к еврейской нации.

Политические действия национал-социалистов в 1940-х годах привели к формированию отнюдь не двух, но четырех «каст» музыкантов: «арийские» музыканты; музыканты, ушедшие во «внутреннюю эмиграцию»; эмигрировавшие музыканты; музыканты, жившие и работавшие в концентрационных лагерях.

В соответствии с направленностью на субъект музыка концлагерей выполняла несколько функций, порой противоречащих друг другу: коммуникативную функцию для заключенных (произведения морально поддерживали узников концлагеря; создавали у них ощущение общности); гедонистическую и идеологическую функцию для членов СС (охранники развлекали себя как самой музыкой, так и возможностью унижить с ее помощью заключенных; музыка использовалась в пропаганде для доказательства достойной жизни узников).

В п. 1.2 «Терезиенштадт. История и функциональное назначение» раскрывается сущность Терезиенштадта как «образцового города для евреев». Статус этого концлагеря выделял его среди других: в нем размещались преимущественно привилегированные и пожилые евреи, многие из них были знаменитыми музыкантами, режиссерами, художниками, писателями.

В п. 1.3 «Отдел досуга: организация концертной деятельности» предпринимается попытка исторической реконструкции событий, связанных с формированием концертной жизни в концлагере. Руководство СС одобрило создание Отдела досуга, его воз-

главили наиболее талантливые и активные заключенные. Это объединение имело собственную хорошо организованную структуру и даже «внутреннюю цензуру» (Совет старейшин). Благодаря творческой инициативе руководителей Отдела досуга, уже к 1944 году концертная деятельность в Терезиенштадте могла сравниться с музыкальной жизнью небольшого города. Здесь исполнялись оперы («Волшебная флейта» В. А. Моцарта; «Кармен» Ж. Бизе и др.), камерные и симфонические произведения (В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, Л. Яначека, Й. Сука), хоровые сочинения («Реквием» Дж. Верди, «Илия» Ф. Мендельсона).

В концлагере существовала даже музыкальная критика, о чем свидетельствуют 26 рецензий, написанных В. Ульманом, и небольшая заметка Г. Кляйна. Аспекты их содержания раскрываются в *п. 1.4 «Музыкальная критика в концлагере Терезиенштадт»*.

Композиторское творчество, обозреваемое в *п. 1.5 «Композиторское творчество в Терезиенштадте»*, также стало важнейшей частью музыкальной жизни концлагеря. Кроме «терезиенштадтской четверки» там писали музыку З. Шуль, С. Ямес, Т. Х. Мандл, Р. Карел, К. Таубе.

Глава 2. Самоуглубление и уход в жанры «чистой» музыки

Вторая глава посвящена камерно-инструментальным опусам, в основном представленным фортепианными сонатами и струнными ансамблями.

Фортепианные произведения В. Ульмана и Г. Кляйна, рассмотренные в *п. 2.1 «Жанр фортепианной сонаты в творчестве терезиенштадтских композиторов»*, представляли собой «музыкальные дневники». Но мировоззрение двух авторов, а также их восприятие своей жизненной ситуации и своего окружения имели коренные отличия. Если в трех ульмановских сонатах воплощается ретроспективное отношение композитора к действительности, они становятся хранилищем его воспоминаний об истинных художественных и человеческих ценностях, то соната Кляйна находится на другом полюсе, предельно ярко воплощая эстетику ужасного.

Из четырех известных нам опусов была исполнена только Соната № 6 В. Ульмана. Остальное (фортепианная соната Г. Кляйна, Пятая и Седьмая сонаты В. Ульмана) написано «в стол». Очевидно, такая музыка создавалась не для премьер: она успокаивала художественную совесть, становилась областью личного пространства,

где творец сохранял внутреннюю свободу. В то же время соната в Терезиенштадте стала неким аналогом симфонии, ведь создание и исполнение последней было невозможно в силу внешних обстоятельств.

Три фортепианные сонаты В. Ульмана (№ 5, № 6 и № 7) обладают глубоким интонационным родством, из-за чего могут рассматриваться как триптих. На основе их анализа были выявлены следующие черты стиля В. Ульмана:

- широкое использование цитат и аллюзий, а также самоцитат, создающее стилевое многообразие его сочинений, полифонию стилей;
- повторяемость и глубокая интонационная связь избираемых выразительных средств, обуславливающие стилевое единство и не позволяющие говорить об эклектичности или незрелости его языка;
- свободное использование возможностей тональности и атональности, включая плавные переходы от одного к другому, или, напротив, их резкие сопоставления друг с другом;
- разнообразие полифонических приемов, в особенности инверсия, ритмическое увеличение и уменьшение, палиндром (ракоход), стретта и др.;
- в гармоническом языке выход за рамки классической мажорно-минорной системы, включая большое количество квартовых аккордов, а также аккордовые сопоставления на расстоянии малой секунды или тритона;
- тритон в качестве главного интервального зерна, нередко лежащий в основе тематизма;
- игровое начало как характерная черта музыки В. Ульмана: отсюда его тяготение к контрастному сопоставлению, широкому использованию острых штрихов, прихотливой ритмики, дискретности композиции, стремление спрятать в своих сочинениях тайные знаки, чтобы знающий слушатель обнаружил их.

Фортепианная соната Г. Кляйна близка к экспрессионизму, в ней вообще не представлены инородные стилевые элементы. Поэтому она кажется нетипичной и для всей музыки Терезиенштадта, и для творчества самого Кляйна (в остальных его произведениях нередко отсылки и цитаты). Вероятно, отсутствие стилевого диалога связано с художественной образностью данного произведения, где доминирует воплощение иступления, ярости, насилия; от погру-

жения в эту бездну разрушительных чувств не должны отвлекать игровые или коммуникативные моменты.

В ходе анализа нами были выявлены следующие черты стиля Г. Кляйна:

- рельефность и броскость тематизма, нередко угловатость мелодического рисунка;
- повышенная экспрессия музыкального языка, преобладание диссонансов;
- следование принципам свободной атональности;
- линейность мышления, полифонизация письма, правда, не столь явная как у Ульмана;
- радикализация языка при сохранении классической формы-жанра.

В п. 2.2 «Музыка в кругу единомышленников: сочинения для струнных инструментов» рассмотрены написанные терезиенштадтскими композиторами струнные ансамбли. Обращение именно к этому инструментальному составу обусловлено сближением композиторов с исполнителями-струнниками при заселении в Магдебургские казармы и налаженными дружескими связями, напряженным графиком духовиков, вовлеченных в джазовые коллективы, а также интересом композиторов к исполнительским возможностям струнных инструментов.

Третий струнный квартет В. Ульмана — квинтэссенция «чистоты стиля», что в контексте его творчества представляется неожиданным явлением. Основная тема первой части, одновременно близкая музыке кабаре и жанру колыбельной, воплощает образ утешения. В ходе развития обостряется ее конфликт с враждебным материалом, она подвергается трансформациям и изменениям. В финале происходит главное столкновение темы утешения, звучащей гимнически, апофеозно, с жестким материалом рефрена, но конфликт идеального мира и действительности оказывается для героя неразрешенным. Финал остается открытым.

Этюд для струнного оркестра П. Хааса близок традициям национальной чешской школы (Л. Яначека, А. Дворжака), неофольклоризму и неоклассицизму в духе Б. Бартока и И. Ф. Стравинского. Эти влияния становятся основой собственного стиля композитора, в котором мы отмечаем следующие черты:

- темы национального характера становятся «моделью», от эмоционального содержания которой композитор дистанцируется;

- преобладает скерцозная и танцевальная образность, что отражается и в особой роли ритма, и в причудливых движениях мелодических линий;
- сложная метроритмическая организация становится одним из главных принципов обновления музыкального материала;
- лады народной музыки (лидийский, дорийский) создают чешский национальный колорит и сочетаются с богатством хроматизма в сопровождающих голосах;
- гармония не основана на классических тональных функциях, она обусловлена, с одной стороны, модальным мышлением композитора, а с другой — влиянием полифонических принципов;
- использование мелодико-ритмического *ostinato* в сопровождении объединяет музыкальный материал в единое целое, выполняя структурирующую функцию;
- характерен отход от формы классического сонатно-симфонического цикла и возвращение к сюитному принципу с чертами концентрической формы.

Цикл *Пассакалия и фуга* Г. Красы является его последним сочинением. Барочная форма, традиционно связанная с трагической семантикой, сочетается с демократичным языком популярной музыки тех времен и чешскими народными мотивами. Но беззаботность этой музыки обманчива: основная тема пассакалии и фуги обыгрывает в начале первые звуки средневековой секвенции *Dies irae*, а появление в пассакалии ритмических фигур, напоминающих движение поезда, приводит к постепенному истаиванию основной темы. Это недвусмысленно намекает на судьбу героя, увезенного из Терезиенштадта в неизвестность.

Трио для скрипки, альты и виолончели Г. Кляйна скрывает в себе много символов. Американский исследователь М. Бекерман называет эти скрытые знаки «посланиями в бутылке», предполагая, что Г. Кляйн, возможно, знал или предчувствовал, что это будет его последнее произведение. Обогащенное чешскими национальными чертами, оно примыкает к неофольклорному направлению. Центральным разделом формы становятся вариации на тему моравской песни «*Tá kneždubská věž*», символизирующей потерянную свободу. Закономерно, что развитие приводит к ее жанровому перевоплощению в траурный марш в последней вариации. Третья часть — это кладезь музыкальных аллюзий, в основном связанных с мортальными образами, но все они скрыты и не всегда идентифицируются.

Два хасидских танца — одно из немногих сохранившихся сочинений З. Шуля. Они в полной мере отражают значительное влияние синагогальной музыки на его стиль. Типично использование интонации крехцн, еврейских ладов (*mischeberach*, измененный фрейгиш), приемов исполнения, характерных для клезмерской музыки (*glissando*). Кроме того, в хасидском танце № 1 было обнаружено внутреннее сходство основных интонаций с тремя видами трубления в шофар.

Глава 3. Оперы Терезиенштадта: поэтика скрытых смыслов

Две терезинские оперы — «Брундибар» Г. Красы и «Император Атлантиды» В. Ульмана — воплощают картину мира Терезиенштадта с помощью широкого использования эзопова языка. Феномен тайнописи и иносказаний в музыке XX века рассмотрен подробно в *п. 3.1 «Множественность смыслов в произведениях для музыкального театра»* Конечно, эзопов язык имел место и в инструментальных, и в вокальных сочинениях, однако в операх он присутствует на разных уровнях — в особенностях либретто, в сценографии, в выборе музыкальных жанров, в предпочтении языковых средств, в использовании музыкальных и словесных цитат, аллюзий.

Опере В. Ульмана посвящен *п. 3.2 «"Император Атлантиды или Смерть отрывается" В. Ульмана»*. Создание и репетиционное исполнение этой антинацистской оперы в нацистском концлагере — случай поистине беспрецедентный.

Мифическая Атлантида — это метафора Третьего рейха. Либретто П. Кина содержит аллегорическое изображение реальных исторических лиц, воспоминания В. Ульмана о Первой мировой войне, намеки на реалии Терезиенштадта. В нем находят отражение черты жанра антиутопии, популярного в первой половине XX века, идеи литературных первоисточников, таких как сказка братьев Grimm «Смерть в кумовьях», «Биология войны» Г. Николаи, «Тантал» Ф. Брауна, библейские и антропософские мотивы.

В музыке оперы также обнаруживается широкий круг влияний и истоков: черты Zeitorer и эпического театра Брехта, традиции ярмарочного театра и средневекового жанра плясок смерти, элементы театра Но, жанрово-стилевые особенности мелодрамы.

Драматургия оперы основывается на конфликте Смерти и Императора. Согласно классификации, данной К. Фрумкиным, опе-

ра построена в традициях «драматургии террора», особенность которой заключается в нарушении иерархической логики, когда сила террора (Императора) становится значительнее истинной силы (Смерти), все действие направлено на разрешение этого противоречия. Представление главных героев в прологе придает этому разделу черты условного театра и сближает с «Лулу» А. Берга и «Царем Эдипом» И. Стравинского. Большую роль приобретают эпизоды-отступления, не связанные с основной линией действия, но расширяющие и углубляющие проблематику оперы (диалог Пьеро и Смерти из 1 сцены, 3 сцена Девушки и Солдата, песенки Барабанщика и Пьеро из четвертой сцены). Возрастает и роль танцевальных интермедий (Танец Смерти, танец «Живые мертвецы»).

Обращение к проблеме стиливого диалога в опере В. Ульмана позволяет выявить в этом сочинении сложную систему связей. В частности, отметим влияние стиля раннего Шёнберга, атрибуты военной музыки, элементы массовой музыки (кабаре и джаза), традиции музыки барокко, большое количество аллюзий на сочинения классиков (Г. Малер, Й. Сук, Р. Вагнер, Й. Гайдн, А. Дворжак), фольклорные цитаты, цитирование военных и протестантских гимнов («Господь — наш оплот»), а также фольклорных мелодий (польская колядка «Ангел сказал пастухам»). Сложность стиливой системы обусловлена концепцией сочинения, логикой музыкального развития.

Сказочная опера Г. Красы рассматривается в *п. 3.3 «"Брундибар". Опера для детей Г. Красы»*. Несмотря на то, что внимание исследователей обращено в первую очередь к истории создания произведения и его политическому контексту, нельзя отрицать и художественных достоинств музыки оперы. В настоящее время наиболее актуален вопрос самоценности «Брундибара», поскольку он всегда остается в тени истории произведения. Одной из главных особенностей оперы Г. Красы является широкое использование лейтмотивов, которые служат для характеристики двух лагерей: положительным героям (Анинка, Пепичек, животные) противостоит отрицательный — Брундибар. Лейтмотивная система «Брундибара» тесно связана с драматургией. Центральные лейтмотивы — детей и Брундибара — в процессе развития действия оперы подвергаются трансформации. Основные лейтмотивы и лейттемы, обладающие негативным значением, сосредоточены в первом действии (они представлены шестикратно), в то время как во втором действии

лейтмотив злодея возникает только один раз — в ансамблевой сцене «песенной борьбы» с Брундибаром «Музыка это для бедных и богатых» (Второе действие, № 5), причем в окружении лейтмотивов животных и детей, в более подвижном темпе он звучит особенно жалко и несерьезно, утверждая окончательную победу добра.

Драматургия произведения основана на сопоставлении трех главных первичных жанров — песни, танца и марша, что сообщает музыке простоту и ясность. Так, протагонисты Пепичек и Анинка характеризуются с помощью песенной музыки, антагонист Брундибар — равно как и безразличная к детям толпа людей — с помощью жанра марша. Неожиданной представляется танцевальная музыка 1920–1930-х годов — это оттеняющая основное развитие оперы «современная» среда, представленная популярной музыкой. В опере присутствуют номера, в которых причудливо соединяются марш и песня (финальный хор «Брундибар поражен», второе действие, № 8), песня и танец (тема 2 части песни Пепичека и Анинки, первое действие, № 1, ц. 2–6), танец и марш (сцена «Улица полна людей», первое действие, № 2).

Отдельно рассматриваются этические проблемы «Брундибара». На его примере мы видим, сколь размытыми оказываются границы этики с точки зрения содержания произведения, его истории и исполнения. Дальнейший анализ позволит достичь понимания того, как следует работать с музыкой, созданной в условиях столь сильной исторической травмы, чтобы не исказить ее содержание, не сделать объектом массового потребления, не нанести вред памяти ее создателей и исполнителей.

Глава 4. Образный мир вокальной музыки Терезиенштадта

Воплощение образов любви и смерти в творчестве Терезиенштадтских композиторов было рассмотрено на примере мелодрамы «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» В. Ульмана в *п. 4.1 «Топосы любви и смерти в мелодраме В. Ульмана "Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке"»*. Они приобрели значение топосов, что обусловило использование узнаваемых выразительных средств.

Так, для топоса смерти характерны: низкий регистр, октавная и аккордовая пульсация, наличие неравномерных акцентов, резкое диссонантное звучание вертикали и горизонтали, приемы звукоизобразительности.

В музыкальном решении топоса любви следует отметить сбалансированность регистров, преобладание мелодической выразительности, широкое использование полифонических приемов, элементы додекафонии, аккордику в духе позднего романтизма.

Несомненно, топосы любви и смерти в творчестве В. Ульмана занимали особое место в связи с его мировоззренческой позицией и обстоятельствами жизни. Их дальнейшее изучение поможет понять философский уровень содержания многих произведений композитора, особенно тех, что были созданы в концентрационном лагере Терезиенштадт.

Архетипы дома и бездомья были рассмотрены на примере Четырех песен на слова китайских поэтов П. Хааса в п. 4.2 «*"Дом — там, там далеко": песни на слова китайских поэтов П. Хааса*». Выражением заветных мыслей о доме, к которому не было возврата, становится Святовацлавский хорал. Широкие интертекстуальные связи, выявленные в рамках данного параграфа, еще нуждаются в критическом осмыслении. Они должны рассматриваться в системе координат авторского замысла — воссоздания архетипа дома (особенно в первой и третьей песнях) и его противопоставления суетному бездомью Терезиенштадта (во второй и четвертой песнях). Финал сочинения оказывается двояким: стихотворение повествует о радости лирического героя, который предчувствует долгожданную встречу с родным человеком, но эмоция радости в музыке кажется малоубедительной, искусственной. Основанием для оптимистичного понимания финала является переход от темных ночных образов к светлому дню (см. например толкование Е. Леви, П. Седлачковой, М. Чурды¹²). Значение образов ночи и нового дня для самого П. Хааса раскрывается через другие терезинские произведения на данную тему. Один из самых ярких образцов — дуэт Пьеро и Смерти «Дни, дни, кто купит новые дни» из оперы В. Ульмана «Император Атлантиды». Для жителя Терезиенштадта каждый новый день похож на предыдущий, их суета и неопределенность не могли сулить радость. Новый день — это растворение в повседневных заботах, в толпе других узников, а может быть транспорт на

¹² Levi E. Gesänge des Orients [booklet]. Recorded by Nimbus Records at Wyastone Leys, Monmouth, 2018. P. 17; Sedláčková P. Čtyři písně na slova čínské poezie. Výpověď terezínského vězně. S. 31; Čurda M. Analytical and Hermeneutical Perspectives on the Music of Pavel Haas. S. 359.

Восток. Поэтому громкое пение беззаботного мотива в «белой» тональности C-dur после темных «змеиных» хроматизмов свидетельствует вовсе не о возвращении героя домой, а о его растворении в толпе таких же как он. Финал Четырех китайских песен становится апофеозом бездомья. Только ночь с ее луной и криками вольных диких гусей позволяет герою вернуться в желанный мир, который каждый раз погибает с рассветом.

В п. 4.3 «Еврейские песни в творчестве композиторов Терезиенштадта» рассмотрены еврейские традиции в вокальной музыке терезиенштадтских композиторов. Их произведения демонстрируют рост национального самосознания, самоидентификации с еврейской нацией. Однако, создавая глубоко национальные произведения, музыканты действовали по-разному. Г. Кляйн в Колыбельной и В. Ульман в Трех еврейских хорах мальчиков и в Двух хасидских женских хорах с осторожностью обращались с подлинными народными образцами, создав хоровые аранжировки. Цикл Ульмана «Vřezulinka» (Три еврейские песни), где преломляется тема судьбы еврейских женщин, в отношении музыки отличается национальным универсализмом. Был неизбежен и сплав нескольких национальных истоков, как в случае с хором «Al S'fod» П. Хааса, вобравшим в себя не только еврейские, но и чешские влияния.

Все это многообразие решений объединяет одно: желание выйти из искусственно созданной «пустыни бесстатусности», вернуться к своей культуре и принять себя в рамках этой культуры.

Заключение

Проведенное исследование музыки в концентрационном лагере Терезиенштадт позволило прийти к следующим выводам:

1. Невозможно полноценно оценить музыкальную культуру XX века, эпохи катастроф, без анализа ее трагических страниц, к которым относится и музыка концентрационных лагерей. Действия правящей партии Третьего рейха в сфере культуры в 1940-х годах привели к формированию четырех «каст» музыкантов: «арийские» музыканты; музыканты, ушедшие во «внутреннюю эмиграцию»; эмигрировавшие музыканты; музыканты, жившие и работавшие в концентрационных лагерях. Феномен музыки Терезиенштадта следует признать уникальным ввиду особого статуса этого лагеря как «образцового города для евреев». Музыка Терезиенштадта своими истоками была связана с традициями композиторской школы Чехословакии, Австрии и Германии, однако приобрела собственные

специфические черты. Она играла двойственную роль в среде Терезиенштадта: являясь моральной поддержкой для узников, а иногда и главным выражением их протеста, одновременно она служила «витриной», с помощью которой от всего мира скрывали ужасы концлагерей Третьего рейха.

2. В произведениях терезиенштадтских композиторов широко использовался эзопов язык. Данный феномен был рассмотрен на примере двух терезинских опер — «Брундибар» Г. Красы и «Император Атлантиды» В. Ульмана. Иносказания и тайнопись возникают как в либретто, так и непосредственно в музыкальном тексте. Оперы «Император Атлантиды» В. Ульмана и «Брундибар» Г. Красы нашли своего слушателя через несколько десятилетий. Сейчас они ставятся во всем мире, являясь наряду с «Квartetом на конец времени» О. Мессиаана и кантатой «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга ярчайшим музыкальным свидетельством этого страшного времени и утверждая мысль о силе творчества перед лицом катастрофы.

3. Несмотря на многообразие художественных истоков музыки Г. Красы, П. Хааса, Г. Кляйна и В. Ульмана, можно говорить об общих *стилевых тенденциях*, намеченных в их творчестве: обращение к чешскому и в целом славянскому национальному фольклору (Этюд для струнного оркестра П. Хааса, основная тема); традиции музыки синагоги (Этюд для струнного оркестра П. Хааса, тема середины, Два хасидских танца З. Шуля); влияние массовой музыки и джаза (Струнный квартет № 3 В. Ульмана, 1 часть); тяготение к авангарду (Соната для фортепиано Г. Кляйна, сонаты В. Ульмана); активный стилиевой диалог как одно из проявлений эзопова языка (Струнное трио Г. Кляйна, особенно финал, Соната № 5 В. Ульмана).

4. Основные темы и образы, отраженные в музыке композиторов Терезиенштадта, были изучены на примере вокальных произведений. Выделены следующие сквозные темы:

- Страдания еврейского народа. Многочисленные обработки синагогальной музыки, хоры на идише и иврите (В. Ульмана, Г. Кляйна, П. Хааса) свидетельствуют о росте интереса к этому пласту музыки.
- Тоска по дому. Наиболее ярко данная тема воплотилась в вокальном цикле «Четыре песни на стихи древних китайских поэтов» П. Хааса. Символом дома стала цитата-лейтмотив Святовацлавского хора.

- Тема жизни и смерти — в основе мелодрамы В. Ульмана «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке». Образы любви и смерти приобретают значение топосов. Так топос смерти создан посредством жесткого ритма, низкого регистра, ладовой напряженности, топос любви — господством мелодии, полифонизацией музыкальной ткани, близостью мечтательным темам А. Н. Скрябина.

Перспективы дальнейшего исследования музыки терезиенштадтских композиторов широки: это и осмысление творчества других национальных школ, представленных в концлагере Терезиенштадт и в других концентрационных лагерях, изучение произведений, написанных под влиянием среды концлагерей, а также чешской музыки созданной в 1933–1940-е годы, незадолго до депортации В. Ульмана, Г. Кляйна, П. Хааса, Г. Красы и З. Шуля в Терезиенштадт. Наконец, возможны монографические исследования о творчестве каждого из них.

Многие образцы музыки концентрационного лагеря Терезиенштадт обладают несомненной художественной ценностью и важны не только как исторические документы. Они доказывают, что высокое искусство будет существовать вопреки самым страшным обстоятельствам. В нем — спасение и трагедия, мгновения счастья и боль, надежда на лучшее и страх перед неизвестным. И такое искусство, зародившееся в хаосе, возросшее на экзистенциальном острие, приобретало для его создателей значение необходимого условия жизни. Именно об этом говорил в своем послании В. Ульман: «Терезиенштадт не препятствовал, но способствовал моей музыкальной работе, *способствовал* (курсив мой — А. Ф.) тому, что мы ни в коем случае не сидели, "плача и стеная на берегах рек вавилонских"; что наша воля к культуре соответствовала нашей воле к жизни... И я убежден, что со мной согласятся все те, кто преодолевал сопротивление материи в жизни и искусстве»¹³.

¹³ *Schultz I. Wege und Irrwege der Ullmann-Forschung // Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 25–26.*

Публикации автора по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включённых в перечень ВАК:

1. Федусова А. А. Жанровый синтез в опере «Император Атлантиды» В. Ульмана // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 4 (50). — С. 27–30 (0,39 п. л.).
2. Федусова А. А. Музыка концентрационных лагерей Третьего рейха // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 3 (53). — С. 8–12 (0,49 п. л.).
3. Федусова А. А. Особенности воплощения образа антагониста в операх Терезиенштадта // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 1 (55). — С. 23–29 (0,47 п. л.).
4. Федусова А. А. Г. Кляйн и П. Хаас: жизнь и творчество до Терезиенштадта и в его стенах // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 1 (59). — С. 52–56 (0,57 п. л.).
5. Федусова А. А. Топосы любви и смерти в мелодраме В. Ульмана «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» // Музыкаведение. — 2021. — № 4. — С. 12–20 (0,69 п. л.).

Публикации в других изданиях:

6. Федусова А. А. Опера В. Ульмана «Император Атлантиды» в контексте музыкальных антиутопий в Австрии и Германии XX века // IV Международная молодежная научно-практическая конференция «Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества»: Материалы докладов участников XXIII Сессии молодых ученых (Гуманитарные науки) / отв. за вып. И. Ю. Захарова. — Н. Новгород: НРЛ, 2018. — С. 198–199 (0,15 п. л.).
7. Федусова А. А. Исследование оперы «Брундибар» Г. Красы: на границе этики // Музыкальное образование и наука. — 2019. — № 1. — С. 14–16 (0,28 п. л.).
8. Федусова А. А. Стилиевой диалог в опере В. Ульмана «Император Атлантиды» // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование: Материалы VIII Международной научной студенческой конференции 5–6 декабря 2018 года / ред.-сост. М. И. Шинкарева. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2019. — С. 170–174 (0,2 п. л.).

9. *Федусова А. А.* Композиторы Терезиенштадта: оценка музыкальной жизни «образцового» концентрационного лагеря // V Международная молодежная научно-практическая конференция «Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества»: Материалы докладов участников XXIV Сессии молодых ученых (Гуманитарные науки) / отв. за вып. А. А. Зотова. — Н. Новгород: НРЛ, 2019. — С. 57–59 (0,22 п. л.).
10. *Федусова А. А.* Опера «Брундибар» Г. Красы в Терезиенштадте // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции: Москва, РАМ им. Гнесиных, 11–15 ноября 2019 г.: в 3 томах. Т. 3 / ред. сост. И. П. Сусидко. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. — С. 53–59 (0,53 п. л.).
11. *Федусова А. А.* Этюд для струнного оркестра П. Хааса: к проблеме стиля // Исследования молодых музыковедов. К 125-летию учебных заведений им. Гнесиных: сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. — С. 194–202 (0,3 п. л.).
12. *Федусова А. А.* Проблема взаимодействия музыки и слова в мелодраме В. Ульмана «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» // XXV Нижегородская сессия молодых ученых (технические, естественные, гуманитарные науки): материалы тезисов и докладов / отв. за вып. М. А. Савельева. — Н. Новгород: НРЛ, 2020. — С. 348–351 (0,19 п. л.).
13. *Федусова А. А.* Система лейтмотивов в опере «Брундибар» Г. Красы // Тезисы заочной международной научной конференции «Музыкальные эпохи и стили в зеркале современных художественных процессов», проводимой в Белорусской государственной академии музыки 26 ноября 2020 года. — Минск: Изд-во Белорусской консерватории, 2020. — С. 27–28 (0,12 п. л.).
14. *Федусова А. А.* Литературные аллюзии в опере В. Ульмана «Император Атлантиды» // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. — С. 328–333 (0,29 п. л.).