

Elena KRAYANI
 About the genre and
 dramaturgy of R. Shchedrin's
 opera "Not Only Love"

Елена КРАЯНИ
 О жанре и драматургии
 оперы Р. Щедрина
 «Не только любовь»¹

Направление «Новая фольклорная волна», появившееся в 1950–1960-х годах и захватившее половину 1970-х, представлено в музыке именами Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина, С. Слонимского, Н. Сидельникова, Б. Тищенко и других, стремившихся, подобно писателям — авторам «деревенской прозы», — рассказать о жизни, характере и душе простого человека на его языке. В основе связанных с фольклорной тематикой большинства произведений этих композиторов лежит жанрово-бытовое начало, опирающееся на песенно-танцевальные народные традиции. Заинтересованность народной темой связывает их в этом плане с классиками — М. Глинкой, М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, а также композиторами, работавшими в русле неофольклоризма и черпавшими музыкальные идеи из неиссякаемого источника народного творчества.

Одним из произведений новой фольклорной волны стала опера Родиона Щедрина «Не только любовь». В ней обильно претворяются частушечные интонации и мотивы, иногда цитируются напевы частушек. В то же время в опере имеет место «не непосредственное отражение фольклорных принципов, буквальное следование им, а своеобразное моделирование, создание впечатления народного средствами, свойственными самому композитору» [3, с. 66].

Опера «Не только любовь» была написана по мотивам рассказов Сергея Антонова: «Тетя Луша» (1956), «Поддубенские частушки» (1950), «Дело было в Пенькове» (1956), «Дожди» (1951). Все произведения рассказы-

The article focuses on "Not only love", an opera by R. K. Shchedrin. The author considers the correlation of libretto with the primary literary sources, gives characteristics to the images of the main characters, notes the peculiarities of the dramaturgy of the work, and reveals its genre origins. The particular importance of the ditty, which became the basis of the opera in terms of its textual, melodic, structural and dramaturgic role, is emphasized.

Keywords: R. K. Shchedrin, "Not Only Love", opera, ditty, folklore, musical dramaturgy, monooпера, P. I. Tchaikovsky, "Eugene Onegin", "lyric scenes".

Статья посвящена опере Р. Щедрина «Не только любовь». Автор рассматривает соотношение либретто с литературными первоисточниками, дает характеристики образам главных героев, отмечает особенности драматургии произведения, выявляет его жанровые истоки. Подчеркивается особое значение частушки, ставшей основой оперы по текстовой, мелодической, структурно-драматургической роли.

Ключевые слова: Р. К. Щедрин, «Не только любовь», опера, частушка, фольклор, музыкальная драматургия, моноопера, П. И. Чайковский, «Евгений Онегин», «лирические сцены».

вают о деревенской жизни, о колхозных буднях простым и точным языком, обнаруживая подлинное знание этой жизни и искреннюю любовь к простым людям. Тексты очень разные, несмотря на единство темы, увлекательны по сюжету и полны юмора. Все они о добрых людях, о колхозной молодежи, о радостях и горестях любви. Внешней простотой сюжета, мягкостью интонации, постоянно присутствующей психологической двуплановостью и лаконичностью в описаниях природы Сергей Антонов иногда напоминает А. Чехова, что отмечают литературные критики [5, с. 23].

С. Антонова называют «поэтом современной деревни», поэтому неудивительно, что Р. Щедрин обратил внимание на его повести в то время, когда тема деревенской жизни стала востребованной. В трех из рассказов (кроме «Дождей») речь идет о женщинах, которым любовь приносит страдание, а не радость и счастье. Тема «незаконной любви», долгое время бывшая под запретом и получившая разрешение на всенародное обсуждение только с приходом «оттепели», оказалась нова и тем привлекательна. Но главным сюжетом, который, как представляется, повлиял на выбор композитором прозы С. Антонова, стала повесть «Поддубенские частушки» (а также одноименный фильм, снятый в 1957 году). Именно эта повесть и предопределила появление новаторской «оперы-частушки». В ней писатель обращается к широкому спектру современных частушек: «Много лет я хожу и езжу по колхозным дорогам и всюду слышу эти песни о встречах и о расставаниях, о любви и изменах,

¹ Статья написана по материалам дипломной работы «Драматургия оперы Р. К. Щедрина „Не только любовь“» (СПб., 2019). Научный руководитель — доктор искусствоведения, доцент И. С. Воробьев.

о труде и о счастье <...>, — писал С. Антонов, — всюду они особенные, самобытные и отличаются в разных местах друг от друга так же, как природа и труд людей» [2]. Автор увлек и композитора своим интересом к этим «метким, коротким песенкам, в которых иногда больше мысли и чувства, чем во многих длинных» [2].

Прообразом Варвары Васильевны послужила героиня рассказа «Тетя Луша» — председатель колхоза Лукерья. Лукерья, как и Варвара в опере Щедрина, энергична и красива. Она работает председателем колхоза и отличается повышенным самоконтролем: осуждает себя, умеет останавливать свои эмоциональные порывы, взвешивает предполагаемые последствия. Но однажды она проявляет слабость, расплакавшись от жалости к себе на груди молодого парня. Луша и Варвара в этой своей печали не одиноки. Таких женщин в послевоенные годы было очень много (за деревней Пеньково есть даже особое место, «куда ходят реветь пеньковские девчата»). Но текст Антонова парадоксальным образом обходит стороной тему собственно любви и большой страсти. Рассказ скорее посвящен теме нереализованности любви и моральным проблемам, основанным на табуировании безнравственных поступков. Ведь героиня не может строить свое счастье на несчастье других. Способность трезво мыслить даже в самой «опьяняющей» ситуации, постоянный самоконтроль («Вот и смотри, что лучше»), умение не отклоняться от истинного пути — черты, объединяющие двух героинь, которые и определяют их выбор. Правда, образ Варвары Васильевны в опере трактован гораздо шире, нежели Луши у Антонова. Щедрин предельно обнажает чувство героини и утрирует переживания.

Образ Володи у Щедрина синтезирует характеристики двух персонажей Антонова. Некоторые черты отсылают к облику Матвея Морозова из повести «Дело было в Пенькове», который «в Бога не верит, в комсомоле не состоит», от скуки разыгрывает и обманывает односельчан, по словам председателя — «не человек, а зараза». Тем не менее, по словам девушки-зоотехника, «что-то хорошее в нем все же есть». Сюжетная же линия отношений Володи и Варвары взята из рассказа «Тетя Луша». Но в отличие от Саши — героя этого рассказа, простодушного, немного заносчивого мальчишки — Володя показан самоуверенным и пошловатым, имеющим успех у девушек, но презираемым мужчинами-трактористами. Варвара болезненно и необъяснимо влюбляется в него по воле либреттиста В. Катаняна, который заимствует идею парадоксального сближения совершенно чужих по духу людей из многих примеров истории и повседневной жизни.

Сюжетную канву текстов объединяют частушки — эти «меткие, короткие песенки», — рассыпанные то гуще, то реже по повестям и рассказам Антонова. Они способствуют восприятию событий сквозь призму народного видения и понимания. Сходную роль частушки играют и в опере, резюмируя каждый более или менее значимый поворот сюжета.

Щедрин почувствовал уникальность и силу обаяния частушки, способность к раскрытию любой жизненной коллизии. «В „Не только любовь“ я желал, чтобы герои прицельно соотносились с миром частушки, разговаривали между собой на этом языке, в этом интонационном материале» [9, с. 2]. В опере представлены все жанровые разновидности частушки: комическая («Нет, я хороший, чуб мой вьющий», «Ухажеров у нас нет, мы заявим в сельсовет»), сатирическая («Бригадир второй бригады ничего не делает»), лирическая («Ах, поверьте, сердцу тошно»), драматическая («Не ищи любовь — она потеряна»), частушка сольная и хоровая, с сопровождением и а cappella. Композитор использовал в опере и подлинны напевы (солигаличские частушки Костромской области «Завалите нашу речку» в хоре парней, каргопольские припевки «Ой, снегу белому на улице» в танце трактористки, волжские страдания «Пересохни, Волга-речка» в Эпilogе).

Т. Масловская в статье «Частушка в опере Щедрина „Не только любовь“» приводит классификацию частушек в опере, имеющую отношение к их драматургической роли: полная горькой иронии и разочарования частушка-комментарий «Это не изменушка» метко оценивает событие, одновременно осуждая поступок Володи и сочувствуя оставленной Наташе, отмечая важный поворот событий; частушка-реакция «Дайте в провожатые чужого жениха» в саркастической форме выражает возмущение поведением «председательши» и, нанеся сильный удар по ее самолюбию, направляет сюжет в нужное русло, заодно позволяя «выйти сухими из воды» осмелившимся на высказывание (см.: [8]).

«В русском фольклоре от юмора, озорства, крепкого ругательства всегда полшага до отчаяния, до взрыва, вопля, слез», — говорит композитор [цит. по: 1]. Это и есть самое важное свойство частушки: способность создавать смеховой контекст, не давать обстоятельствам принять угрожающие формы и останавливать их смехом, смехом сквозь слезы: «ухажеров у нас нет», — весело поют девушки о своем почти безнадежном положении; «любовь в землю закопать» предлагает Катерина-разведенка. Цель такой частушки — нивелировать негатив действительности, скрыть эмоции, устранить разлад двоимирия. Частушка как часть смеховой культуры всегда предполагает мягкую иронию, преувеличение, и это свойство частушки позволяет героям органично существовать в измерении комической оперы и психологической драмы.

Вторым, наряду с частушками, объединяющим сюжет образом и в прозе С. Антонова, и в опере Щедрина является дождь, возведенный в ранг символа. Дождь — это и фон, и рельеф, и внутреннее содержание действия. У Антонова дождь идет то «реденький, нудный», то льет, то сыплется «отдельными холодными и острыми каплями», то в свете фар похож на пули, которые «летят в радиатор». Дождь влияет на производственный ритм и эмоциональную атмосферу. С другой стороны, дождь способствует размышлению, заставляет человека оста-

новиться и задуматься над смыслом бытия. «Музыка» дождя передает или оттеняет чувства и мысли героев. В опере дождь является во всех этих «ипостасях».

Как уже было отмечено, частушка стала жанровой основой оперы по своей текстовой, мелодической, сценически-игровой роли. Однако данное определение относится более к формообразующей стороне произведения, чем к его содержанию. Наблюдаемое уже в XIX веке «размывание границ» жанров, сочетаемых в опере, усилилось в XX веке: «сплетаются и типы драматургии, и свойства разных жанров» [цит. по: 10, с. 52]. Мнения исследователей о том, к какому жанру принадлежит опера «Не только любовь», различаются, что свидетельствует о жанровой неоднозначности произведения. Подобно «Евгению Онегину» Чайковского, опера Щедрина имеет жанровый подзаголовок «лирические сцены». Как и в «Онегине», лирический, бытовой и драматический элементы находятся в тесном единстве.

Некоторые исследователи, в противовес тем, кто следует заглавию «лирические сцены», относят данное произведение к жанру комической оперы [7, с. 239]. И. Лихачева считает, что Щедрин опирался на немногочисленные образцы русской оперы этого типа («Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Черевички» Чайковского), и предлагает свою трактовку жанра. Но это определение также не отражает жанровое многообразие произведения, и, учитывая остроту душевного конфликта главной героини, трудно назвать содержание оперы преобладающе комедийным. Комические эпизоды в опере оттеняют психологическую драму, игровая стихия уравнивает драматический накал чувств. Потому более справедливой представляется точка зрения М. Тараканова и А. Боевой, которые определяют «Не только любовь» как лирико-комическую оперу. И. С. Воробьев в своей статье об опере [4] наряду с упомянутыми жанровыми архетипами называет также производственную драму, популярную во время создания оперы.

Следует коснуться высказанной М. Таракановым точки зрения, что «Не только любовь» приближается к моноопере — разновидности лирико-психологической оперы-драмы, жанру, ставшему вновь популярным в 1960–1970-е годы [11]. Ведущей формой высказывания в моноопере является монолог, и в «Не только любовь» имеются важные монологические высказывания главной героини. При этом оркестр откликается на каждое движение ее эмоций. К таким номерам относятся Ариозо из I акта и, что наиболее значимо, напряженный Монолог из III акта. Варвара ведет разговор с самой собой, но все же он не идентичен разговору с воображаемым собеседником, который часто применяется в жанре монооперы («Человеческий голос» Ф. Пуленка), а также в сценах, выстроенных по этому принципу (ария Марфы из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста»). Образ Варвары является средоточием действия, но этого недостаточно для того, чтобы сопоставлять произве-

дение с полноценными образцами жанра монооперы. В противовес последней, в «Не только любовь» очень большая роль отводится в драматургическом плане хорам, народным сценам и характеристикам второстепенных персонажей (Наташа, Разведенка Катерина и др.), хотя и не так тщательно разработанных, как образ главной героини.

Оперу пронизывает характерный для экспрессионизма мотив ожидания, получивший свое воплощение в образе затяжного дождя. Особенно это относится к последнему акту оперы, в котором присутствует крайняя напряженность и тревожность. Художники подчеркивали это декорациями: на переднем плане располагали темную стену и крышу громадного заброшенного сарая.

Совмещение в опере признаков различных жанровых архетипов является одной из черт ее уникальности. «Все они существуют в тесной взаимосвязи, демонстрируя истинную правду жизни, далекую от всякого рода схематически упрощенных трактовок» [4].

Упомянутые две сферы — комическая, представляющая внешний план («музыка действия»), и психолого-драматическая, отображающая план внутренний («музыка внутреннего состояния») [цит. по: 11, с. 65], — развиваются в опере параллельно. Им соответствуют два стилистических пласта музыки, первый из которых — частушечный, а второй — обобщенно-лирический, продолжающий линию европейского (а также русского) профессионального искусства и традиционно выражающий внутренний мир личности [8, с. 19]. Эти два пласта связаны общим интонационным зерном. Причем, по мнению Т. Масловской, второй план проистекает из «страдательной» стороны частушки. К музыке второго плана относятся Песня Наташи (III акт), Песня (II акт) и Монолог (III акт) Варвары. Отсюда — два уровня обобщения в опере, основанных на жанрово-народном и индивидуально-лирическом началах.

Все основные структурные и драматургические особенности сочинения — от способа обрисовки героев до принципов музыкального развития и сценической организации, — по мысли М. Тараканова и А. Цукера, вытекают из частушки [11, с. 16], что проявляется в рондальности форм и квадратности построений. В каждом из трех актов имеется рефрен, объединяющий сцены и придающий акту форму большого рондо. В I акте роль такого рефрена играет хор девушек «Ох ы да», во II акте — кадрили в сельском клубе, в III акте — «мотив ожидания» Варвары.

Но не только частушечность лежит в основе особенностей структурно-драматургического плана оперы: своего рода «двойником», «тенью» произведения Щедрина оказывается «Евгений Онегин» Чайковского. Очевидно, что «Колхозный Евгений Онегин», как шутило называли оперу сам Щедрин, развивается по канве оперы Чайковского. Можно провести параллели между обоими произведениями. А-dur'ный хор девушек «Ох ы да» (I акт) явно отсылает к хору «Девичьи, красавицы» из 3 картины I акта оперы Чайковского. Дуэль Онегина

и Ленского сравнима с финалом II акта, где Федот и Володя оказываются соперниками. В центральном номере оперы, кадрили, как и на балу в «Евгении Онегине» Чайковского, завязывается действие, выявляется суть текущего конфликта. В свою очередь, кадрили, как и бал у Лариных, становится фоном драматического столкновения.

Другая сторона структурных и драматургических кодов оперы Щедрина — связь с драматическим театром. М. Тараканов, говоря об остроте контрастов, отмечает воздействие принципов чеховской драматургии, перенесенных в оперу [11, с. 37]. Центральным элементом новаторской структуры чеховской драмы считается лирический подтекст, или так называемое «подводное течение» (термин В. И. Немировича-Данченко). В его рамках реализуется тот самый внутренний конфликт, внутреннее действие, которое скрыто за внешней бессобытийностью, за обычными житейскими ситуациями. И это одновременно средство, при помощи которого такого рода содержание, непривычное для традиционного театра, становится сценическим феноменом. Внутренний конфликт Варвары Васильевны разворачивается на фоне житейских ситуаций. По аналогии с чеховскими паузами молчание героини компенсируется другими средствами высказывания — в хоре, оркестре, которые иногда ослабляют высокую концентрацию эпизодов драмы.

Е. Долинская усматривает в драматургии оперы и черты так называемых большой и камерной опер [7, с. 240]. Действительно, рассматриваемое произведение обладает и теми, и другими признаками. «Не только любовь» в основной редакции многоактна. Три действия располагают к повествовательному типу развития, дают возможность подробно обрисовать бытовой фон, дать развернутые характеристики второстепенных персонажей. Однако в основе либретто многоактной оперы обычно лежит повесть, роман или крупное драматическое произведение. Источником же либретто оперы «Не только любовь» оказывается небольшой рассказ, что приближает ее к образцам малых оперных форм. Но в «нормативной» камерной опере, в отличие от рассматриваемой, обычно применяется малый состав оркестра и отсутствуют хоры, характерно ограничение количества действующих лиц. Для камерных опер типичны лаконичные средства, используемые для характеристики персонажей. Впрочем, в «Не только любовь» композитор использует минимум мотивных характеристик и не дает в дальнейшем новых тем. Если по ходу действия и появляются новые темы, то они при ближайшем рассмотрении оказываются производными от начального тематизма. Таковыми становятся лейтмотивы Варвары Васильевны, подвергающиеся трансформациям в процессе показа новых психологических граней ее личности.

Для большей динамизации действия и сокращения объема в камерных операх часто прибегают к тому, что предыстория героев как бы опускается и разъясняющая часть компенсируется арией-рассказом или монологом героя о себе. Повествование от первого лица заменяет экспозиционную часть действия или даже его завязку.

В рассматриваемом произведении роль арии-рассказа играют вступительные слова Ивана Трофимова, произносимые во время звучания оркестрового вступления. Из этой короткой преамбулы зритель получает информацию о социальном статусе, характере, внешних и личностных качествах главной героини, ситуации в колхозе. В основе камерных опер лежит, как правило, внутренний конфликт, связанный с противоречивостью, свойственной главным героям. Конфликт такого типа присутствует в опере «Не только любовь»: героиня в течение времени сценического действия проходит один из сложных моментов своего жизненного пути от начала и до логического конца.

«Не только любовь» стала одной из главных тем в дискуссии 1961 года. Первая опера Р. Щедрина была воспринята как смелый шаг молодого композитора [5, с. 28]. Было отмечено, что это «не просто опера, но явление, крупное событие в нашем искусстве» [6, с. 46]. Восторженные отзывы множилось; казалось бы, всё способствовало огромному успеху. Но, ко всеобщему удивлению, премьера обернулась провалом, а не востребованность оперы в последующие годы оказалась хронической, произведение не получило официального признания. Мнения критиков по вопросу преследующего оперу стойкого неуспеха были и остаются по сей день очень противоречивыми, что явно указывает на некий скрытый барьер, который мешает однозначному восприятию произведения.

Попытка реформировать советскую оперу, по словам самого Щедрина, была преждевременной. Полуинтимный камерный тон оперы опережал время: то, что уже стало заметным в драматическом театре и кинематографе, оказалось неприемлемым для музыкального театра. «Не только любовь» нарушила стереотипы «большого» оперного спектакля [7, с. 240], предвосхищая появление монооперы. Буквально пропитанные советскими патриотическими песнями, в которых очень часто идея общественного блага преподносилась как приоритетная, а коллективизм — как единственная форма жизни, люди неохотно шли на публичное обсуждение интимных тем, считая это попыткой заставить их обнажить сокровенное, то, что остается за пределами социального уклада. Неслучайно публика была возмущена «неправдой о развратных колхозниках» [12, с. 109], что отвлекало ее от видения содержания и размышления о правде жизни. Режиссеры же, идя навстречу зрителю, стремились сделать оперу «поскромней». Существует ряд режиссерских редакций и «редакции театров», порой принципиально меняющие концепцию сочинения.

По случаю открытия Камерного театра (1972) и по предложению Бориса Покровского новую редакцию оперы создал и сам Щедрин. Состав оркестра был сокращен до 11 инструментов — отсутствие богатства тембровых красок большого оркестра в этой редакции не позволило объемно обрисовывать действующих лиц, «фиксировать» тончайшие оттенки их душевных

переживаний. Кроме того, из первоначального текста произведения был исключен драматический Монолог Варвары из III акта, имеющий определяющее значение в развитии образа главной героини. В связи с сокращением лирико-драматической линии на первый план вышло игровое начало.

В наши дни опера воспринимается легче. Видимо, пришло ее время, так как за 60 лет произошли существенные изменения в психологии людей, публика адаптировалась к теме. Между публикой и героями

произведения возникла необходимая дистанция — как психологическая, так и историческая. Однако трактовки оперы XXI века, как нам представляется, несут на себе отпечаток современных режиссерских методов, по-прежнему уводящих в сторону от авторской драматургии Щедрина. Только опера без купюр, то есть ее 1-я авторская редакция, завершающаяся «солнечным, частушечным а cappell'ным хором» [5, с. 27] и оркестровым заключением, должна являться логичной и естественной основой любого режиссерского решения.

Литература

1. Аббасова Л. [«Не только любовь»]. О спектакле // Мариинский театр [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/5/19/3_1900 (дата обращения: 21.09.2019).
2. Антонов С. Поддубенские частушки. Из записок землеустроителя [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/230464-poddubenskie-chastushki-iz-zapisok-zemleustroitelya.html> (дата обращения: 21.09.2019).
3. Баева А. А. Советская оперная драматургия последних десятилетий и идеи Стравинского // Музыкальный театр. События. Проблемы. Сборник статей / Ред.-сост. М. Д. Сабина. М.: Музыка, 1990. С. 49–66.
4. Воробьев И. С. Петербургские премьеры оперы «Не только любовь» Р. К. Щедрина: проблемы финала // Музыкальная академия. 2017. № 4. С. 8–11.
5. Генина Л. С. «Ново, талантливо» // Советская музыка. 1961. № 7. С. 23–28.
6. Добрынина Е. А. Не только любовь // Советская музыка. 1962. № 9. С. 42–47.
7. Долинская Е. Б. История современной отечественной музыки. Выпуск 3 (1960–1990) / Под ред. М. Тараканова. М.: Музыка, 2001. 656 с.
8. Масловская Т. Ю. Частушка в опере Р. Щедрина «Не только любовь» // Современные методы исследования в музыковедении: Сб. трудов. Выпуск XXXI. М. [б. и.], 1977. С. 4–28.
9. Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / Ред. Е. С. Власова. М.: Композитор, 2007. 488 с.
10. Селицкий А. Я., Демина И. К. Основы музыкальной драматургии. Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 72 с.
11. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 331 с.
12. Щедрин Р. К. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 384 с.

The results of the Ekaterina Ruchievskaya IX All-Russian Competition Итоги IX Всероссийского конкурса имени Е. А. Ручьевской

С декабря 2018 по май 2019 года в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова прошел очередной, девятый по счету, Конкурс по музыкальному анализу для студентов и учащихся средних музыкальных учебных заведений России. Конкурс носит имя Екатерины Александровны Ручьевской (1922–2009) — выдающегося отечественного музыковеда, автора фундаментальных работ по теории музыки, монографий, посвященных творчеству русских композиторов XIX–XX веков, Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, доктора искусствоведения, профессора Ленинградской — Петербургской консерватории. Цель конкурса — привлечь внимание молодых музыковедов и исполнителей к музыкальному анализу как области проявления творческой инициативы.

В минувшем учебном году Конкурс вошел в «Перечень олимпиад и иных интеллектуальных и (или) творческих конкурсов, мероприятий, направленных на развитие интеллек-

туальных и творческих способностей <...> на 2018–2019 учебный год» Министерства просвещения России. В соответствии с новым статусом конкурс имени Е. А. Ручьевской впервые проходил в два тура (заочный отборочный тур 01.12.2018–10.04.2019, очный заключительный тур 11.04.2019–25.05.2019). Приехавшие в Санкт-Петербург участники заключительного тура 20 мая выступили с сообщениями по своей теме в Санкт-Петербургской консерватории, в присутствии членов жюри и заинтересованных слушателей. Пять устных и одна видеопрезентации дополнили представление членов жюри о присланных на конкурс письменных работах, показали способность докладчиков сжато изложить основные идеи, возможности конкурсантов в ведении научного диалога.

Тема IX конкурса «Сонатная форма в инструментальной музыке эпохи Романтизма (1820–1890-е годы XIX века)» предоставила участникам широкий выбор материала для аналитической работы в разных аспектах. Объектами