

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Владимир Хавров
Кларнеты в ранних операх
Карла Марии фон Вебера 6

Анна Кривцова
Музыкальное эссе в творчестве
Сэмюэла Барбера:
генезис и специфика жанра 31

Елена Наливаева
Истина где-то рядом:
«Буковинские песни» Леонида Десятникова
как неоромантический цикл 46

Документы

Наталья Савкина
Еще о Горчакове,
секретаре Прокофьева 70

*Елена Прыткова, Анна Сахарова,
Наталья Хорошилова*
«Московские» письма Джакомо Пуччини
к режиссеру Владимиру Алексееву:
первая публикация 90

Рецензии

Марина Михеева
«Блоковская симфония» Владимира
Щербачёва: partitura incognita 116

Сведения об авторах 126

Информация для авторов 130

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverдовskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Vladimir Khavrov

Clarinets in Carl Maria von Weber's
Early Operas **6**

Anna Krivtsova

Musical Essay in the Samuel Barber's Output:
Genesis and Specificity of the Genre **31**

Elena Nalivaeva

The Truth is Out There:
"Songs of Bukovina" by Leonid Desyatnikov
as a Neoromantic Cycle **46**

Documents

Natalia Savkina

More About Gorchakov,
Prokofiev's Secretary **70**

Elena Prytkova, Anna Sakharova,

Natalia Khoroshilova
"Moscow" Letters by Giacomo Puccini
to the Director Vladimir Alekseyev:
First Publication **90**

Reviews

Marina Mikheeva

"Blok's Symphony" by Vladimir
Shcherbachyov: a "partitura incognita" **115**

Contributors to this issue **126**

Directions to contributors **130**

УДК 78.083.6

ББК 85.315

DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.002

Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра

Кривцова, Анна Сергеевна

Российская академия музыки имени Гнесиных

121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Аннотация. Первая половина XX века в истории эссе примечательна тем, что этот изначально литературный жанр, преодолевая рамки слова, переносится в новый, невербальный формат: в кинематограф, фотографию, изобразительное, а также музыкальное искусство. Первенство в создании музыкального эссе принадлежит американскому композитору постромантического направления Сэмюэлу Барберу (1910–1981). Его творческое наследие включает, по меньшей мере, три очевидных случая использования новой жанровой модели: это Эссе для оркестра № 1–3 (1937, 1942, 1978 соответственно). В статье предпринимается попытка установить причины, побудившие композитора обратиться к совершенно новой для композиции жанровой сфере, выявить механизм ее воплощения в формате непрограммного инструментального сочинения, а также определить место эссеистских опусов в жанровой иерархии барберовского творчества.

Ключевые слова: эссе, музыкальное эссе, жанр, Сэмюэл Барбер, Эссе для оркестра, инструментальная музыка, американская музыка, музыка XX века.

Дата поступления: 06.10.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: Кривцова А. С. Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 31–45. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.002>.

Музыкальное эссе в творчестве Сэмюэла Барбера: генезис и специфика жанра

В списке американских композиторов XX века имя Сэмюэла Барбера (1910–1981) занимает одну из ведущих позиций. Музыкант-постромантик¹, он еще при жизни получил широкое признание мировой публики. В наши дни его сочинения часто исполняются крупнейшими оркестрами мира и входят в базовый академический репертуар исполнителей.

О творчестве Барбера написано немало научных и публицистических работ, будь то полностью посвященные ему монографии и статьи или же отдельные главы и очерки в трудах более широкого профиля. При этом практически все они содержат устоявшийся набор эпизодов, которые «кочуют» из текста в текст с той или иной степенью подробности, независимо от характера публикации. В частности, ни один автор не упускает возможности напомнить своему читателю о том, как к Барберу — тогда еще молодому композитору, недавнему выпускнику Curtis Institute of Music — пришла известность.

В 1938 году оркестр National Broadcasting Corporation (NBC) под управлением Артуро Тосканини исполнил два сочинения композитора — Эссе для оркестра (1937) и Адажио для струнных (1938). Эти пьесы и поныне возглавляют перечень самых часто исполняемых опусов Барбера, которым обязательно уделяют внимание в литературе (как специальной², так и обзорно-популярной³). Обоим сочинениям посвящены очерки с описанием истории их создания и музыкального содержания. Однако ни в од-

¹ В музыковедческой литературе США Барберу часто сопутствует определение «неоромантик» (или же просто «романтик»), что не совсем корректно, поскольку собственно неоромантизм заявил о себе в середине 1970-х годов как ответ авангарду середины столетия [Hiley 2001]. Соответственно, более точным будет использовать в отношении Барбера префикс *пост*-, ведь его творчество непосредственно примыкает к позднему романтизму (как европейскому, так и американскому), как бы *договаривает* его художественные идеи [Соколов 2004, 10]. Подробнее о неоромантическом направлении в музыке США см.: [Simmons 2004, 9–16].

² Об Адажио для струнных даже написана отдельная монография. См.: [Larson 2010].

³ Прежде всего это так называемые Listening guides — путеводители. См., например: [Lee 2002].

ном из них не объясняется, каким образом композитор в своем творчестве пришел к использованию такого изначально литературного жанра, как *эссе*⁴, за исключением единичных упоминаний о том, что к 1937 году новым для Барбера он уже не являлся [Neuman 2020, 40; Lee 2002, 19].

В истории американской музыки вспоминается лишь один прецедент обращения к эссе — это «Эссе перед сонатой» Чарльза Айвза, предвещающие фортепианную сонату № 2 «Конкорд Массачусетс. 1840–1860» (1915)⁵: четыре эссе⁶ с прологом и эпилогом, несколько не уступающие по масштабам самой сонате, а может, и превосходящие ее. Однако эссе Айвза литературные, и первенство в использовании этого жанра в музыке, без сомнения, принадлежит Барберу, о чем вскользь все же упоминает Барбара Хейман (один из его биографов)⁷.

Одновременно с этим в монографии “The Saddest Music Ever Written” Томаса Ларсона можно встретить следующее утверждение: помимо очевидных «Эссе для оркестра» № 1–3 (1937, 1942, 1978 соответственно), в этом жанре написаны почти все произведения Барбера после 1954 года, за исключением опер «Ванесса» (1958) и «Антоний и Клеопатра» (1966), а также Концерта для фортепиано с оркестром (1962) [Larson 2010, 163]. В таком случае, является ли жанр эссе магистральным в творчестве Барбера? Возникают и другие вопросы: как литературный жанр стал жанром музыкальным? каковы характерные черты барберовских Эссе? что их объединяет с литературным первоисточником, что отличает от него? Выскажем некоторые предположения.

⁴ В течение первой половины XX века жанр *эссе* перестал быть исключительно литературным и постепенно перешел не только в музыку, но и в кинематограф, фотографию, а также изобразительное искусство. Правда, Барбер вряд ли знал об этом, так как разнообразие нелитературных форм эссе обнаруживается только в ретроспективе. Что касается обращения в музыке к литературному, точнее, эпистолярному жанру, то подобные случаи были и до Барбера. Например, известно Музыкальное приветствие М. П. Мусоргского художнику И. Ф. Горбунову (1880), 16 писем В. С. Калинникова (1892–1900), письмо А. Т. Гречанинова (ответ Калинникову, 1899), «Письмо К. С. Станиславскому от С. В. Рахманинова» (1908). Однако все эти письма представляют жанр не оркестровой, а камерно-вокальной музыки. Соответственно, создание музыкального эссе — исключительно находка Барбера.

⁵ «Эссе перед сонатой» было издано Айвзом параллельно с «Конкорд»-сонатой в 1920 году и предвещалось следующим эпиграфом: «Эти вступительные эссе были написаны композитором для тех, кто не переносит его музыку, а музыка написана для тех, кто не переносит его эссе. Все вместе с уважением посвящается тем, кто не переносит ни того, ни другого» [Ives 1920, iii].

⁶ Каждое эссе озаглавлено по именам американских трансценденталистов в соответствии с названиями частей сонаты: I. Эмерсон; II. Готорн; III. Олкотты; IV. Торо.

⁷ Что интересно, упоминается об этом не в главе о первом «Эссе для оркестра», а в связи с аналогичнымopusом 1978 года — третьим по счету [Neuman 2020, 544].

Начать следует с того, что Барбер был очень литературно-ориентированным композитором с довольно эклектичным вкусом в прозе⁸ и поэзии. Литература для него оказалась не просто одним из академических предметов, в которых музыкант добился больших успехов [Heuman 2020, 95]⁹, но и сильным источником вдохновения. Слово служило ему помощником при выполнении первостепенной композиторской задачи — отражению в музыке своих чувств и эмоций. А потому Барбер очень скрупулезно подходил к выбору текстов для своих песен: он перебирал множество поэтических произведений в поисках строк, которые смогли бы глубоко тронуть его личные чувства, совпали бы с ними [Heuman 2020, 359]. К помощи письменного слова композитор прибегал и в работе над жанрами инструментальной музыки¹⁰: «...фактически все его масштабные оркестровые сочинения, включая обе симфонии, имеют литературные аллюзии; однако программных замыслов нет, даже в тех случаях, когда литературный источник вынесен в заглавие...»¹¹ [Heuman 2020, 95].

Относительно появления в своем творчестве жанра эссе сам композитор никакого комментария не дал, и, что интересно, при всей его склонности к искусству письма не оставил литературного наследия за исключением нескольких предисловий к изданиям собственных сочинений, а также пары небольших публицистических текстов 1958 года: «Муки рождения первой оперы» и «В ожидании либретто»¹². Как ясно из заголовков, к поставленной проблеме эти публикации отношения не имеют, разве что демонстрируют хороший уровень владения пером, и сами по себе могут быть идентифицированы как эссе. Однако и эта информация наталкивает на определенный вывод: Барбер умел хорошо писать, а значит — целенаправленно этому учился.

⁸ В списке любимых произведений Барбера «Бедные люди» Ф. Достоевского, «Ад» А. Барбюса, «Триумф смерти» и «Мертвый город» Г. д'Аннунцио, «Письма с моей мельницы» А. Доде, «Вишневый сад» А. Чехова [Heuman 2020, 76]. Также композитор изучал труды Стендаля, Данте Алигьери, Дж. Джойса, И. Гете, М. Пруста, Г. Мелвилла [Broder 1985, 45]; многие издания на иностранных языках он осваивал в оригинале.

⁹ Наравне с композицией, фортепианным исполнительством и вокалом, которые были его специализацией во время обучения в Curtis Institute of Music.

¹⁰ Для своей композиторской работы Барбер чаще обращался к английским и ирландским авторам: М. Арнольду, Р. Браунингу, С. Спендеру, А. Хаусману, Р. Грейвсу, У. Йейтсу, Дж. Джойсу и другим.

¹¹ Показательной в этом плане можно считать Увертюру к «Школе злословия» (1931): хотя титул партитуры напрямую отсылает слушателя к комедии Р. Шеридана, при этом увертюра является не прелюдией к пьесе, а музыкальным отражением ее идеи.

¹² Второй текст представляет собой переработанную версию первого. См.: *Barber S. Birth Pangs Of A First Opera // The New York Times. Jan. 12, 1958, pp. 4–6; Barber S. On waiting for a libretto // Opera News. Jan. 27, 1958. Sect. 2, p. 9.*

Как известно, эссе — жанр с богатой многовековой историей¹³, широко распространенный в литературе и философии. Более того, эссе постепенно вышло за пределы исключительно высокого интеллектуального творчества, став форматом академической работы сначала в вузах Англии, а затем, соответственно, и США. В современной образовательной системе этих стран форма эссе используется как один из базовых способов проверки понимания студентом материала курса и оценки его навыков письма¹⁴. Нельзя исключить, что тот же принцип обучения был основным для образовательной программы Curtis Institute of Music¹⁵, в котором музыкант проучился 10 лет: с октября 1924 по май 1934 года. В таком случае, упоминание Хейман о его литературно-академических успехах оказывается очень важным: велика вероятность, что жанр эссе как распространенная форма учебной работы логичным образом был транспонирован композитором из одной области искусства в другую. Более того, именно в этот период (летом 1926 года) среди его сочинений появляются три фортепианные пьесы. Они невелики по объему, очень колористичны, изощренны по фактуре (а потому не всегда пианистически удобны) и вполне соответствуют характеристикам фортепианной прелюдии, однако сознательно озаглавлены Барбером как “Essay for Piano” (I, II и III соответственно)¹⁶.

Отметим также еще один момент: эссе — слово французское и происходит от глагола «essayer» («пробовать», «пытаться»). Называя свои литературные работы «Essais», первооткрыватель жанра Мишель Монтень хотел «...подчеркнуть, что его сочинения были попытками или стремлением найти способ выражения для собственных мыслей и пережива-

¹³ Автором первых эссе признан М. Монтень. Свои суждения он начал излагать в 1572 году и 8 лет спустя опубликовал их в виде двухтомника: *Montaigne de, M. Essais de messire Michel de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roi, et gentil-homme ordinaire de la Chambre. Livre premier et second. À Bourdeaux. Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roi. MDLXXX. Avec privilege du Roi.* URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609579f/f5.image> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁴ Распространенным типом академического эссе является реферат. Подобная работа носит формальный характер и от своей литературной формы отличается, в первую очередь, отсутствием повествования от первого лица.

¹⁵ В частности, базовым для современной институтской программы гуманитарных наук является курс ENG103 / ENG104 «Замысел и интерпретация», который включает освоение массивов литературы и большое количество письменных работ. См.: Curriculum. Liberal Art Courses // Curtis Institute of Music: Official Site. URL: <https://www.curtis.edu/academics/curriculum-old/liberal-arts/> (дата обращения: 05.10.2020).

¹⁶ Пьесы не изданы и существуют только в виде чистовой рукописи. См: Barber S. Early Compositions. 1917–1927. Library of Congress. Coll. «Samuel Barber at the Library of Congress». Box 3, pp. 153–169. URL: <https://www.loc.gov/item/ihas.200182494/> (дата обращения: 05.10.2020).

ний...», средством самопознания [Anonymous 2020]. Недаром на русский язык его «Essais» переводятся не иначе как «Опыты». Конечно, с момента появления первых образцов эссе и последующего переноса жанра в другие европейские языковые традиции количество трактовок термина не просто увеличилось, оно в корне изменилось: произошел уход от значений «пробы» и «попытки» к таким, как «статья», «научное исследование», «сочинение», «трактат», «доклад»¹⁷, а опыт выражения чувственных и эмоциональных переживаний подменила эмпирика как набор навыков и знаний. Однако именно намерения Монтеня полностью соответствовали стремлениям Барбера, который посредством музыки выражал свои эмоции, часто отталкиваясь от текста, пусть и опосредованно. Соответствующим образом он мог трактовать и сущность жанра эссе, так как уже к 16 годам был очень начитанным и свободно изъяснялся по-французски¹⁸. Кроме того, создавая свои первые опусы, Барбер находился в аналогичной с мыслителем ситуации — он учился композиции, он искал себя, и, уподобившись Айвзу, который назвал «Конкорд»-сонату таковой лишь за неимением более подходящего названия [Ives 1920, I]¹⁹, озаглавил свои юношеские опыты как «Эссе».

И вот, спустя десятилетие Барбер вновь возвращается к идее эссе, правда, теперь — в масштабах оркестровой композиции. Его появлению предшествовало пожелание Тосканини, ранее пренебрегавшего музыкой американцев, исполнить несколько опусов молодого, подающего надежды композитора. Однако прежде чем две названные пьесы вошли в дирижерский репертуар, прошло более трех лет. До 1937 года Барбер не написал ни одного сочинения, заслуживающего, по его мнению, внимания великого маэстро [Neuman 2020, 184]. Отвечая на предложение дирижера, Барбер осознавал, что находится в ситуации соревнования, ведь американским композитором, чье сочинение войдет в программу NBC, запросто мог оказаться и не он²⁰. Таким образом, «Эссе для оркестра» является

¹⁷ Более подробный разбор термина «эссе» см.: [Жолковский 2008].

¹⁸ Уже в юном возрасте Барбер был полиглотом: бегло говорил на французском и итальянском, мог изъясняться по-немецки и по-испански, и даже немного понимал русский язык [Dickinson 2010, 58; Neuman 2020, 95].

¹⁹ Если в «Конкорд»-сонате Айвз и следует контурам сонатного цикла, то очень опосредованно. Каждая часть, прежде всего, является не частью целого, а самостоятельным музыкальным портретом (без использования словесных цитат), отражением человеческого характера, что для композитора равнозначно отражению души (это становится ясно из «Эссе перед сонатой» [Ives 1920, 38]). Недаром А. В. Ивашкин видит в частях сонаты «не просто „портреты“ четырех мыслителей, но подробные звуковые эссе, обращенные к сути их философии и мировосприятия» [Ивашкин 1991, 227], хотя сам Айвз все же литературной границы жанра не переходит.

²⁰ Посланные Тосканини партитуры вернулись к хозяину без каких-либо комментариев [Lee 2002, 16]. Некоторое время спустя, при встрече с уже упомянутым Менотти,

ничем иным, как очередным «опытом» серьезной конкурсной работы²¹, выносимым на экспертную оценку, «попыткой», способной изменить его жизнь (как, собственно, и произошло)²². Не исключено, что и Адажио для струнных, которое изначально было второй частью Струнного квартета op. 11 (*Molto Adagio*) и не имело никакого названия, Барбер мыслил как «Опыт», а точнее, «Эссе». В высшей степени симптоматично, что в коллекции документов Pierpont Morgan Library в Нью-Йорке хранится авторская копия этой пьесы с заголовком «Эссе для струнных» (1947) [Neuman 2020, 187]. Конечно, велика вероятность обыкновенной описки со стороны композитора. Правда, при внимательном рассмотрении пьеса оказывается далека от формы Адажио, типичной для сонатно-симфонических циклов. Тогда насколько она близка к оркестровым эссе?

В поисках ответа на этот вопрос стоит на время вернуться к литературному первоисточнику жанра. Одно из его энциклопедических определений гласит: «Эссе — прозаическое сочинение небольшого объема²³ и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета. Как правило, Э[ссе] предполагает новое, субъективно окрашенное слово о чем-либо и может иметь философский, историко-биографический, публицистический, литературно-критический, научно-популярный или чисто беллетристический характер» [Муравьев 2001, 1246–1247]. Из приведенной формулировки очевидно, что эссе — форма персонального авторского высказывания без строго заданных характеристик²⁴. Так, в каждом своем «опыте» Барбер соблюдает относительно небольшую для оркестрового сочинения длительность (от 8 до 13 минут) и сохраняет

которого Барбер отказался сопровождать, дирижер сказал следующие слова: «Он [Барбер] зол на меня, так как я не хочу исполнять одну из его пьес. Скажи ему, чтоб перестал злиться, потому что я собираюсь исполнить их обе» [Neuman 2020, 189].

²¹ На тот момент Барбер имел опыт конкурсной работы: в середине 30-х годов композитор уже являлся лауреатом нескольких престижных студенческих премий (в том числе, американской версии Prix de Rome). Кроме того, интенцию вновь обратиться именно к жанру эссе, которое предполагает абстрактный характер и полную свободу выражения, спровоцировало желание избежать перегруженности, свойственной разладам современной композиции [Neuman 2020, 186].

²² Нередко в русскоязычных текстах название «Essay for Orchestra» переводится как «Этюд для оркестра», что в целом не лишено смысла, так как исполнение этюда подразумевает попытку освоения музыкантом нового исполнительского приема и не противоречит изначальному смыслу жанра эссе. Подобное определение относительно фортепианных «опытов» Барбера в качестве синонима использует и Хейман [Neuman 2020, 40].

²³ В своих «Эссе перед сонатой» Айвз, однако, демонстрирует обратное.

²⁴ Как выразился Олдос Хаксли, один из ведущих эссеистов Англии, «эссе — это способ выразить словами почти все почти обо всем» [Huxley 1960, 1].

вариативность формы²⁵, намекая, что концепт музыкального эссе также не может быть четко фиксирован. В плане конкретного интонационного решения ситуация несколько иная: функцию тезиса выполняет музыкальная тема — использование звуков вместо слов лишает произведение очевидной для литературы конкретности, делая его беспредметным, бессюжетным²⁶.

Барбер, не особо склонный к рефлексии по поводу собственного творчества, все же обмолвился несколькими фразами о каждом из «пробных» опусов. Описание первого Эссе касается исключительно его формы, так как именно поиски в области формообразования с целью избежать свойственной современной композиции перегруженности инициировали повторное обращение Барбера к жанру эссе, предполагающему абстрактный характер и полную свободу выражения [Неyman 2020, 186]. Во втором случае — имеется несколько более интересный комментарий: «Хотя сочинение не имеет программы, возможно, прослушивается, что написано оно во время войны»²⁷ (1942). Третье Эссе (1978) композитор описывал как «абсолютно абстрактную, драматическую по характеру музыку», форма которой навеяна литературным жанром²⁸. Очевидно, по мнению

²⁵ Эссе № 1 — двухтемное, вторая тема (в духе скерцо) является производной от первой и в уменьшенном виде повторяет ее ритмоформулу. Форма пьесы определена композитором как двухчастная с предельно краткой кодой [Неyman 2020, 186], в которой за счет совпадения с кульминацией вновь утверждается сумрачная первая тема. При этом форма пьесы имеет ярко выраженные черты рондальности, что делает ее многоплановой, не позволяет трактовать однозначно.

Эссе № 2 — строится на трех темах, производность которых также очевидна. Форму этого опуса Хейман находит эквивалентной первой части симфонии [Неyman 2020, 236], так как заметна более выраженная интеграция тематического материала и более масштабное его развитие, завершающееся мощной кульминацией с аналогичным появлением темы из первого раздела, преобразованной в хорал.

Эссе № 3 гораздо более разнообразно по тематическому материалу: от полноценных музыкальных идей до легких жестов и мимолетных намеков на автоцитаты, вероятно бессознательных (прослушиваются аллюзии на музыку из пьесы «Поблекшая фотография давней сцены» (1971) и предсмертной арии Клеопатры из оперы «Антоний и Клеопатра» (1966)) [Неyman 2020, 545]. Композиционная структура в целом повторяет построение первого и второго эссе: раздельное экспонирование всех тем, их развитие и интеграция, постепенно подводящие к кульминации, смещенной в раздел коды.

²⁶ В то же время музыка не может быть абсолютно лишена «содержательного уровня». В частности, Байрон Алмен в своей книге «Теория музыкального нарратива» (2008) предлагает собственный метод анализа непрограммных музыкальных пьес с использованием топосов [Цареградская 2019].

²⁷ *Barber S. Letter to Chapin K. G. from November 30, 1942.* Цит. по: [Неyman 2020, 235]. Катерина Чапин (1890–1977) — американская писательница, чьи тексты Барбер использовал в своем творчестве.

²⁸ *Ramey Ph. New York Philharmonic program. September 14, 1978.* Цит. по: [Неyman 2020, 544].

Барбера, именно сама музыка, а не программа к ней, должны направлять слушателя. И установка для публики жанровых ожиданий здесь имеет первостепенную важность, ведь именно жанр «определяет <...> правила восприятия художественного целого...», то есть, правила, по которым сочинение, будь оно литературное или музыкальное, должно быть прочитано / прослушано [Касаткина 2004, 101–103]. И если автор целенаправленно называет сочинение «эссе», он предупреждает публику, что в нем нет никакой истории, но есть эмоции композитора, выраженные посредством музыки; их и нужно услышать, понять.

С этой точки зрения утверждение Ларсона относительно количества образцов подобного жанра в творчестве Барбера сильно преувеличено. После 1954 года композитором был написан довольно большой корпус сочинений: камерно-инструментальных, хоровых, оркестровых, вокальных, вокально-симфонических и так далее. Следуя ранее изложенным рассуждениям, первой из этого списка необходимо исключить всю вокальную музыку, в которой поэтическая строфа определяет содержание музыкального произведения и зачастую диктует его форму²⁹. Второй — инструментальную музыку с иными, четко обозначенными автором жанровыми рамками³⁰. И, наконец, сочинения с намеком на литературную программность, наличие которой барберовская концепция эссе не подразумевает³¹. В итоге в списке остаются только сами Эссе с вынесенным в заглавие порядковым номером, а также Адажио для струнных, по основным параметрам подходящее под описание эссе: небольшая продолжительность (ориентировочно 10 минут), оригинальная форма³², бессюжетность³³.

²⁹ Например, «Прощание Андромахи» (1962) и «Влюбленные» (1971) для голоса с оркестром, вокальный цикл «Вопреки и до сих пор» (1968) и другие.

³⁰ Канцона для флейты / скрипки и фортепиано (1958); фортепианные Ноктюрн (1959) и Баллада (1977), Канцонетта для гобоя и струнного оркестра (1978) и другие.

³¹ Например, оркестровое сочинение «Поблекшая фотография давней сцены» (1971), написанное по мотивам экспериментального романа Дж. Джойса «Поминки по Финнегану».

³² Форму Адажио для струнных (b-moll) можно условно определить как вариантно-строфическую. Единственная тема проводится поочередно в каждом из голосов: интервал вступления меняется, но шаг соблюдается строго (b-es-b-es-b). Образуется своего рода тональное рондо, придающее форме цикличность. Движение представляет собой волнообразный поток с кульминацией в точке золотого сечения. Репризный раздел Адажио сопоставим с краткими кодами барберовских эссе: как по размерам, так и по функции (утверждение первоначального тематического материала).

³³ Смысловую нагрузку эта пьеса получит гораздо позже благодаря радиовещанию (трансляциям в связи со смертью Ф. Рузвельта, Дж. Кеннеди и других известных персон) и кинематографу (трагическим сценам в фильмах «Человек-слон» (1980) Д. Линча или «Взвод» (1986) О. Стоуна), став для американцев музыкой глубокой скорби и печали, символом невосполнимой утраты, невинной жертвы или же самопожертвования.

Однако, помимо жанра и порядкового номера, Эссе для оркестра как форму авторского высказывания объединяет выражение эмоций, навеянных событиями из собственной биографии, ведь у того, кто постоянно черпает вдохновение в слове, эмоции не могут возникнуть неоткуда. Более того, каждое Эссе соответствует одному из ключевых эпизодов в жизни композитора³⁴. “Essay for Orchestra” (1937) предвосхитило поворотный момент в карьере музыканта: предложение Тосканини могло обернуться разочарованием или же стать для Барбера трамплином на пути к известности, что он прекрасно осознавал. “Second Essay for Orchestra” (1942) предшествует событиям иного рода: пьеса датирована 15 марта; 2 сентября того же года Барбер был мобилизован и 14 дней спустя вошел в состав ВВС США. И хотя его служба не имела непосредственного отношения к военным действиям, исход Второй мировой войны все еще оставался неизвестным. “Third Essay for Orchestra” (1978) — более много-темное («многословное»), более масштабное по композиции и колоритное по оркестровке³⁵, в творчестве Барбера оно выполняет своего рода функцию эпитафии³⁶, что вполне объясняет использование автоцитат.

Впрочем, утверждение Ларсона в отношении творчества Барбера небезосновательно, если говорить не о жанре эссе как таковом, а о свойственной его письму *эссеистичности*. Ведь характерные и предельно общие признаки эссе — небольшой объем, индивидуальное решение формы, отсутствие программы, передача эмоциональных впечатлений автора — присущи и другим симфоническим сочинениям Барбера. Заметим, что ни одно из его произведений (за исключением двух опер) не длится больше получаса, а развертывание мелодического и гармонического материала зачастую определяет свободную форму произведения³⁷, которая, в свою очередь, проливает свет на качество этого материала. Даже его одночастная Первая симфония (1936) имеет признаки эссе, что, кстати сказать, не прошло без негативных для этого жанра последствий: четыре стандартные части классического симфонического цикла были

³⁴ В подтверждение биографичности этого жанра у Барбера партитура каждого эссе содержит посвящение личности, ключевой на момент написания сочинения: в 1937 году это был постоянный издатель композитора Карл Энгель (президент G. Schirmer, Inc.), в 1942 году — хороший друг, поэт Роберт Горан, в 1978 году — Одри Шелдон Пун, патронесса Барбера.

³⁵ В этой партитуре Барбера как нигде более велика роль сольных тембров.

³⁶ В это же время композитору диагностировали множественную миелому — злокачественные раковые опухоли в лимфатической системе [Neuman 2020, 546]. С этим диагнозом Барбер прожил еще около трех лет; в это время он практически ничего не написал.

³⁷ Композиция «музыкальных высказываний» Барбера часто строится как система «волн» и может не иметь четкой детерминации.

синтезированы в одну, результатом чего стал чрезмерный структурный беспорядок, который не смог компенсировать даже роскошный мелодический материал. И при работе над Второй симфонией (1944) Барбер все же решил отступить от удобных ему принципов эссеистского жанра.

В завершение добавим, что как предмет исследования оркестровое эссе, без сомнения, требует дальнейшего, более углубленного изучения. Ведь выявление специфики жанра с ориентацией только на его литературный аналог позволяет выделить лишь ряд предельно общих критериев. Хотя и этих знаний вполне достаточно, чтобы по внешним признакам не спутать эссе с одночастными оркестровыми сочинениями в других, сходных жанрах — например, с симфонической фантазией, поэмой, прелюдией или симфоническим движением, которые объединяет наличие программы, или же симфонической картиной и симфоническим ноктюрном, отражающими явления действительности посредством музыкальной звукописи. В то же время по уровню музыкального языка и драматургии оркестровые эссе могут иметь определенные точки пересечения с каждым из них. Очевидно, в барберовских пьесах не найти фантастичности и виртуозности фантазий, отчетливых драматических конфликтов и выпуклости поэмных образов или ярко выраженной живописности симфонических картин. При этом такие маркеры жанра, как индивидуальность решения формы, свобода развертывания тематического (часто не лишнего производного контраста) материала с обязательной полифонической работой не могут быть названы исключительными, так как присущи одночастным симфоническим произведениям многих других авторов и дальше чем на постромантическую по стилистике музыку Барбера не распространяются³⁸. Пожалуй, среди ключевых признаков эссе можно выделить амбивалентность авторского высказывания: с одной стороны, автор нарочито стремится к абстрактности, с другой — очевидна латентная биографичность его сочинений. К сожалению, сам композитор за свою более чем полувековую творческую жизнь нечасто обращался к жанру эссе и, в отличие от Ференца Листа, создавшего симфоническую поэму, не развил свою находку до устоявшегося образца. Однако и этого достаточно, чтобы история музыки запомнила Барбера как еще одного романтика-изобретателя.

³⁸ Тем более что использование эссе в музыкальной композиции не ограничивается музыкой Барбера. В частности, в 1958 году помимо романтического оркестрового эссе возникла экспрессионистская версия жанра — «Четыре эссе» польского композитора Тадеуша Бэрда, написанные в серийной технике с редкими намеками на тональность, а сравнительно недавно подобные оркестровые «опыты» появились в творчестве американцев Дэниэла Фрэнча (2013; в предисловии к своей работе он отсылает дирижера непосредственно к сочинению Барбера) и Марка Кэмпхауса (2015).

Литература

- [1] Жолковский 2008 — Жолковский А. Эссе // Иностранная литература. 2008. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2008/12/esse-6.html> (дата обращения: 05.10.2020). Горький Медиа. Сетевое издание «Горький».
- [2] Ивашкин 1991 — Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва: Советский композитор, 1991. 455 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
- [3] Касаткина 2004 — Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. Москва: ИМЛИ РАН, 2004. 491 с.
- [4] Муравьев 2001 — Муравьев В. С. Эссе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. Москва: Интелвак, 2001. Стб. 1246–1247.
- [5] Соколов 2004 — Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Владос, 2004. 231 с.
- [6] Цареградская 2019 — Цареградская Т. В. Байрон Алмен. Введение в нарративный анализ: Шопен, Прелюдия соль мажор op. 28 № 3 (фрагмент из книги «Теория музыкального нарратива») // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. №1 (3). С. 18–24.
- [7] Anonymous 2020 — Essay. Literature // Encyclopedia Britannica. 2020. URL: <https://www.britannica.com/art/essay> (дата обращения: 05.10.2020).
- [8] Broder 1985 — Broder N. Samuel Barber. Westport, Conn: Greenwood Press, 1985. 111 p.
- [9] Dickinson 2010 — Dickinson P. Samuel Barber remembered: a centenary tribute. Rochester: University of Rochester Press, 2010. 196 p.
- [10] Heyman 2020 — Heyman B. B. Samuel Barber: the composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. New York: Oxford University Press, 2020. 630 p.
- [11] Hiley 2001 — Hiley D. Neo-Romantic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press, 2001. Available at: DVD-ROM.
- [12] Huxley 1960 — Huxley A. Preface // Collected Essays. New York: Bantam Books, 1960. URL: https://graycity.net/aldous-huxley/page,1,236992-collected_essays.html (дата обращения: 05.10.2020).
- [13] Ives 1920 — Ives Ch. Essays before a Sonata. New York: The Knickerbocker Press, 1920. URL: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP96225-PMLP197850-essaysbeforesona00ives_bw.pdf (дата обращения: 05.10.2020).
- [14] Larson 2010 — Larson Th. The saddest music ever written: the story of Samuel Barber's Adagio for strings. New York: Pegasus Books, 2010. 262 p.
- [15] Lee 2002 — Lee D. Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra. New York: Routledge, 2002. 507 p.
- [16] Simmons 2004 — Simmons W. Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004. 419 p.

Сведения об авторе

Кривцова, Анна Сергеевна

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3606-5829>

SPIN-код: 9894-8390

e-mail: casseto@mail.ru

Аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных
121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Musical Essay in the Samuel Barber's Output: Genesis and Specificity of the Genre

Krivtsova, Anna S.

Gnesins Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia

Abstract. In the essay's history, the first half of the 20th century is notable by the fact that such originally literary genre breaks the frameworks of the word and is transferred to a new, non-verbal format: in cinema, in photography, in fine art, as well as in musical art. The lead in the creation of the musical essay belongs to the American post-romantic composer Samuel Barber (1910–1981). His heritage includes at least three obvious cases of using the new genre model: Essays for orchestra No. 1–3 (1937, 1942, and 1978 respectively). In this article, an attempt is made to find out the reasons that encouraged the composer to turn to a completely new genre of the musical composition; to identify the mechanism for its implementation in the format of a non-programmatic instrumental composition, and to determine the position of essayist opuses in the genre hierarchy of Barber's output.

Keywords: *essay, musical essay, genre, Samuel Barber, "Essays for Orchestra", instrumental music, American music, 20th century music.*

Submitted on: 06.10.2020

Published on: 01.05.2021

For citation: *Krivtsova, Anna S.* "Musical Essay in the Samuel Barber's Output: Genesis and Specificity of the Genre". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 31–45 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.002>.

Works Cited

- [1] Zholkovskiy, Aleksandr (2008). "Esse" ["Essay"]. In *Inostrannaya literatura*, no. 12 (2008). Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2008/12/esse-6.html> (accessed 05.10.2020) (in Russian).
- [2] Ivashkin, Aleksandr V. (1991). *Charles Ives i muzyka XX veka* [*Charles Ives and 20th Century Music*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 455 p. (Zarubezhnaya muzyka. Mastera XX veka [Foreign music. 20th century masters]) (in Russian).
- [3] Kasatkina, Tat'yana A. (2004). *O tvoryashchey prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*Creative nature of the word. Ontological in the works of Fedor M. Dostoevsky as the basis of "realism in the highest sense"*], A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, responsible organization. Moscow: IMLI RAN, 491 p. (in Russian).
- [4] Murav'yov, Vladimir S. (2001). "Esse" ["Essay"]. In *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [*Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*], edited and compiled by Aleksandr N. Nikolyukin. Moscow: Intelyak, col. 1246–1247 (in Russian).

- [5] Sokolov, Aleksandr S. (2004). *Vvedenie v muzykal'nyuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century Musical Composition]. Moscow: Vlado, 231 p. (in Russian).
- [6] Tsaregradskaya, Tatiana V. (2019). "Byron Almén. Vvedenie v narrativnyy analiz: Chopin, Preludiya in G-dur op. 28 № 3 (fragment iz knigi 'A theory of musical narrative')". In *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*, no. 1 (3) (2019), pp. 18–24 (in Russian).
- [7] Anonymous (2020). "Essay. Literature". In *Encyclopedia Britannica*, 2020. Available at: <https://www.britannica.com/art/essay> (accessed 05.10.2020).
- [8] Broder, Nathan (1985). *Samuel Barber*. Westport, Conn: Greenwood Press, 111 p.
- [9] Dickinson, Peter (2010). *Samuel Barber remembered: a centenary tribute*. Rochester: University of Rochester Press, 196 p.
- [10] Heyman, Barbara B. (2020). *Samuel Barber: the composer and his music*. 2nd ed., rev. and exp. New York: Oxford University Press, 630 p.
- [11] Hiley, David (2001). "Neo-Romantic". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press. Available at: DVD-ROM.
- [12] Huxley, Aldous (1960). "Preface". In *Collected Essays*. New York: Bantam Books. Available at: https://graycity.net/aldous-huxley/page,1,236992-collected_essays.html (accessed 05.10.2020).
- [13] Ives, Charles (1920). *Essays before a Sonata*. New York: The Knickerbocker Press. Available at: http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP96225-PMLP197850-essaysbeforesona00ives_bw.pdf (accessed 05.10.2020).
- [14] Larson, Thomas (2010). *The saddest music ever written: the story of Samuel Barber's Adagio for strings*. New York: Pegasus Books, 262 p.
- [15] Lee, Douglas (2002). *Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra*. New York: Routledge, 507 p.
- [16] Simmons, Walter (2004). *Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 419 p.

© Anna S. Krivtsova, 2021

About the Author

Krivtsova, Anna S.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3606-5829>

SPIN-код: 9894-8390

e-mail: casseto@mail.ru

Postgraduate student, Gnesins Russian Academy of Music

30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

Сведения об авторах

Анна Сергеевна Кривцова — музыковед, научный сотрудник Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки. В 2018 году с отличием окончила РАМ имени Гнесиных (кафедра аналитического музыкознания). В настоящий момент продолжает свое обучение в аспирантуре РАМ имени Гнесиных (класс профессора Т. В. Цареградской). Работает над диссертацией по теме «Оперное творчество С. Барбера в контексте музыкального театра США первой половины XX века». В сфере научных интересов находится музыка XX века, в частности американский оперный театр, а также вопрос советско-американских отношений в области музыкального искусства.

Марина Владимировна Михеева — кандидат искусствоведения, ведущий специалист по издательской деятельности Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, музыковед. В 2006 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории, в 2011 защитила кандидатскую диссертацию «Архив С. В. Рахманинова как источник изучения творчества и биографии композитора» (научный руководитель — Т. З. Сквирская). Сфера научных интересов связана с источниковедением и текстологией; русской музыкальной культурой XX века. Автор монографии и ряда статей, организатор выставки и участник концертных программ, посвященных С. В. Рахманинову; участник научных конференций в Санкт-Петербурге, Москве, Калининграде, Ивановке. С 2020 года главный редактор журнала «Musicus».

Елена Николаевна Наливаева — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра теории музыки,

Contributors to this issue

Anna S. Krivtsova — musicologist, a researcher of the Documents and Personal Archives Department in the Russian National Museum of Music. In 2018, she graduated from the Gnesins Russian Academy of Music (Analytical Musicology Department). She currently continues her studies as postgraduate student of the Gnesins Academy (scientific advisor — Professor Tatiana V. Tsaregradskaya); the theme of the dissertation is “The operatic output by Samuel Barber in the USA musical theatre context of the first half of the 20th century”. The field of scientific interests includes music of the 20th century, in particular, the American Opera Theatre, as well as Soviet-American contacts in the framework of musical art.

Marina V. Mikheeva — PhD (Arts, 2011), Leading Specialist in Publishing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, musicologist. In 2006 she graduated from the Musicology Faculty of the St. Petersburg Conservatory, in 2011 she defended her PhD thesis on Sergei Rachmaninoff's archive in St. Petersburg (under Associate Professor Tamara Z. Skvirskaya). The sphere of scientific interests is connected with the textology, Russian musical culture of the 20th century. She is the author of a monography and numerous articles, an organiser of the exhibition and participant of concert programmes dedicated to Rachmaninoff; she has presented papers at conferences in Saint Petersburg, Moscow, Kaliningrad and Ivanovka. Since 2020 she has been the Editor-in-Chief of the *Musicus* journal.

Elena N. Nalivaeva is doing her PhD at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (department of the Theory of music) under Professor Tatiana S. Bershad-

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 2. 2021

Подписано в печать 01.05.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1693-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru