



MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 1 (77) • январь • февраль • март • 2024

Учредитель и издатель:

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

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 25.03.2024 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №2084-24.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
нонорары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

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

Содержание

Юбилей

К 85-летию со дня рождения Б. И. Тищенко

- Л. Д а в и д е н к о в а. «О работе над портретом Б. И. Тищенко».
Беседовала Е. Давиденкова-Хмара 3
И. Р а й с к и н. Человек — соната 6
О книге «Бег времени Бориса Тищенко» (А. В. Денисов, Е. С. Власова) 9

Alma mater

- А. А р а с л а н о в а. Из истории международных творческих контактов
1990-х: о сотрудничестве Ленинградской (Санкт-Петербургской)
консерватории и IRCAM 13
П. Р о с с о л о в с к и й. Применение основных положений «системы»
К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового
дирижирования. Подготовил Ю. Б. Лебедев 20
С благодарностью в сердце... (С. В. Плешак, Н. М. Лебедева, Т. П. Вишнякова,
Н. В. Дурандина, О. А. Кучерова, А. П. Ахтер, С. Н. Хубежева,
Ю. В. Гришечкин). Подготовил С. В. Плешак 27
В. С м и р н о в. Иной взгляд. Подготовил Н. А. Мартынов 33

Studia

- С. Ф р о л о в. Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек 39
И. Р а й с к и н. «Написать об этом... была моя мечта» 44

Теория и практика

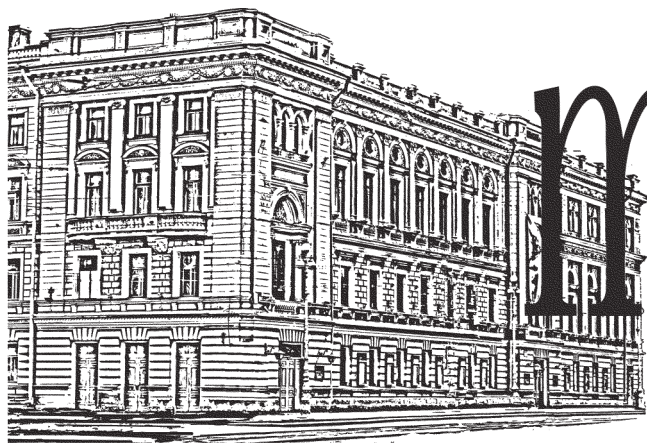
- М. Д е г т я р е в. Восьмой квартет Юрия Фалика 52

В театрах

- И. Р а й с к и н. «Мастер и Маргарита» в Самаре и Петербурге
(премьера оперы С. М. Слонимского) 59
М. Д у д и н а. «Иакинф»: небалетный балет 64
С. К л е в ц о в а. «Ленинградская новелла»... со слезами на глазах 66

- Наши авторы 68

В оформлении обложки использованы фотография Б. И. Тищенко (монография И. А. Донской-Тищенко
«Бег времени Бориса Тищенко») и фотоматериалы концерта, посвященного 85-летию композитора
(Концертный зал Санкт-Петербургской консерватории. 22 марта 2024 года)



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (77) • january • february • march • 2024

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 25.03.2024

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Jubilee

To the 85th anniversary of Boris Tičšenko

- L. Davidenkova. "About my working on a portrait of Boris Tičšenko".
An interview by E. Davidenkova-Khmara 3
- I. Raiskin. A Man is a Sonata 6
About the monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko"
(A. Denisov, E. Vlasova) 9

Alma mater

- A. Arslanova. From the history of international arts contacts
of the 1990s: on cooperation between the Leningrad (St. Petersburg)
Conservatory and IRCAM 13
- P. Rosolovskiy. The application of the basic principles of Konstantin
S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting
in the classroom. *Prepared by Ju. Lebedev* 20
With gratitude in our hearts... (S. Pleshak, N. Lebedeva, T. Vishnyakova,
N. Durandina, O. Kucherova, A. Akhter, S. Khubedzeva, Ju. Grishchkin).
Prepared by S. Pleshak 27
- V. Smirnov. Another view. *Prepared by N. Martynov* 33

Studia

- S. Frolov. Composer Mikhail Glinka is a restless person 39
- I. Raiskin. «Writing about this... was my dream» 44

Theory and Practice

- M. Degtyarev. Eighth Quartet by Juri Falik 52

In Theatres

- I. Raiskin. "Master and Margarita" in the Samara and St. Petersburg
(premiere of Sergey Slonimsky's opera) 59
- M. Dudina. "Iakinthos": non-ballet ballet 64
- S. Klevtsova. "The Leningrad novel"... with tears in my eyes 66

- Our authors 68

The cover design includes the photo of Boris Tičšenko from Irina A. Tičšenko's monograph "The Run of Time
by Boris Tičšenko" and the photo archive of 85th Boris Tičšenko anniversary concert (Concert Hall of the
St. Petersburg Conservatory, March, 22, 2024)

4. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2(Б): Письма / подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 399 с.
5. Людвиг Витгенштейн, Лекции: Кембридж. 1930–1932. По записи Дж. Книга и Д. Ли, перевод Т. Михайловской // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: сб. ст. / перевод с англ., сост. и послесл. В. П. Руднева. М.: Прогресс; Культура, 1993. С. 273–309.
6. М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1952. 541 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. 446 с.
8. Олейников Д. И. Бенкендорф. М.: Молодая гвардия, 2009. 393 с.
9. Фомичев С. А. Тип беспокойного человека в русской литературе // Литературный факт. 2021. № 3. С. 246–260.
10. Фролов С. В. Глинка (М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество). Часть I. Детство в Новоспасском (1804–1817) / науч. ред. Н. П. Хилько. СПб.: Нестор-История, 2016. 174 с.
11. Фролов С. В. Глинка (М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество). Часть II. В благородном пансионе (1818–1822) / науч. ред. Н. П. Хилько. СПб.: Нестор-История, 2019. 210 с.
12. Фролов С. В. О первом названном, но несохранившемся сочинении М. И. Глинки // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное...: сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. С. 63–72.
13. Фролов С. В. Петербургские лицедейства М. И. Глинки // Музыковедение. 2018. № 10. С. 3–12.
14. Фролов С. В. «...чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!»: жизнь и творчество М. И. Глинки в исторической рефлексии // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга / сост. и отв. ред. А. В. Епишин. Ч. 2: Статьи. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 49–72.
15. Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / подгот. к печ. Ип. И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Муз. сектор ГИЗа, 1923. 294 с.

Iosif RAISKIN

“Writing about this... was my dream”

The article is devoted to the most important musical-critical works by Nikolay Ya. Myaskovsky, which deeply analyze communicative functions of musical form (“focus on perception”), and also anticipated understanding of the musical form as a process.

Keywords: Nikolay Ya. Myaskovsky — a critic and researcher, external and internal form of a musical work.

Иосиф РАЙСКИН

«Написать об этом... была моя мечта»¹

Статья посвящена важнейшим музыкально-критическим трудам Н. Я. Мясковского, глубоко анализирующим коммуникативные функции музыкальной формы («направленность формы на восприятие»), а также предвосхитившим понимание музыкальной формы, как процесса.

Ключевые слова: Н. Я. Мясковский — критик и мыслитель, внешняя и внутренняя форма музыкального произведения.

В конце 70-х годов минувшего века автор этих строк предложил для сборника статей «Критика и музыковедение», готовившемся к печати в издательстве «Музыка», статью о Н. Я. Мясковском-критике под названием «Артистический восторг и исследовательская глубина» (в предыдущем выпуске указанного сборника уже были помещены два обширных материала, связанные с предметом названной статьи²). При редактировании была отсечена ее вторая половина, посвященная проблеме динамической музыкальной формы в критическом наследии Н. Я. Мясковского. Причиной редакторской резекции формально было названо то, что Н. К. Метнер, о творчестве которого шла речь в цитируемой рецензии Мясковского, — эмигрант, неблагоприятно настроенный к СССР (и это при том, что музыка Метнера звучала в наших залах в исполнении таких мастеров, как Э. Гилельс, Е. Светланов, З. Долуханова!). Мне думается, что опасливая редакция скорее была вызвана кажущимся «посягательством» на приоритет академика Б. В. Асафьева в исследовании музыкальной формы как процесса. В результате оставшаяся половина статьи получила подзаголовок: «Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте» [24]. Восстанавливая изначальный текст, публикуя часть статьи, посвященную Чайковскому, в сжатом виде. Что же до прозрений Мясковского в области динамической музыкальной формы, то разговор о них расширен и дополнен.

¹ Настоящая статья является продолжением цикла очерков о Н. Я. Мясковском. См.: [25].

² См.: [26].

Внесенные в эпиграф слова Бориса Асафьева из письма к Николаю Мясковскому — кредо и Мясковского критика, избегавшего каких-либо развернутых программных деклараций. Боязнь раз и навсегда предустановленной эстетической платформы с наибольшей силой выразилась в его гораздо более давнем письме к Асафьеву: «В отношении к искусству я допускаю сплошную ошибку, но лишь <...> во имя беззаветного в нем пламенения. Пусть я смешаю гения с бездарностью, но искренне и с жаром настоящего и сегодняшнего одушевления» [3, с. 188]. Можно при желании увидеть в приведенных словах чуть ли не апологию критического произвола, или по крайней мере сознательное утверждение права критика на ошибку. Но не забудем, во-первых, что это не публичное высказывание, а частное письмо (где полемические преувеличения вполне допустимы). Во-вторых, были ли застрахованы от ошибок в своих резких приговорах А. Н. Серов, В. В. Стасов, Г. А. Ларош, несмотря на всю стройность исповедуемых ими эстетических воззрений? И так ли уж редко заблуждался Ц. А. Кюи, чересчур ревностно и догматически следовавший в целом правильным и передовым принципам? А с другой стороны, разве не ошибался, например, В. Г. Каратыгин, утверждавший приоритет личного вкуса?

Ошибался (скажем это сразу) и Мясковский: критические работы его не были свободны от несправедливых оценок. Иные из них с годами изживались автором, смягчались; другие же нередко совершенно трансформировались. Перефразируя известное изречение Шумана, можно сказать, что лучший способ избежать ошибочных суждений о музыке — молчать о ней. Между тем, своим девизом Мясковский-критик мог бы сделать бескомпромиссное «Не могу молчать!» Л. Толстого. Знаменательно признание, вырвавшееся у Мясковского, посылавшего одну из первых своих критических работ (библиографическую заметку о «Жар-птице» И. Стравинского) редактору московского еженедельника «Музыка» В. В. Держановскому: «Написать об этом явлении была моя мечта, и я только боялся, что кто-нибудь из Ваших сотрудников меня упредит <...>» [20, с. 334]. 8 октября 1911 года в № 46 журнала за подписью «Н. М.» была напечатана нотографическая заметка о «Жар-птице». Разбирая только что напечатанный клави́р балета, Мясковский полемизировал с теми музыкантами, которые сдержанно или недоброжелательно отнеслись к музыке Стравинского при первом исполнении сюиты из балета в 1910 году. «Какое богатство изобретения, сколько ума, темперамента, таланта, какое замечательное, редкое произведение!», — восклицает автор заметки [20, с. 26].

В незадолго до этого опубликованном обзоре концертов Павловского вокзала Мясковский гневно обрушивается на беспринципных рецензентов, чьи оценки вызваны, по его словам, «подпочвенными ображениями»: «Но ведь это же разврат, сбивание с толку публики <...>», — писал он о нравах петербургской

прессы [20, с. 22]. Мясковский не раз подчеркивал, что «самые блестящие выгоды не могли бы меня заставить пожертвовать крошкой своего нутра — убеждений, вкусов, взглядов...» (из письма к Е. В. Копосовой-Держановской) [19, с. 207]. Тем более, трудно представить, чтобы автор этого письма подчинился партийному диктату и в критических работах следовал постулатам нормативной эстетики.

Не этим ли объясняется и то, что лишь в первое послереволюционное десятилетие Мясковский продолжил деятельность критика на страницах журналов, еще сохранявших хоть какую-то независимость от официальной идеологии. Позже он писал преимущественно так называемые «внутренние» рецензии для издательств и концертных организаций (к нему обращались, полагаясь на его беспристрастность и высочайший профессионализм).

На долю Мясковского выпало великое и трудное счастье первооткрывателя. Один из первых приветствовал он буйный рост дарования юного Прокофьева, выступил в защиту дерзновений Стравинского, с немногими вместе оценил подлинные масштабы завоеваний Скрябина и, едва ли не единственный пронизательно охарактеризовал творчество Метнера. В ожесточенной полемике с ретроgrадами, в защите и отстаивании ростков нового в русской музыке, Мясковский не упускал и «второй фронт». Среди музыкантов его поколения он, быть может, острее других чувствовал «связь времен», преемственность музыкальной культуры. Статья «Чайковский и Бетховен» (1912) — лучшее тому свидетельство: «...я рад хоть этими бледными строками выразить, а может быть, и воскресить в других, священный восторг и безграничное поклонение, вызываемое во мне именем одного из тех Великих, которому место не только в Пантеоне славянства, но всего культурного мира» [20, с. 71].

Необходимо, прежде всего, доподлинно представить ту атмосферу, в которой Мясковский возвысил свой голос в защиту гордости русской музыки. Судьба творчества П. И. Чайковского, столь, казалось бы, счастливо складывавшаяся уже при жизни композитора, была в действительности превратной. Обаяние его музыки, завоевавшее композитору тысячи восторженных почитателей среди рядовых слушателей, порою было бессильно пробить броню косности и предубеждения в среде профессиональных музыкантов и критиков. Даже для Г. Лароша, которого брат композитора М. И. Чайковский назвал «первым и влиятельнейшим другом Чайковского» [16, с. 7] и который дал, вероятно, наиболее полную и широкую характеристику музыки Чайковского в дореволюционные годы, было характерно двойственное отношение к творчеству своего великого современника. В этом смысле показательны не столько известная своей пристрастностью рецензия на премьеру оперы «Воевода», сколько позднейшие отзывы, сделанные критиком в пору зрелости композитора. Чайковский больно переживал непоследова-

тельность, отсутствие полного понимания со стороны наиболее ему близкого музыканта.

Известно, что едва ли не самой крупной ошибкой В. В. Стасова было то, что он не сумел оценить подлинную глубину и масштаб гения Чайковского. И это, несмотря на то, что в музыке Чайковского Стасов всегда что-то привлекало, талант его критик ставил исключительно высоко. Всякий раз, когда композитор в своих произведениях шел навстречу эстетике «Новой русской школы», Стасов бурно приветствовал Чайковского, но в целом принципы инструментальной и оперной драматургии Чайковского остались ему чужды. Что же касается Ц. А. Кюи, то его статьи и рецензии о музыке Чайковского могут служить примером того, как предубежденность против определенных творческих принципов может сделать «глухим» талантливого и честного критика (достаточно вспомнить хотя бы один только его отзыв о «Евгении Онегине»). Пожалуй, лишь Н. Д. Кашкина, посвятившего лучшие и наиболее значительные свои работы творчеству Чайковского, отличали ровность и выдержанность взглядов. Кашкин трезво и объективно оценивал музыку Чайковского, первым из русских музыкантов (в одной из статей 1877 года) предрек европейскую славу лучшим созданиям композитора. Наверное, лишь недостаток яркого темперамента снижал резонанс его исключительно ценных статей.

«Русская музыкальная газета» при своем появлении в 1894 году естественно отразила бытовавшие мнения о Чайковском на своих страницах. Противоречивость их, обилие оговорок и общий несколько снисходительный тон чрезвычайно характерны. Спустя почти десять лет «РМГ», впрочем, напечатает полные уважения к композитору и его симфоническому творчеству очерки о симфониях Чайковского, выпустив их также отдельной книжкой [27]. Примеры вопиющей безграмотности, которыми пестрят рецензии нововременских «музыкальных столпов» М. Иванова и В. Баскина, можно цитировать бесконечно. Но и вполне «грамотный» Э. К. Метнер (псевдоним — Вольфинг) не жалуется Чайковского: «Чайковский же разбух. <...> ...он неумеренно много для своего таланта симфонизировал, вместо того, чтобы наивно петь бытовые песенки, группируя их по временам в сценическое произведение» [8, с. 328]. По смерти Чайковского, тяжелой болью отзывавшейся в сердцах русских музыкантов, естественно было ожидать всестороннего анализа его творческого наследия. Однако, как оказалось, время для такой всеобъемлющей оценки еще не наступило. Даже спустя два десятилетия после смерти композитора читатель в России мог узнать, что «создатель русской мещанской оперы, автор многих опер, вовсе не обладал необходимыми данными для музыкального реалиста» [12, с. 45].

Перечитывая сегодня то, что писали о Чайковском в 1900-х годах, порою просто диву даешься, как часто даже необычайно талантливые критики, оставившие глубокий след в русской литературе о музыке, были здесь мелки и ординарны, настолько взгляд их был затуманен пеленой предубеждений. «Хронологически в моей личной музыкальной жизни отправным пунктом, откуда „пошла и стала-есть“ русская музыка и моя первая любовь к ней, был Чайковский», — признавался В. Каратыгин, хотя перед этим обронил замечание по поводу дарования композитора, которое «все же не было ни достаточно разнообразным, ни достаточно глубоким» [10, с. 98]. А на следующей странице критик в своем «духовном отчуждении от музыки Чайковского» допускает и вовсе прискорбные утверждения: «Чайковский — не поэт типа Бетховена и Вагнера. Героическое ему чуждо. К трагическому он по временам чувствует тяготение, но понимает его плоско, буржуазно...» [10, с. 99]. Если даже Каратыгин мог позволить себе столь легковесные и попросту некорректные выпады, приходится сказать, что нигилистическое отношение к музыке Чайковского стало, по-видимому, модой в «современнических» кругах. Именно на этом последнем «обстоятельстве», всегда Мясковского, по его собственным словам, «удивлявшем, а с течением времени *доводящим до негодования*» (курсив мой. — И. Р.) и останавливается критик в завершение своего этюда [20, с. 69]. О мотивах, побудивших Мясковского выступить со статьей «Чайковский и Бетховен» вряд ли можно сказать лучше, чем это сделал сам автор. Пафос протеста пронизывает заключительные страницы статьи; от них веет прогремевшими на рубеже века «Я обвиняю» Э. Золя и «Не могу молчать!» Л. Толстого. Прозорливость критика, который первым выступил наперекор хору ниспровергателей музыки Чайковского, была оценена по достоинству, пожалуй, лишь в послеоктябрьские десятилетия, когда процесс «освоения» Чайковского массовой демократической аудиторией шел рука об руку с углубленным изучением наследия великого композитора в отечественном музыкознании. Мимо небольшого журнального этюда Мясковского не прошел ни один из исследователей творчества Чайковского³.

Окидывая мысленным взором историю симфонии за столетие со времени Бетховена, Мясковский высказывает мысль о том, что «...собственно симфония, не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм и потому живое выявление внутренних переживаний художника, после Бетховена дана была лишь одним музыкантом, и притом в России, именно Чайковским» [20, с. 63]. Остановимся на этом последнем утверждении. Оно кажется далеко не бесспорным. В жертву концепции, согласно которой Чайковский — единственный полноправный преемник Бет-

³ В этом нас убеждает классический цикл работ Б. В. Асафьева о Чайковском и многочисленные труды советских музыковедов: Д. Е. Житомирского, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, А. Н. Должанского, А. А. Альшванга, Н. С. Николаевой, Н. В. Туманиной, Ю. В. Келдыша, А. И. Климовицкого и др.

ховена в сфере симфонии, приносится слишком многое: «...окаменелости Брамса, бесхарактерные, аморфные глыбы Брукнера, <...> жалкие, но пышно-размалеванные продукты худосочной музы Малера, лощеный академизм Сен-Санса <...>» [20, с. 63]. На пути от Бетховена к Чайковскому критик без особых колебаний (и без видимых сожалений) минует симфонии Шуберта, Шумана, Листа, Берлиоза, Франка (независимо от различия мотивов, по которым это делается, и от степени справедливости самих мотивов). Вырванные их контекста статьи, эти утверждения Мясковского могут произвести на читателя самое невыгодное впечатление. Разделяться разом на протяжении менее чем полстраницы чуть ли не со всей послебетховенской симфонической музыкой — это ли не кощунство?! И здесь мы подходим к главному тезису статьи, дающему ключ к пониманию ее в целом. Мясковского «заинтересовала естественно возникающая на фоне приведенной исторической перспективы параллель между двумя художниками, по первому взгляду столь несхожими, даже более — столь противоположными» [20, с. 64]. Отстаивая тем не менее справедливость своего взгляда, Мясковский ищет черты, роднящие Чайковского и Бетховена, не в одних только деталях композиторского почерка («в необычности и свежести иных гармонических сопоставлений, в рельефном тематизме, напряженности ритмов») и не в одном только «присущем обоим художникам пламенном темпераменте». Замечательно, как мысль Мясковского, уверенно набирая силу, движется к решающему выводу: «...типичные субъективисты, вечно копавшиеся в глубине своих душевных переживаний, оба они (Чайковский и Бетховен. — И. Р.) <...> все же *покоряли массы*» [20, с. 65–66]. И далее: «Люди с замечательно развитою душевною и умственною чуткостью, отзывавшиеся на самые разнообразные внешние впечатления <...>, они накопили в своей душе такой запас глубочайших эмоций, потенциальную энергию такого напряжения, что *художественные выявления ее не могут не заражать*» (курсив везде мой. — И. Р.) [20, с. 66].

Итак, в *заразительности* могучей музыки Бетховена и Чайковского, в *покоряющей силе воздействия их искусства на массы* усматривает Мясковский основание для сближения творчества двух великих композиторов. А в том, что это основание является достаточным, нас убеждает особая, ни с чем не сравнимая популярность музыки Бетховена и Чайковского в широкой аудитории. Вот почему, возвращаясь вновь к той, и в самом деле искаженной исторической перспективе развития симфонии, которую рисует Мясковский в начале статьи, мы с большим пониманием отнесемся к мотивам автора. Критик не пишет трактат по истории жанра, не исследует различные типы симфонизма; в его задачу не входит объективная оценка вклада, внесенного каждым из перечисленных композиторов в мировую симфоническую литературу. Бетховен для него отправная точка пути, проделанного симфонией менее чем за век. Если вдуматься, то в свете тех высочайших

критериев, которыми руководствуется Мясковский в оценке симфонии, как вида творчества, становится ясным, почему «мост» от Бетховена к Чайковскому кажется ему повисшим без единой точки опоры в музыке XIX столетия. «Независимо от того, — пишет Мясковский, — созвучен ли наш душевный строй ощущениям, передаваемым бетховенскими звуками, в представлении нашем почти все его симфонии вызывают какие-то удивительно стройные и определенные образы, какое-то *обобщающее* впечатление, в котором сливаются все разнородные, характеристические частности. Дальнейшее развитие симфонии идет как-то *вовне*, внутреннее содержание *мельчает*, форма, напротив, не умеренно разрастается, и после Бетховена *симфония точно теряет свои жизненные соки, мертвоет*. <...> Лишь, перебросившись на девственную почву <...> в России, симфония неожиданно находит художника, творческая организация которого <...> оказывается как бы рожденной для того, чтобы вновь оживить эту прекрасную и благородную форму» [20, с. 63–64].

Когда Мясковский писал эти строки, он вряд ли предполагал, что уже несколько лет спустя появится небольшое, но чрезвычайно актуальное «исследование в немецком вкусе», во многом созвучное его статье. Речь идет о докладе Пауля Беккера, прочитанном им в 1918 году во франкфуртском «Союзе деятелей нового искусства» и тогда же изданном отдельной брошюрой под названием «Симфония от Бетховена до Малера» [5]. Сравнивая, также как и Мясковский Девятую симфонию Бетховена и «совокупность симфонических достижений» Мендельсона, Шумана, Брамса, Беккер обращает внимание читателя на «сужение круга чувствований и интересов» в творчестве последних [5, с. 43]. Говоря далее о программном симфонизме Листа, Вагнера, Р. Штрауса, Беккер отмечает, что «в нем начинают все большую роль играть чисто *внешние* моменты», что «в этот новый род симфонической музыки прокрадывается струйка *измельчания*» [5, с. 50–51]. Достаточно сравнить эти высказывания Беккера с приведенными ранее словами Мясковского, чтобы оценить в высшей степени знаменательную близость их взглядов на проблему. Правда Беккер связывает возрождение монументального симфонического творчества в послебетховенское время с австрийской школой, с именами Шуберта, Брукнера и Малера; Мясковский же выдвигает именно Чайковского как единственного наследника Бетховена, подчеркивая в то же время глубокое различие миропонимания композиторов, выразившееся с такой полнотой и силой в их последних симфониях. Мясковский безусловно ошибался в оценке роли целого ряда выдающихся западноевропейских композиторов-симфонистов, но не менее серьезную ошибку совершил и Беккер, сознательно (несмотря на все смягчающие оговорки) ограничившись рассмотрением симфонической музыки только Германии и Австрии».

Однако нас сейчас гораздо больше занимают совпадения исходных посылок и некоторых выводов обоих

авторов: и Мясковского, и Беккера интересует «собственно симфония, не как пустая лишь форма» (Мясковский); оба вскрывают «сущность симфонии в ее родовом понятии» (Беккер). По замечанию Б. Асафьева, Беккер (добавим от себя, и Мясковский) «подобным приемом неизбежно переносят суждения о симфониях в сферу симфонизма» [5, с. 3]. Как пример удивительной пронизательности Мясковского-критика звучат сейчас его слова о форме симфоний Чайковского: «Видно, что форма в сочинениях этих была не мертвой лишь схемой, на которую нанизывались музыкальные элементы, но она являлась естественным выражением эмоций, волнений художника» [20, с. 64]; «...редко кто обладает такой убедительной (хотя порой и неуравновешенной) формой, в которой мысль как бы струится непрерывным и однородным током и вследствие того так легко воспринимается <...>» [20, с. 70]. Разве при чтении этих фрагментов не приходит тотчас на память много позже прозвучавшее определение Асафьева: «Симфонизм — творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности» [2, с. 239]. И разве не превосходит меткое наблюдение Мясковского над формой, которая «так легко воспринимается», высказанную Асафьевым спустя три десятилетия известную мысль о направленности формы у Чайковского на восприятие?

Пытаясь уяснить сущность симфонизма и, в частности, истолковать «освобождающее воздействие бетховенских симфоний» на слушателей, Беккер выдвигает тезис об «объединяющем массовом переживании», рождаемом музыкой Бетховена, о присущей ей «обобществляющей функции, обобществляющей силе» [5, с. 22–23]. Еще раз напомним уже цитировавшиеся слова Мясковского о производимом симфониями Бетховена обобщающем впечатлении. И обратимся вновь к Асафьеву: «Чайковский буквально держит в своей власти дыхание слушателей, владея ритмически организованной лепкой формы» [2, с. 71]. В другом месте читаем у него же: «Из многолетних наблюдений над музыкальной формой у Чайковского возникли во мне навыки к восприятию формы, как умения общаться со слушателем» [2, с. 70]. Итак, «обобществляющая сила» симфоний Бетховена и «общительность» музыки Чайковского (сообразно могучей бетховенской воле и сердечному всепроникающему лиризму Чайковского) — вот черты искусства двух великих мастеров, которые каждому из них обеспечили прочную любовь миллионов слушателей.

Статья Мясковского «Чайковский и Бетховен» способствовала возрождению интереса к русскому композитору и заставила музыкантов задуматься и углубить привычные представления о его музыке. Несомненно и то, что статья содержит зерна будущих капитальных исследований. И в этом ее непреходящая ценность.

Обратимся теперь к той, наименее оцененной части наследия Мясковского-критика, которая свидетель-

ствует о его таланте чуткого музыкального исследователя. «Стоит жить на свете, пока сочиняется такая музыка», — писал Н. Я. Мясковский Сергею Прокофьеву весной 1928 года [22, с. 298]. Слова передают «экстатическое восхищение», которое он испытал, проиграв в клавире «Огненного ангела» Прокофьева. Но в них без сомнения — человек, влюбленный в музыку, жаждущий новых и сильных музыкальных впечатлений, заинтересованный и благодарный слушатель. Именно такой образ Мясковского-критика встает со страниц его статей, заметок, рецензий. Характеризуя Б. В. Асафьева в письме к Н. А. Малько, Мясковский пишет: «Асафьев человек очень искренний и увлекающийся, поэтому он легко ударяется в крайности восторга и негодования» [18, с. 190]. С полным правом Мясковский мог бы повторить эти слова и о себе самом. Он умел быть объективным; впрочем, это удавалось ему (как «человеку искреннему и увлекающемуся») тем легче, чем меньше его затрагивала сама музыка. Так, признаваясь в том, что он остается «холодным, например, к Глазунову, Балакиреву», Мясковский дает ряд превосходных и выразительных характеристик их произведений, в особенности подчеркивая самобытные индивидуальные черты творчества, пусть даже чуждого ему. Объективность, рассудительность, желание тщательно взвесить достоинства и недостатки произведения чрезвычайно характерны. Таков Мясковский-критик перед лицом искусства, пусть даже симпатичного ему, но не затрагивающего его внутренних душевных «резонаторов». Но он положительно теряет способность, «добру и злу внимая равнодушно», бесстрастно судить о явлениях, которые вызывают в нем «артистический восторг» или «благородное негодование». Собственно, этими побуждающими мотивами продиктовано лучшее из написанного им.

Статьи «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика» мы уже касались бегло в первом из цикла очерков, посвященных Н. Я. Мясковскому [25]. Она возникла по инициативе самого Мясковского: «Почему никто не пишет о композиторе Метнере? — спрашивал он в письме к Держановскому, — к нему вообще слишком несправедливы» [20, с. 507]. Окончательное решение писать статью созрело у Мясковского после опубликования отзыва В. Каратыгина о музыке Метнера, напечатанного в газете «Речь». И вновь (в который раз!) «благородное негодование», полемический жар подарили нам великолепный критико-эстетический этюд, ценность которого прежде всего в том, что Мясковский излагает в нем свое кредо композитора, высказывая при этом ряд глубоких и далеко идущих мыслей о музыкальном творчестве. В обоснование своего взгляда Мясковский совершает экскурс в один из самых кардинальных вопросов эстетики — проблему формы и содержания в музыке. Именно этот раздел статьи представляет сегодня особый интерес.

Рассматривая и взвешивая различные «качественно-типичные соотношения формы и содержания»

в музыке, Мясковский приходит к выводу о том, что «...как содержание, так и форма неразрывно связаны между собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, лишь как бы меняющего свою окраску, и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению — форма внешняя и форма внутренняя. Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней — также схему, но иного порядка — схему развития чувствований, настроений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений» [20, с. 118]. Но ведь это не что иное, как прямое предвосхищение положения Асафьева о «необходимости нового понимания музыкальной формы не как архитектурных „беззвучных“ схем, а как закономерного процесса организации звучащего материала и его кристаллизации» [1, с. 28]. Полагаю, что Мясковским сделана одна из первых попыток приблизиться к современному пониманию процессуальности музыкальной формы.

Статье Мясковского о Метнере (1913) хронологически предшествуют только работы Б. Л. Яворского, трактующие, в частности (хотя и в специфических терминах так называемой «теории ладового ритма»), проблему «связной звуковой формы во времени» [29, с. 309]. Ученик Яворского С. В. Протопопов опубликовал в 1930 году книгу в двух частях «Элементы строения музыкальной речи» под редакцией Б. Яворского, представляющую собой запись лекций и занятий учителя в течение 1913–1924 годов [23]. Уже в самом начале первой главы читаем: «Музыкальная речь есть присущая человеку активная способность звукового выражения во времени <...>. Связное целое музыкального оформления развертывается во времени и воздействует физически на слух» [23, с. 5]. В своей ранней работе «Конструкция мелодического процесса» (1929) Б. Л. Яворский пишет: «Развертывание во времени конструкции музыкального произведения есть его *ладовый ритм*» (курсив мой. — И. Р.) [6, с. 11]. То, что Яворский называл схемой ладового ритма, является по сути дела внутренней логикой развертывания формы. Позже со своими (ныне классическими) концепциями динамической музыкальной формы выступили Э. Курт и Б. Асафьев. Эрнст Курт, с его «энергетической концепцией» формы, полагал, что «музыкальная форма — это постоянно парящее взаимодействие между силой и ее обузданием внешними очертаниями», форма понимается как нечто, «постоянно несущее в себе живое становление» [17, с. 139]. То есть, в конечном счете имелось в виду существование формы как силы (процесса) и формы как результата (окончательной схемы). Эту же мысль Э. Курт продолжает в своих трудах, более известных читателю, благодаря русским переводам: «Форма может быть понята только из перспективы, видимой

горизонтальным, движущимся вместе с линиями, взглядом. Всякая форма создается движением» [14, с. 239]; или «исходные творческие достижения музыкального формирования заложены в таких понятиях, как развитие, нарастание, переход, разрядка напряжения» [13, с. 312]. Э. Курт все время говорит о «бесконечной мелодии композиционного развертывания», о принципе *формования*. И вот, почти дословно повторяющее Мясковского из статьи о Метнере, суждение Э. Курта: «Следует иметь в виду не *внешнюю форму* того или иного типа в отдельных произведениях или их частях, но прежде всего искусство *внутреннего развития формы*, в котором встречается гораздо больше технических затруднений, чем во внешнем распределении» [14, с. 153]. Сравните это с хрестоматийным асафьевским «*процессом оформления звучащего вещества*» (курсив мой. — И. Р.).

Попутно укажем еще на одну содержательную статью, сегодня почти забытую. Автор ее призывает изучать музыкальные явления в их «феноменальном» качестве, то есть в процессе воздействия и восприятия: «Наряду с изучением музыки как предмета, должно существовать исследование музыки, как процесса» [9, с. 64]. Заметим, что заглавие статьи говорит о «формоосознании в музыкальном восприятии» и следовательно выводит проблему на уровень обсуждения коммуникативных функций музыки, то есть возвращает нас к разговору о «направленности музыкальной формы на восприятие». К пониманию равновеликости — да, да, именно равновеликости! — каждого из нерасторжимой триады: композитор — исполнитель — слушатель в процессе выстраивания музыкальной формы. Живое подтверждение этого парадоксального, на первый взгляд, умозаключения — практика алеаторики, метода сочинения, предполагающего, пусть и «по лекалам» композитора, форму, творимую исполнителями. В статье, посвященной алеаторике, Марина Переверзева констатирует: «Мобильность текста дарует музыканту значительную долю авторства и возможность представить собственную интерпретацию произведения, придать ему неповторимую форму, опираясь на собственный художественный вкус и опыт» [21, с. 16]. Добавьте к этому форму, которую в то же время творит слушатель в зале (каждый для себя и все вместе, «соборно», как сказали бы церковные прихожане!).

С другой стороны, жестко конструирующие и строго рассчитывающие музыкальную форму адепты додекафонии разделяют мысль Мясковского о тождественности формы и содержания в музыке. Вот определение Филиппа Гершковича, ученика Антона Веберна, выдающегося педагога, вручившего эстафету «нововенцев» молодым московским композиторам: «Форма музыкального произведения — это не его сосуд, не его одеяние, а само произведение, рассмотренное под определенным углом» (курсив мой. — И. Р.)⁴. Любопытно и почти текстуальное совпадение мнений далеких (во всех отно-

⁴ Сообщено автору настоящей статьи Л. Д. Гофманом, за что его сердечно благодарю.

шениях!) «собеседников»: автор упоминавшейся книги «Модернизм и музыка» Вольфинг протестует против «непонимания формы, рассматриваемой как платье, как туалет для содержания» [8, с. 37]. Он же бичует модернистов, которые «свели эволюцию формы к сезонным сменам фасонов, опять оторвали „форму“ от „содержания“, превратив первую во что-то внешнее, в платье, которое обязательно должно или быть по последней моде или стать новейшей модой <...>» [8, с. 37]. В середине XX века американский философ и культуролог Сьюзен Лангер утверждала: «Музыка <...> выражает чистую форму не как украшение, а как саму свою сущность» [15, с. 187]. Оговоримся тотчас же: не ради установления чьего-либо приоритета предприняты настоящие розыски. Стоит обратиться к истории науки, хотя бы к школьным учебникам, чтобы убедиться в одновременном созревании фундаментальных идей и открытий в умах далеких и незнакомых друг с другом ученых. Физические законы и константы носят двойные «фамилии», скажем, законы Бойля – Мариотта, Джоуля – Ленца, постоянная Клапейрона – Менделеева... А неевклидова геометрия Лобачевского – Римана! Да разве у нас, музыкантов, мало подобных примеров, взять хотя бы первенство в открытии техники сочинения музыки с помощью двенадцати тонов (додекафонии), оспариваемое у Арнольда Шёнберга — Йозефом Маттиасом Хауэрмом, Николаем Рославцем, Ефимом Гольшевым... А еще ведь и от человеческих качеств «первооткрывателя» многое зависит! Когда Мясковский в 1912 году задумал статью о Метнере, он, человек старой нравственной закалки, обратился с письмом к Б. Л. Яворскому с просьбой разрешить сослаться в предполагаемой статье на сведения, почерпнутые в общении с ним. Ответ Яворского (письмо от 26 июля 1912 г.) красноречив: «Мне было бы очень неприятно, если бы в вашей критической деятельности вы упомянули меня и мои работы. Все, что

вы у меня узнали — есть как знание общее достояние. Каждый может его обнаруживать без ссылки на тот источник, из которого он его узнал» [28, с. 187]. Пройдет три четверти века и Ролан Барт, глава французских структуралистов, скажет, что «текст — это раскавыченная цитата» [4, с. 269]. Точно так же в эпоху постмодерна «свое» и «чужое» в искусстве сосуществуют, не ища оправдания в жанре коллажа или в полистилистике.

В настоящей статье автору лишь хотелось на рассмотренных примерах углубить сложившееся представление о Мясковском-критике, чей творческий потенциал далеко не полностью был исчерпан в его ярких публицистических статьях, нередко приближающихся к серьезным научным исследованиям. Мы стремились показать, как глубокий аналитический ум выводит композитора-критика на путь широких обобщений, предвосхищающих позднейшие открытия. Не случайно Б. В. Асафьев, который любил и всегда чрезвычайно высоко ставил композиторское творчество Мясковского, не менее искренне ценил и уважал в Мясковском умного и проницательного музыкального мыслителя.

Статьям Мясковского присуща яркая демократическая направленность. Блестящий литературный стиль — местами изысканный, но чаще сочный, выразительный — нигде не увлекает автора на путь громоздких отступлений. Он органически чужд искусным словесным пассажам, заполняющим пустоты авторской мысли. Можно смело сказать, что Мясковский, в числе немногих, владел секретами *направленности формы в музыкальной критике*. Классическую двуединую формулу музыкальной критики, много лет назад данную Гектором Берлиозом — «Чтобы критиковать, надо понимать, а чтобы понимать, надо чувствовать» [7, с. 78] — Николай Яковлевич Мясковский реализовал в нерасторжимом единстве «артистического восторга» и исследовательского пафоса.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. О музыке Чайковского: избранное / вступ. ст. Е. Орловой. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 376 с.
3. Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / публ., текст. подгот. и науч. коммент. Е. С. Власовой. М.: Композитор, 2020. 560 с.
4. Барт Р. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / перевод Р. Грубера; под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
6. Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии. Изд. 2-е. М.: URSS: ЛЕНАНД, 2023. 92 с.
7. Берлиоз Г. Избранные статьи / сост., вступ. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1956. 406 с.
8. Вольфинг [Э. К. Метнер] Модернизм и музыка: статьи критические и полемические (1907–1910). Приложения (1911). М.: Мусaget, 1912. 446 с.
9. Дроздов А. Эмоция и формоосознание в музыкальном восприятии // Музыкальный современник. 1916. № 3. С. 63–77.
10. Каратыгин В. Г. Избранные статьи / сост. и авт. примеч. О. Л. Данскер; вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1965. 352 с.
11. Каратыгин В. О музыкальной критике / [публ., коммент. и примеч. И. Райскина] // Критика и музыкознание: сб. ст. / сост. В. С. Фомин. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 263–278.
12. Коптяев А. История новой русской музыки в характеристиках. Вып. 1: П. Чайковский. СПб.: тип. Главного Управления Уделов, 1909. 71 с.
13. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / предисл. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
14. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / перевод с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

15. Лангер С. К. *Философия в новом ключе: исследования символики разума, ритуала и искусства / перевод с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова; примеч. Р. К. Медведевой. М.: Республика, 2000. 286 с.*
16. Ларош Г. А. *Избранные статьи: в 5 вып. / отв. ред. А. А. Гозенпуд. Вып. 2: П. И. Чайковский / сост. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. 368 с.*
17. Лукина Г. У. *Живительная энергия музыки. По прочтении Э. Курта, Б. Асафьева, А. Лосева // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / отв. ред. О. А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. С. 136–146.*
18. Малько Н. А. *Воспоминания. Статьи. Письма / сост., авт. предисл. и примеч. О. Л. Данскер. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 383 с.*
19. Н. Я. Мясковский. *Собрание материалов в двух томах. Т. 1: Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1964. 396 с.*
20. Н. Я. Мясковский. *Собрание материалов в двух томах. Т. 2: Литературное наследие. Письма / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1964. 612 с.*
21. Переверзева М. *К проблеме формообразования алеаторной музыки // Musicus. 2010. № 1–2. С. 16–25.*
22. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. *Переписка / ред.-сост., предисл., коммент., прилож., подбор ил. Н. Кравец. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2023. 805 с.*
23. Протопопов С. В. *Элементы строения музыкальной речи: в 2 ч. / под ред. Б. Яворского. М.: Муз. сектор ГИЗа, 1930.*
24. Райскин И. *Артистический восторг и исследовательская глубина (Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте) // Критика и музыковедение: сб. ст. Вып. 2 / ред. колл. В. Н. Гурков, О. П. Коловский (сост.), В. И. Цытович. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. С. 207–216.*
25. Райскин И. «...И голос мой негромок...» *К 130-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского // Musicus. 2011. № 2. С. 12–17 (начало); 2011. № 3–4. С. 48–53 (продолжение); 2012. № 1. С. 30–37 (окончание).*
26. Ступель А., Райскин И. *По страницам русской музыкальной прессы конца XIX – начала XX века // Критика и музыковедение: сб. ст. / сост. В. С. Фомин. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 242–263.*
27. Чернов К. *Симфонии П. И. Чайковского с их кратким тематическим указателем. СПб.: Изд. «Русской музыкальной газеты», 1904. 62 с.*
28. Яворский Б. Л. *Статьи. Воспоминания. Переписка: в 2 т. / ред.-сост. И. С. Рабинович; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1972. 712 с.*
29. Яворский Б. Л. *Строение музыкальной речи = The design of musical speech: материалы и заметки: перевод на английский язык и двуязычная публикация текста 1908 года с добавлением архивных материалов из фондов Российского национального музея музыки при поддержке Российского музыкального союза / вступ. ст., заключ. и перевод с коммент. И. Ханнанова. М.: Композитор, 2022. 511 с.*

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматировать, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „”. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 3), на другие изображения — жирным курсивом: (Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

- АРАСЛАНОВА Алиса Руслановна — студентка III курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- ДАВИДЕНКОВА Лидия Сергеевна — художник, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России и Международной федерации художников, Почетный член Российской Академии художеств.
- ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА Екатерина Шандоровна — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: k_davidenkova@mail.ru.
- ДЕГТЯРЕВ Михаил Георгиевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: micello1@yandex.ru.
- ДУДИНА Мария Константиновна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- КЛЕВЦОВА Светлана Олеговна — музыковед, директор Санкт-Петербургского Музыкально-педагогического училища. E-mail: klevцова@mpu-spb.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- РОССОЛОВСКИЙ Петр Алексеевич (1923–2014) — дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры хорового дирижирования (1962–2011) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- СМИРНОВ Валерий Васильевич (1937–2023) — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.
- ARASLANOVA Alisa — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- DAVIDENKOVA Lidia — painter, Professor of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, member of the Russia Painters' Union and International Federation of painters, Honored member of the Russian Academy of Arts.
- DAVIDENKOVA-KHMARA Ekaterina — PhD, Associate professor of the Department of Orchestration and Musical Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: k_davidenkova@mail.ru.
- DEGTYAREV Mikhail — Lecturer of the Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, Associate professor at the Department of Violoncello, Double bass, Harp and Quartet the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: micello1@yandex.ru.
- DUDINA Maria — Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, postgraduate student of Vaganova Ballet Academy. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- KLEVTSOVA Svetlana — musicologist, Headmaster of the St. Petersburg Musical and Pedagogical College. E-mail: klevcova@mpu-spb.ru.
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.
- MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- ROSSOLOVSKY Peter (1923–2014) — choir conductor, Honored Artist of the RSFSR, Professor of the Department of Choir conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- SMIRNOV Valery (1937–2023) — DSc, PhD, Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.