

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. Воробьёв (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)
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)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

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)
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)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
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, 2023

Содержание

Статьи

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:
от мистерии к гротеску **8**

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

Надежда Карпун

Прошлое и настоящее
в мультимедийной балетной опере
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации
литературного сюжета на балетной сцене
(на примере балета Джона Ноймайера
«Дама с камелиями») **58**

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского:
ракурсы осмысления **74**

Оксана Гагарина

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —
А. Копленда: американская пастораль **94**

Андрей Денисов

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —
парадоксы знаменитой темы **108**

Лю Сяохэ

Особенности вокального стиля
опер Джоакино Россини: традиции
и новаторство **122**

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте
как выражение режиссерской воли
композитора **140**

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру»
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым
оперы «Майская ночь») **158**

Анастасия Ким

Из истории оперы «Плотина»
А. Мосолова **178**

Диана Локотьянова

Хоровая деятельность Антона Брукнера.
Светские вокальные произведения **206**

Нина Захарьина

Средневековая традиция в Новое время:
творчество в области монодических
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

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 Tverdovskaya, 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*)
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*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. 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*)
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*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration 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, 2023

Contents

Articles

Yulia Veksler

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:
From Mystery to Grotesque **8**

Olga Makarova

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed
Masterpiece **28**

Nadezhda Karpun

The Past and the Present in the Multimedia
Ballet-Opera "Apocalyptica"
by Milko Kelemen **42**

Dmitry A. Lykov

The Ballet Interpretation of the Literary Plot
in "The Lady of the Camellias"
by John Neumeier **58**

Alexander Demchenko

"Petrushka" by Igor Stravinsky:
Perspectives of Understanding **74**

Oksana Gagarina

"Appalachian Spring" by Martha Graham —
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

Andrei Denisov

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —
Paradoxes of a Famous Theme **108**

Liu Xiaohe

Specifics of the Vocal Style
of Gioachino Rossini's Operas:
Tradition and Innovation **122**

Natalia Degtyareva

Author's Remarks in the Musical Text
as Demonstration of Director's Will
of the Composer **140**

Zivar Guseinova

"I Wrote Directly the Orchestral Score"
(On Creation of Opera "The May Night"
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

Anastasia Kim

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.
The History of Creation **178**

Diana Lokotyanova

Choral Activities of Anton Bruckner.
Secular Vocal Works **206**

Nina Zakharina

Medieval Tradition in The New Time:
Creative Activity in the Field
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Научная статья

УДК 782.91

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.001

«Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа: от мистерии к гротеску»

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия, wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация. Статья посвящена двум балетам чешского композитора Эрвина Шульхофа (1894–1942), написанным в 1920-е гг. Они вобрала в себя как его опыт в области джаза, так и многие идеи дадаизма — движения, к которому он примкнул в конце 1910-х. Шульхофа привлекали упругие ритмы и откровенная сексуальность танцевально-джазовой музыки, он рассматривал ее как действенное средство обновления музыкального искусства. Дадаисты пробудили его интерес к примитивным культурам, неевропейской экзотике. Важными оказались и контакты дадаистов с создателями так называемого «выразительного танца» — Рудольфом фон Лабаном и Мари Вигман.

Балетная мистерия «Огелала» (*Ogelala*, 1922) написана на сюжет из жизни ацтеков. Одним из первых Шульхоф прибегает к эмансипации ударных инструментов и разрабатывает дифференцированную систему соответствий между их звучанием и пластикой балета.

Второй балет, «Лунатичка» (*Die Mondsüchtige*, 1925), основан на ранее написанной Сюите для камерного оркестра (1921), которую Шульхоф снабдил эпатажным дадаистским прологом. Сюита, составленная из модных танцев и джазовых пьес, была переработана в «танцевальный гротеск» (*Tanzgroteske*) на либретто чешского поэта Витезлава Назвала, близкое послевоенным балетам группы «Шести».

Ключевые слова: Эрвин Шульхоф, гротескный танец, дадаизм, экспрессионизм, экзотизм

Для цитирования: Векслер Ю. С. Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа: от мистерии к гротеску // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 8–27. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>.

© Векслер Ю. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.001

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets: From Mystery to Grotesque

Yulia S. Veksler

Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article is devoted to two ballets by the Czech composer Erwin Schulhoff (1894–1942), created in the 1920s. They absorbed both his experience in the field of jazz music and many of the ideas of Dadaism, a movement which he joined in the late 1910s. Schulhoff was attracted by the elastic rhythms and outright sexuality of dance and jazz music, he considered it an effective means of renovation of the musical art. Dadaists awoke his interest in primitive cultures, non-European exotics. Their contacts with the creators of the so-called “expressive dance”, Rudolph von Laban and Mary Wigman, were also important.

The ballet mystery *Ogelala* (1922) is composed according to a plot from the life of the Aztecs. Schulhoff was one of the first to resort to emancipation of percussion instruments and develop a differentiated system of concordances between their sound and the plasticity of ballet.

The second ballet, *Die Mondsüchtige* (1925), is based on a previously composed *Suite for Chamber Orchestra* (1921), which Schulhoff precessed with an outrageous dada prologue. The suite, composed of fashionable dances and jazz pieces, was reworked into a “grotesque dance” (*Tanzgroteske*) based on a libretto by the Czech poet Vítězslav Nezval, close to the post-war ballets of the *Six* group.

Keywords: *Erwin Schulhoff, grotesque dance, dadaism, expressionism, exoticism*

For citation: Veksler Yu. S. Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets: From Mystery to Grotesque. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 8–27. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.001>.

© Yulia S. Veksler, 2023

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шультхофа: от мистерии к гротеску

Имя чешского композитора Эрвина Шультхофа (1894–1942) обычно не связывают с балетом. В первую очередь он известен как автор фортепианной и камерной музыки¹. Будучи единственным профессиональным музыкантом в кругу дадаистов, в своем творчестве, проникнутом духом нигилизма, Шультхоф воплотил многие установки дада, хотя редко выходил за рамки академической традиции.

Небывалый взлет интереса к балету в начале XX столетия затронул не только композиторов из окружения Сергея Дягилева. Шультхоф также был очарован танцем. Его привлекали упругие ритмы и откровенная сексуальность танцевально-джазовой музыки, он рассматривал ее как действенное средство обновления музыкального искусства. В 1920-е гг. Шультхоф стал автором двух балетов. Путь к ним пролегал через дада-искусство и через джаз.

24 мая 1919 г. в Берлине состоялся дадаистский вечер,

знаменитый и одиозный публичный спектакль с симультанными стихотворениями, танцами масок, манифестациями и куплетами [Widmaier 1994, 16].

Шультхоф присутствовал на этом действе, возможно, участвовал в нем, и сразу же завязал контакты с берлинским кругом дада, куда входили художник Георг Гросс, поэт Иоганнес Баадер, писатель Рихард Хюльзенбек². Композитор писал Альбану Бергу:

Это особое искусство — создать из искусства неискусство [цит. по: Bösch, Vojtech 1993, 62].

¹ Из музыковедческих исследований о Шультхофе следует назвать монографию Й. Бека [Bek 1994], дающую целостное представление о жизни и творчестве композитора, работу Г. Эберле о фортепианном творчестве композитора [Eberle 2010], а также обширную монографию М. Вайсс [Weiss 2011], которая рассматривает наследие Шультхофа сквозь призму джаза. Шультхофу-дадаисту посвящена небольшая, но емкая книга Ж. П. Гёргена [Goergen 2001]. На русском языке см. нашу статью на эту тему [Векслер 2022].

² Далее в статье упоминается как Гюльзенбек.

Открытая эпатажность и «абсолютная непочтительность» [John 1994, 27] сочетались у дадаистов со страстью к джазовым ритмам. Популярные джазовые танцы были нагружены эротикой и служили воплощением раскрепощенной телесности. Шульхоф в письме признавался Бергу:

У меня неслыханная страсть к экстравагантным танцам, и были времена, когда я все ночи напролет танцевал с барными дамами <...> это дает мне феноменальный творческий импульс, поскольку в своем сознании я неслыханно земной, почти животный [цит. по: Bösch, Vojtech 1993, 67].

То, что Шульхоф называет экстравагантными танцами самого «банального сорта» [Schulhoff 1994, 15] — рэгтайм, уанстеп, фокстрот, танго, шимми — в то время отождествляли с джазом (аутентичный джаз был еще мало известен). Шульхоф как никто другой понимал тесную связь джаза и модернизма, непременно указывая на то, что первым в этой области был Игорь Стравинский, написавший Рэгтайм для 11 инструментов (1917–18, премьера — 1920). Он вопрошал:

Если Бах, Моцарт, Брамс, Шуберт писали танцы своей эпохи и любили их, почему я не могу их любить и писать?! [цит. по: Bösch, Vojtech 1993, 67].

Шульхоф был убежден, что главное в музыке (как, впрочем, и в танце) — это ритм. Посредством ритма она доставляет телесное удовлетворение, приводит в экстаз. Музыка должна обладать «ритмическим скелетом», воздействовать «силой бьющего ритма» [Schulhoff 1994, 12]. Музыка — отнюдь не философия,

она рождена экстатическим состоянием и находит выражение в ритмическом движении [Schulhoff 1994, 13].

Следовательно, ритм и тембр должны занять место звука. Лишь «ритмическая интуиция» [Schulhoff 1994, 13] позволит освободиться от интеллектуализма.

Все эти идеи нашли воплощение в первом балете Шульхофа. Им стала балетная мистерия «Огелала» (*Ogelala*, 1922). Сочинение было задумано совместно с танцовщицей Сент Махеса, которая изучала египтологию и получила большую известность благодаря своим экзотическим танцам



Ил. 1. Сент Махеса в образе Богини Луны. Фото Ханса Хольдта (1928)

Fig. 1. Sent M'Ahese in the image of Moon Goddess. Foto by Hanns Holdt (1928)

на древнеегипетские темы³ (ил. 1⁴). Шульхоф побывал на одном из ее берлинских выступлений, и она предложила ему написать балет на сюжет из жизни ацтеков — индейского племени, жившего в Мексике в доколумбовые времена. В качестве вознаграждения Сент Махеса обязалась организовать постановку этого балета как в Германии, так и за ее пределами (см. [Schulhoff 1994, 124]). Возможно, этот сюжет или даже либретто балета Шульхоф обсуждал и с Тристаном Тцара⁵, с которым познакомился на дадаистском конгрессе в Веймаре в сентябре 1922 г. Выбор Шульхофа соответствовал духу времени: интерес к экзотике породил моду на неевропейские сюжеты — латиноамериканские и негритянские: вспомним, например, написанные в то же время балеты Дариуса Мийо «Человек и его желание» (1918) и «Сотворение мира» (1923).

³ Sent M'Ahese (настоящее имя Эльзе фон Карлберг / Else von Carlberg, 1883–1970) — шведская танцовщица, переводчик и журналист.

⁴ Источник изображения: Deutsches Tanzarchiv Köln <https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/sent-mahesa#&gid=1&pid=1> (дата обращения: 14.08.2023).

⁵ Детали их переписки см. в: [Bek 1994, 59].

Сюжет балета «Огелала» заимствован из индейского эпоса, записанного знаменитым французским исследователем Мексики Брассёром де Бурбуром⁶. Собранные им исторические драмы изначально были балетом, своего рода музыкально-хореографическими представлениями, сопровождавшимися игрой на барабанах, и носили название «танец под барабан» («шахош-тун»⁷). Литературную обработку источника предпринял Георг Цивьер из Берлина⁸. Впоследствии, уже в Праге, либретто переработал Карел Бенеш⁹.

Содержание балета выглядит так. Гордый воин Огелала взят в плен своим противником королем Ивой. Огелалу приговорили к смерти, однако он глумится над врагом и соблазняет дочь короля принцессу Ивалу. Завершает балет кровавое жертвоприношение и танец с головой Огелалы, наколотой на копье.

Этот сюжет был как нельзя более близок Шульхофу. Он нашел в нем главное: ритм. Одержимый идеей аутентичности, Шульхоф обратился к изучению сохранившихся материалов о культуре ацтеков. Он консультировался с этнологом Эрихом Хорнбостелем¹⁰ из Берлинского университета, штудировал фонограммы в Кельнском музее этнографии, искал информацию о ритмах военной музыки индейцев хопи¹¹.

Танец открывал для Шульхофа пространство мифа — он возвращал к изначальному, естественному, не затронутому влиянием цивилизации. Естественность виделась ему в откровенном, нетабуированном выражении сексуальности. На этом покоится его понимание мистерии, вынесенной в жанровое определение балета. Именно такую мистерию он услышал в «Весне священной» — балете, которым он искренне восхищался

⁶ Аббат Брассёр де Бурбур (Abbé Brasseur de Bourbourg, 1814–1874) — французский историк, лингвист и этнограф. Один из основоположников майянистики. Во время пребывания в Гватемале составил самое значительное в XIX в. собрание текстов майя, среди которых был и тот, что послужил основой балета «Огелала» — «Рабиналь-ачи» («Витязь из Рабиналя»). См. также [Weiss 2011, 230].

⁷ См. об этом: [Дробинский 1962, 127].

⁸ Подробнее см. в письме Шульхофа Э. Херцке: [Schulhoff 1994, 124].

⁹ См. [Bek 1994, 68]. Их сотрудничество продолжилось и в опере Шульхофа «Пламя» (*Die Flammen*), в основу которой положена поэма Бенеша «Дон Жуан».

¹⁰ Австрийский этномузыковед Эрих Хорнбостель (Erich Moritz von Hornbostel, 1877–1935) стоял у истоков сравнительного музыковедения. Он преподавал в Берлинском университете и руководил архивом фонограмм, где были собраны звуковые документы из всех частей света. Хорнбостель считал ошибочным оценивать неевропейскую музыку при помощи критериев музыки европейской и видел большую опасность в повсеместном распространении последней (см. об этом: [Weiss 2011, 231]).

¹¹ Хопи — один из народов группы пуэбло, проживающей на Юго-Западе США. Шульхоф нигде не указывает, какими конкретно материалами он пользовался, поэтому об аутентичности музыки балета говорить вряд ли возможно.

и влияние которого совершенно очевидно испытал. «Картины языческой Руси» виделись ему «пылающей лавой извергающегося вулкана», насыщенной фаллической символикой, а оргиастические празднества представлялись «космическим соитием» [Schulhoff 1994, 41].

Спустя четыре года после окончания балета венский журнал новой музыки *Anbruch* задумал специальный выпуск о танце под названием «Танец в наше время». Композиторов (среди них были Эрнст Кшенек, Альфредо Казелла, Эгон Велес) попросили ответить на ряд вопросов о танцевальной музыке и ее специфике [Tanzmusik 1926]¹². Шульхоф дал интереснейший комментарий к балету и по сути сформулировал свой манифест балетной музыки.

Прежде всего Шульхоф понимает танец как воплощение эротического:

Если я должен каким-то образом высказаться о танце, в первую очередь я думаю об эротике [Schulhoff 1994, 81].

Так было у древних:

Мифический танец <...> увенчивался апофеозом полового акта [Schulhoff 1994, 81].

Поэтому в танце определяющим является вид

почти или полностью обнаженного тела, совершающего ритмичные возбуждающие движения [Schulhoff 1994, 81].

Танец немислим без музыки, которая

в своей животной брутальности оказывает на слушателя необычайно возбуждающее и волнующее действие [Schulhoff 1994, 82].

Поэтому следует до предела редуцировать мелодический материал — он сводится к стереотипным формулам — и выдвинуть на первый план ритм за счет главенства ударных:

Поскольку у примитивных народов ударный инструмент является основополагающим и выступает как главный фактор,

¹² Два варианта текста Шульхофа о балете «Огелала» и танцевальной музыке в целом впоследствии опубликованы в: [Schulhoff 1994, 81–85].

я признал в нем единственно мыслимую жизнеспособность, более того, единственную возможность создать здоровую танцевальную музыку, отвечающую интенсивности танцевальных жестов [Schulhoff 1994, 82].

Лишь ударные инструменты способны обеспечить ритмическую точность, в высшей степени необходимую для танца.

Музыка балета не самоценна, она служит «самовыражению посредством танца» [Schulhoff 1994, 82]. Поэтому никакого лиризма и благозвучия, никакой декоративности. Нужно писать не музыку вообще, но музыку «для тела», подобно тому, как существует музыка для скрипки или музыка для фортепиано. Именно тело становится главным инструментом в балете. С телом танцора также следует обращаться как с любым другим инструментом: композитор должен иметь дело с его «техническими возможностями» [Schulhoff 1994, 83] и знать, какими средствами передать его движение. Шультхоф писал:

В «Огелале» мне удалось создать музыку, которая вообще не может существовать самостоятельно [Schulhoff 1994, 82].

Идее ритмического сопровождения танца он подчиняет весь оркестр, выдвигая на первый план расширенную группу ударных, которая включает ксилофон, колокольчики, тамбурин, военный барабан, цилиндрический барабан, большой барабан, прутья, кастаньеты, наждачную бумагу, хлыст, японский деревянный барабан, трещотку, треугольник, бубенчики, подвешенные тарелки, обычные тарелки, два там-тама (высокий и низкий). Одним из первых Шультхоф прибегает к эмансипации ударных и разрабатывает дифференцированную систему соответствий между их звучанием и пластикой балета. Так, он делит ударные на женские и мужские, предназначенные для нижней и верхней части тела. Мужскими становятся барабаны — большой и цилиндрический, женскими — тамбурин с дисками и без них. Военный барабан связывается с мимическим началом и воплощает душевные порывы с помощью *crescendo* и *diminuendo*. Малые барабаны, тарелки, треугольник, трещотка, хлыст, колокольчики служат для «усиления психологического момента». Шультхоф резюмирует:

Таким образом, ритмический шум ни в коем случае не является бессистемным, а скорее психологически организованным [Schulhoff 1994, 82].

Идеи Шульхофа были не новы. Они близки так называемому «выразительному танцу»¹³ того времени и его топосу интуитивной и изначальной телесности. Не чужды они были и дадаистам, которые также экспериментировали в сфере танца, стремясь к выявлению его первобытной, синкретической природы. Глава швейцарских дадаистов поэт Хуго Балль видел в танце «связующее звено между визуальными и поэтическими искусствами», а его рисунок сравнивал с «нанесением татуировки на тело» [Максимов 2016, 70].

Идеи Рудольфа фон Лабана, пионера свободного танца, оказались созвучны экспрессивным дадаистским стихам Балля,

передающим звуками универсальные общечеловеческие ощущения от конкретных процессов [Максимов 2016, 70].

Галерея «Дада» в Цюрихе в 1917 г. демонстрировала постановки Софи Тойбер, ранее работавшей с Лабаном, а Балль репетировал с танцовщиками из его группы. Задуманный Баллем танец поразительно напоминал концепцию «Огелалы»:

Пять девушек в негритянских ритуальных масках и длинных черных плащах совершали синхронно повторяющиеся ритмизованные движения [Максимов 2016, 70].

Стремление к редукции музыкального начала также связывало дадаистов с движением «выразительного танца». Дадаисты постоянно практиковали сопровождение своих представлений ударными инструментами, в частности, африканскими барабанами. Хуго Балль пишет в своем дневнике:

Приехал Гюльзенбек. Он выступает за усиление (негритянского) ритма. Будь его воля, он бы всю литературу заменил барабанной дробью [цит. по: Шуман 2002, 94].

Известнейшая ученица Лабана Мари Вигман также указывает на переосмысление роли музыки: она утрачивает в танце свою независимость и становится «ритмошумом»:

¹³ См. содержательный очерк И. Хардт [Хардт 2008].

Танец по своей сущности живет исключительно ритмом, ему родственен звуковой мир ударных инструментов. Барабан, гонг, тарелки и все их разновидности как ни один другой инструмент пригодны для того, чтобы подхватить ритм танцующего человека и подчеркнуть его. Связь звучания этих инструментов с атмосферой танца, с духовным состоянием танцующего столь сильна, что заставляет забыть об источнике звука: кажется, будто собственные жесты начинают музицировать [цит. по: Weiss 2011, 234].

Несмотря на то, что Шультхоф не присутствовал на представлениях швейцарской галереи «Дада», он мог знать о них от своих берлинских коллег, кроме того, имел возможность почерпнуть информацию из первых рук на веймарском конгрессе.

Одноактный балет «Огелала» включает 10 картин¹⁴. В основе его ритуальные танцы — военные и эротические. Лишь один номер (как исключение) является песней.

Экспрессионистски окрашенная музыка балета возникла на пересечении разных влияний — языческого варваризма «Весны священной», сексуального безумия «Чудесного мандарина», экзотизма военной музыки индейцев хопи. Ее суровый колорит определяется преобладанием brutальных военных маршей и экстатических остигатных нарастаний, прорезаемых фанфарными возгласами: Шультхоф словно бы изживал свой травматичный опыт Первой мировой войны. Один из таких мотивов — сигнал трубы, основанный на интервалах тритона и большой септимы — проходит в качестве лейтмотива через весь балет (ил. 2). При этом музыка подчас производит впечатление фоновой в силу отсутствия рельефного и пластичного тематизма, а доминирование ритма скорее выступает как фактор монотонии, нежели разнообразия. Большой динамичностью отличается лишь ритуальный победный танец, исполняемый Ивалой, который показывает перемену от ненависти к любви и основан на непрерывном, постепенно нарастающем ритмическом остигато: за ним стоит не только тень Бартока, но и Танца семи покрывал из «Саломеи» Р. Штрауса.

¹⁴ Приведем сценарий балета: 1. Битва; 2. В окопах; 3. В крепости короля Ивы; 4. Танец в окопах; 5. Приговор (пантомима); 6. Танец с черепом; 7. Песня Ивалы; Танец Ивалы; Победный танец; Любовный танец; Сексуальный танец; 8. Танец с оружием; 9. Кровавая жертва (пантомима без музыки); 10. Жертвенный танец с головой Огелалы.

Ил. 2. Э. Шюльхоф. Огелала. Сцена 1.
Мотив трубы



Fig. 2. Ervín Schulhoff. *Ogelala*. Scene 1.
Trumpet motif

Ил. 3. Э. Шюльхоф. Огелала. Сцена 6. Танец с черепом

Fig. 3. Ervín Schulhoff. *Ogelala*. Scene 6. Dance with the Skull

Наиболее аутентичное впечатление производит Танец с черепом (Сцена 6), который представляет Огелалу, танцующего после вынесения ему смертного приговора (ил. 3). Здесь используются исключительно ударные инструменты (ксилофон, японский барабан, кастаньеты, наждачная бумага, тамтам, большой и цилиндрический барабан). Неизвестно, знал ли Шюльхоф о созданном ранее балете Мийо «Человек и его желание», где также есть номер для солирующих ударных, воссоздающих звуки ночного бразильского леса. Скорее он опирался на опыт дадаистов, широко использовавших разнообразные шумовые инструменты. Барабаны в танце создают остигатный ритмический ковер, на котором выделяются более яркие и светлые краски, хотя колорит в целом приглушенный, с преобладанием мягкого «костяного» тембра. Мелодический материал поручен ксилофону, его фразы основаны на ладово неопределенном скользящем вращательном движении в малом диапазоне, ограниченном верхним *fis*².

Влияние джаза в балете более всего сказалось в Песне Ивалы (ил. 4) — дочери вождя Ивы, соблазненной Огелалой (Сцена 7). Это песня без слов для сопрано в сопровождении банджо (вокальная партия может быть исполнена и кларнетом in Es). Она создает заметный контраст мужскому миру остальных частей: здесь появляется прихотливая мелодия, воспроизводящая один из целотоновых мотивов Танца с черепом (63 + 62) — впоследствии он будет положен в основу танца Ивалы — и уходит монотонный остинатный ритм: его заменяет ритм синкопированный, сбивчивый.

Ил. 4. Э. Шульхоф. Огелала. Сцена 7. Песня Ивалы

Fig. 4. Ervín Schulhoff. *Ogelala*. Scene 7. Ivala's Song

The musical score is written for Soprano and Banjo alto. The tempo is marked 'Andantino'. The Soprano part starts with a rest, then enters with the vocal line 'Ah!' in a mezzo-forte dynamic, marked 'sempre senza espressione'. The Banjo alto part provides a rhythmic accompaniment of chords, marked 'f sempre'. The score is in 2/4 time and consists of two systems of music.

Балетом заинтересовался директор венского Universal Edition Эмиль Херцка и принял его в программу издательства. Однако премьера, которая состоялась 21 ноября 1925 г. в Дессау, принесла жестокое разочарование: постановка, согласно Шульхофу, оказалась «ниже всякой критики» и «прямо-таки позорной» [цит. по: Schulhoff 1994, 125]¹⁵. Последующие исполнения в Дортмунде и Брно также были неудачны: если в Дортмунде спектакль был превращен в фарс, в Брно он спровоцировал скандал, инициированный клерикалами.

¹⁵ Сведений о хореографе и исполнителях премьеры балета в доступных источниках найти не удалось.

Критика писала:

Протест вызвал балет Шульхофа «Огелала», который желает быть фольклористским, доисторическим, мистическим, сексуальным, животво-инстинктивным, экстатическим и бог знает еще каким, который однако в своей манере схематически беден и композиторски однообразен (цит. по: [Weiss 2011, 229]).

Не осуществился и план создания на основе балета «Ацтекской танцевальной сюиты».

В отличие от «Огелалы», написанного как «музыка для танца», второй балет Шульхофа, «Лунатичка» (*Die Mondsüchtige*, 1925), представляет собой постановку на небалетную музыку. Он основан на сочиненной ранее Сюите для камерного оркестра (1921), одном из многочисленных опусов Шульхофа, составленных из модных танцев и джазовых пьес — как, например, известные «Пять Питторесок» (*Fünf Pittoresken*) с центральной пьесой *In Futurum*, состоящей из одних пауз. В сюиту были включены Рэгтайм, Вальс-бостон, Танго, Шимми, Степ и Джаз. Если «Огелала» отмечен влиянием цюрихского дада, «Лунатичка» перерабатывает берлинские и парижские импульсы. В первую очередь, с берлинским дадаизмом это сочинение связывает очарованность джазом. Большим ценителем американской джазовой музыки был скандально известный берлинский художник-дадаист Георг Гросс, которого Шульхоф почтительно именовал «маршалом и метамузыкантом». Гросс был обладателем внушительной коллекции джазовых грампластинок, и в его берлинской студии Шульхоф имел возможность познакомиться с ними [Gayda 1995, 9].

Шульхоф предпослал сочинению довольно грубый и эпатажный дадаистский пролог, который вызывает в памяти сатирические антивоенные картины его кумира Гросса:

Моя душа больна пивной
И мои зубы клацают в такт шимми
Мой мозг пронизывают резонансы большого города и режут:
Хайль в победном венке...
Спящим меня несут на родину... на родину¹⁶!
Ибо я напился как свинья и думаю по-немецки!

¹⁶ Здесь Шульхоф пародирует начальную строку стихотворения Альфреда Момберта из цикла «Пылающий» (*Die Glühende*), положенного в основу второй из Четырех песен ор. 2 Альбана Берга. Ср.: *Schlafend trägt man mich, in die Heimat* (Шульхоф) и *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* (Момберт).

Знаешь мои цвета? — ? !!! — ? !!
Я наслаждаюсь шампанским, а женщина спермой.
Вздыхают граммофоны, рыдают патриотические песни — и,
Там, где песни, смело оставайся, — ибо
Злые люди песен не поют (ты же видишь)¹⁷
Подонки!!!!
Мои силы возрастут неслыханно,
Я сожру вас всех,
Вам место в мясорубке,
Банда свиней!!!
Потом, — потом в космосе наступит миг,

В
А
Потом из меня сделают аспирин В А У Е R¹⁸
Е
R¹⁹.

В этом прологе соединились и реалии большого города (музыка пивных, секс, алкоголь), и антибуржуазный, антинемецкий и антивоенный пафос (он прочитывается в отмеченных выше пародийных цитатах), и, наконец, мрачное предвидение собственной судьбы, которое заключено в последних словах: придет время, и «из меня сделают аспирин» (Шульхоф погиб в концлагере)²⁰. Однако в музыке Сюиты нет провокационности, грубости и вульгарности (если не считать провокацией намерение автора наполнить музыкой пивных, борделей и танцевальных баров один из наиболее патриархальных и старомодных жанров). Шульхоф очень любил джаз, и его работа — работа академического музыканта — не лишена тонкости, вкуса и изящества. Вполне узнаваемые модели джазовых танцев «приправлены» элементами политональности и периодически возникающими острыми диссонансами. Оркестровка сюиты

¹⁷ Шульхоф пародирует первую строфу стихотворения И. Г. Зойме (1763–1810) «Песни» (*Die Gesänge*), ставшую крылатой: «Там, где песни, смело оставайся — злые люди песен не поют» (*Wo man singet, lass dich ruhig nieder, / Ohne Furcht, was man im Lande glaubt, / Wo man singet wird kein Mensch beraubt: / Bösewichter haben keine Lieder*). Впоследствии первая и последняя строка соединились вместе: *Wo man singt, dort lass dich ruhig nieder. Böse Menschen haben keine Lieder*.

¹⁸ Свободный перевод последних строк см.: [Калужский 2007, 51].

¹⁹ Цит. по: [Weiss 2011, 158–159].

²⁰ Незадолго до начала Второй мировой войны Шульхоф получил советское гражданство, однако не успел покинуть Чехию и был заключен в концлагерь Вюльцбург, где впоследствии скончался от туберкулеза.

Ил. 5. Э. Шулхоф. Лунатичка. Степ

Fig. 5. Ervín Schulhoff. *Die Mondsüchtige*. Step

Allegretto

*) Die Dämpfung der Rührtrommel:
Das Fell mit einem Stück Leinwand belegt!

**) ♩ = Becken, ♩ = Gr. Tr.

изобретательна и прозрачна (согласно авторскому указанию, в оркестре используются сольные, а не групповые струнные), ударные инструменты присутствуют в изобилии, но звучат легко и остроумно — порой они напоминают о шумовых инструментах дадаистов: сиренах, свистках, трещотках, клаксонах (последний вводится в Шимми, и это первый случай

его использования в академической музыке). Одна из частей — Степ — исполняется только ударными, так же, как и «Танец с черепом» в «Огелале» (ил. 5). Но в отличие от последнего, в Степе нет ни одного мелодического инструмента — там доминирует тембр военного барабана. Вместе с тем, ремарка «Без музыки» в этом танце (см. [Gayda 1995, 10]) заставляет вспомнить *In Futurum* из «Питторесок», также основанный на ритме, но только беззвучном, представленном лишь паузами различной величины. Особым очарованием проникнут медленный, изысканно инструментованный Вальс-бостон, который отсылает нас к странному минимализму пьес Эрика Сати (ил. 6):

Ил. 6. Э. Шультхоф. Лунатичка. Вальс-бостон

Fig. 6. Ervín Schulhoff. *Die Mondsüchtige*. Valse-boston

The image shows a musical score for three instruments: Horn (Hrf.), Violin I (Vl. I), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time, marked 'Tempo (rubato) di Valse' and 'con sord.' (with mutes). The Horn part is marked 'mp' and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part is also marked 'mp' and features a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part is mostly silent, with some notes in the final measures.

Идея переработать сюиту в балет или пантомиму возникла у Шультхофа позже, в 1925-м²¹. Он дополнил ее части прелюдиями, постлюдиями и интерлюдиями, которые стилистически отличались от остального материала сюиты, приближаясь к более позднему сочинению — опере «Пламя» (*Die Flammen*, 1929) (см. [Gayda 1995, 10]). Впрочем, в них слышатся и отзвуки «ярмарочной» музыки «Петрушки» Стравинского. Сценарий поначалу вызвался написать либреттист «Огелалы» Карел Бенеш, однако Шультхоф был вынужден признать, что ему «оказался чуждым этот род гротеска» [цит. по: Weiss 2011, 168]. Работа над балетом, кото-

²¹ Интересно, что спустя три года Херцка предложил Шультхофу переработать в балет и его Первую симфонию, на что композитор ответил отказом. См. [Bek 1994, 83].

рый постоянно менял свои названия (первоначально «Ревю» (*La revue*), затем «Кукареку или спиритический сеанс» (*Kikeriki ou la séance spirit*)), зашла в тупик. Шульхоф рассчитывал на помощь Жана Кокто. В конце концов либретто под названием «Денди в консервной банке» (*Der Dandy in der Konservenbüchse*) написал известный чешский поэт-сюрреалист Витезслав Незвал²² — по словам Шульхофа, один из «самых больших талантов среди молодых чешских писателей» [цит. по: Weiss 2011, 168]. В окончательной версии балет получил название «Лунатичка». Сюжет (впрочем, он не особенно интересовал композитора) получился как раз в духе Кокто, создателя искрометных и увлекательных балетов «Шестерки»²³. В центре действия — романтический топос Луны, который подвергается осмеянию и глумлению²⁴. Поначалу Луна уводит на крышу из бара Даму и даже пытается за ней ухаживать, для чего гипнотизирует ее (этот мотив дал название балету), но затем с поистине дадаистским шумом укрощается: Луну стаскивают с неба, заключают в консервную банку, гоняются за ней на игрушечном автомобиле и в конце концов торжественно хоронят как последний реликт романтизма. Оставшуюся на небе дырку затыкают футбольным мячом с надписью «Солнце»²⁵.

Хореографию спектакля взяла на себя ученица Р. Лабана Милча Марова. Танец основывался на лабановской концепции «движущихся хоров» (*Bewegungschöre*), которые понимались как «чистое выражение человеческого участия в танце космоса» [Gayda 1995, 9]²⁶ и были рассчитаны на участие непрофессиональных танцовщиков. Балет получил типичное для того времени жанровое определение *Tanzgroteske* — танцевальный гротеск. Несомненно, он ассоциируется не только с дадаизмом, но и с «новой вещественностью» с ее антиромантизмом, стремительными темпами, урбанистическими темами и обилием современной танцевальной и джазовой музыки.

Путь «Лунатички» к премьере был долог и тернист (см. [Bek 1994, 87]). Шульхоф возлагал надежды на Немецкий театр в Праге, однако согласие не было получено. Композитор безуспешно пытался добиться исполнения в Донауэшингене и Кёльне, напрасно ждал ответа от Дягилева,

²² Nezval, Vítězslav (1900–1958) — чешский поэт, переводчик, живописец, один из основателей сюрреализма в Чехословакии. Целый ряд сочинений Незвала, в том числе сказки для детей, были изданы в СССР.

²³ Написанные Кокто либретто балетов «Шестерки» опубликованы в: [Кокто 2000].

²⁴ Нельзя избежать ассоциаций и с более близкими по времени воплощениями этого топоса, в частности, с экспрессионистским циклом мелодрам А. Шёнберга «Лунный Пьеро».

²⁵ Более подробное изложение сюжета см. в: [Weiss 2011, 168–169].

²⁶ См. о них также: [Хардт 2008, 512].

которому послал либретто на французском, вел переговоры с парижской группой Прампolini, которая планировала исполнить сочинение в Театре Мадлен. Премьера осуществилась лишь в 1931 г. на фестивале Международного общества новой музыки в Оксфорде, сам автор стоял за пультом Чешского филармонического оркестра. В программу фестиваля вошли также британские балеты, созданные К. Ламбертом и Р. Воаном-Уильямсом. Критик из *Musical Times* нашел в творении Шульхофа «забавное развлечение», «современную арлекинаду», которая, однако, имела немного общего с балетом в традиционном понимании [Ewans 1931, 804].

Несмотря на отдельные обнадеживающие отклики, балеты Шульхофа успеха не имели. Причина неудач, как представляется, не в качестве музыки, поскольку балет создается не только композитором. Успех балета определяется прежде всего талантливой антрепризой, которая может объединить и направить в нужное русло усилия всех его творцов. Но у Шульхофа такого антрепренера не было. Это осложнялось и огромной конкуренцией в сфере балета — как между антрепризами, так и между танцорами, и между музыкантами. Известное противоречие заключалось и в том, что дадаистские идеи были воплощены средствами академического музыкального искусства, пропущены сквозь призму слуха профессионального музыканта, поэтому конечный результат, по-видимому, не мог до конца удовлетворить ни широкую публику, ни высокообразованных эстетов, ни коллег-дадаистов, если бы им довелось присутствовать на спектакле. Однако несчастливая судьба этих сочинений не может заслонить от нас ценность и оригинальность воплощенных в них идей. И если они являются частью эпохи, стремившейся выразить себя в танце, то безусловно имеют свое собственное лицо.

Список источников

- [1] Векслер 2022 — Векслер Ю. С. Между экспрессионизмом и дадаизмом. Эрвин Шульхоф в диалоге с нововенской школой // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 98–115. <https://doi.org/10.34690/255>.
- [2] Дробинский 1962 — Дробинский А. И. Рабиналь-ачи // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. Москва : Советская энциклопедия, 1962. С. 127.
- [3] Калужский 2007 — Калужский М. Репрессированная музыка. Москва : Классика – XXI, 2007. 54 с.
- [4] Кокто 2000 — Кокто Ж. Петух и арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / составление, перевод, послесловие, комментарии М. А. Сапонова. Москва : Прест, 2000. 223 с.
- [5] Максимов 2016 — Максимов В. И. Театр и балет дада (К столетию дадаизма) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 69–79.

- [6] Хардт 2008 — Хардт И. Выразительный танец в Германии // Германия. XX век — Модернизм, авангард, постмодернизм. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 502–517.
- [7] Шуман 2002 — Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. Москва : Республика, 2002. 558 с.
- [8] Bek 1994 — Bek J. Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg : von Bockel, 1994. 268 S.
- [9] Bösch, Vojtech 1993 — Bösch K., Vojtech I. Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1993. № 4. S. 27–78.
- [10] Eberle 2010 — Eberle G. Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik. Saarbrücken : Pfau-Verl., 2010. 214 S.
- [11] Ewans 1931 — Ewans E. The Oxford Festival // Musical Times. 1931. Vol. 72. No. 1063 (Sep. 1). P. 803–806.
- [12] Gayda 1995 — Gayda T. Franz Schreker. Erwin Schulhoff. Paul Hindemith. Dance pantomimes. Dance grotesques // Tanz Grotesk. Schreker: Der Geburtstag der Infantin; Schulhoff: Die Mondsüchtige; Hindemith: Der Dämon. Booklet for CD. Decca – 444 182-2. 1995. P. 7–11.
- [13] Goergen 2001 — Goergen J. (Hrsg.) Oberstdada Colonel Schulhoff von Dadanola: Poesien, Texte und Briefe des Dadakomponisten Erwin Schulhoff. Siegen: Univ., 2001. 83 S.
- [14] John 1994 — John E. Absolute Respektlosigkeit: Jefim Golyscheff 1919 // Neue Zeitschrift für Musik. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 27–31.
- [15] Schulhoff 1994 — Schulhoff E. Schriften / Hrsg. von T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994. 137 S.
- [16] Tanzmusik 1926 — Tanzmusik. Rundfrage // Musikblätter des Anbruch. Tanz in dieser Zeit. 1926. № 3–4. S. 170–181.
- [17] Weiss 2011 — Weiss M. “To make a lady out of Jazz”. Die Jazz-Rezeption im Werk Erwin Schulhoffs. Neumünster, Holst : Bockel, 2011. 458 S.
- [18] Widmaier 1994 — Widmaier T. Colonel Schulhoff, Musikdada: Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit // Neue Zeitschrift für Musik. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 14–21.

References

- [1] Veksler, Yulia S. (2022). “Mezhdu ekspressionizmom i dadaizmom. Ervin Schulhoff v dialoge s novovenskoy shkoly” [“Between Expressionism and Dadaism. Erwin Schulhoff in Dialogue with the Second Viennese School”]. In *Muzykal'naya Akademiya [Music Academy]*. 2022. No. 3. Pp. 98–115 (in Russian). <https://doi.org/10.34690/255>.
- [2] Drobinskiy, Alexandr I. (1962). “Rabinal'-achi” [“Rabinal'-achi ”]. In *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya [A short literary encyclopedia]*. Vol. 6. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. P. 127 (in Russian).
- [3] Kaluzhskiy, Mikhail V. (2007). *Repressirovannaya muzyka [Repressed music]*. Moscow: Klassika – XXI. 54 p. (in Russian).
- [4] Cocteau, Jean (2000). *Petukh i arlekin: Libretto. Vospominaniya. Stat'i o muzyke i teatre [The Cock and the Harlequin: Libretto. Memories. Articles about music and theater]*, compilation, translation, afterword, comments by Mikhail A. Saponov. Moscow: Prest, 223 p. (in Russian).

- [5] Maksimov, Vadim I. (2016). “Teatr i balet dada (K stoletiyu dadaizma)” [“Theater and ballet dada (To the centenary of Dadaism)”]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2016. No. 6 (47). Pp. 69–79 (in Russian).
- [6] Hardt, Ivonna (2008). “Vyrzitel’nyy tanets v Germanii” [“Expressive dance in Germany”]. In *Germaniya. XX vek — Modernizm, avangard, postmodernizm* [Germany. XX century — Modernism, avant-garde, postmodernism]. Moscow : ROSSPEN, pp. 502–517 (in Russian).
- [7] Schumann, Klaus (2002). *Dadaizm v Tsyurikhe, Berline, Gannovere i Kel’ne* [Dadaism in Zurich, Berlin, Hanover and Cologne], executive editor Klaus Schumann; translation from German by Sergei K. Dmitriev. Moscow : Respublika, 558 p. (in Russian).
- [8] Bek, Josef (1994). *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Hamburg : von Bockel, 1994. 268 S.
- [9] Bösch, Katrin & Vojtech, Ivan (1993). “Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg”. In *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. 1993. No. 4. S. 27–78.
- [10] Eberle, von Gottfried (2010). *Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik*. Saarbrücken : Pfau-Verl., 2010. 214 S.
- [11] Ewans, Edwin (1931). “The Oxford Festival”. In *Musical Times*. 1931. Vol. 72. No. 1063 (Sep. 1). P. 803–806.
- [12] Gayda, Thomas (1995). “Franz Schreker. Erwin Schulhoff. Paul Hindemith. Dance pantomimes. Dance grotesques”. In *Tanz Grotesk. Schreker: Der Geburtstag der Infantin; Schulhoff: Die Mondsüchtige; Hindemith: Der Dämon*. Booklet for CD. Decca – 444 182-2. 1995. P. 7–11.
- [13] Goergen, Jeanpaul (2001). *Oberstdada Colonel Schulhoff von Dadanola: Poesien, Texte und Briefe des Dadakomponisten Erwin Schulhoff* / Hrsg. von Jeanpaul P. Goergen. Siegen: Univ., 2001. 83 S.
- [14] John, Eckhard (1994). “Absolute Respektlosigkeit: Jefim Golyscheff 1919”. In *Neue Zeitschrift für Musik*. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 27–31.
- [15] Schulhoff, Erwin. (1994). *Schriften* / Hrsg. von Tobias Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994. 137 S.
- [16] _____ (1926). “Tanzmusik. Rundfrage”. In *Musikblätter des Anbruch. Tanz in dieser Zeit*. 1926. No. 3–4. S. 170–181.
- [17] Weiss, Miriam (2011). “To make a lady out of Jazz”. *Die Jazz-Rezeption im Werk Erwin Schulhoffs*. Neumünster, Holst : Bockel, 2011. 458 S.
- [18] Widmaier, Tobias (1994). “Colonel Schulhoff, Musikdada: Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit”. In *Neue Zeitschrift für Musik*. 1994. Vol. 155. No. 3. S. 14–21.

Статья поступила в редакцию: 25.02.2023; одобрена после рецензирования: 28.02.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 25.02.2023; approved after reviewing: 28.02.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



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

Сведения об авторах

Юлия Сергеевна Векслер — музыковед, доктор искусствоведения (2011), профессор (2013). Родилась в 1969 году в Горьком (в настоящее время Нижний Новгород). Окончила композиторско-музыковедческий факультет Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (1994), аспирантуру Нижегородской консерватории (1997, класс профессора С. И. Савенко). В 1998 защитила кандидатскую диссертацию «Символика в музыке Альбана Берга». С 1997 по 2004 неоднократно стажировалась в Вене (стипендии Фонда Альбана Берга и Австрийской службы академических обменов) и Берлине (стипендии DAAD). С 2000 преподает на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (с 2011 — профессор). Автор двух монографий: «Альбан Берг и его время» (Санкт-Петербург: Композитор, 2009) и «О композиционном процессе Альбана Берга» (Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория, 2017).

Оксана Александровна Гагарина — кандидат искусствоведения (2018), старший преподаватель кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург). С отличием окончила Уральскую государственную консерваторию по специальности «Музыковедение» (2012) и там же аспирантуру на кафедре теории музыки (2015). В 2018 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Пасторальные традиции во французском балете и их отражение в балетной музыке Франции начала XX века» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. Г. Коробова). Регулярно принимает участие во всероссийских и международных конференциях. Сфера научных интересов связана с драматургией балетного театра, теорией и историей пасторального жанра в музыкальном искусстве.

Contributors to this issue

Yuliya S. Veksler — Doctor of Fine Arts (2011). Born in Gorky in 1969. Graduated from Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory (1994) and the postgraduate studies there, and defended the PhD in Arts thesis: “Symbolics in Alban Berg’s Music” (1998, scientific advisor — Full Professor Svetlana I. Savenko). From 1997 to 2004 she won several research scholarships in Vienna (Alban Berg Stiftung; OAD) and Berlin (DAAD). Since 2000 she has been teaching at the Department of Music History of Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory, since 2013 — Full Professor. Author of two monographs: “Alban Berg and His Time” (2009) and “On Alban Berg’s Compositional Process” (2017).

Oksana A. Gagarina — PhD in Arts, 2018, Senior Lecturer of the Department of Music Theory of the Urals Mussorgsky State Conservatoire (Yekaterinburg). Graduated with honors from the Urals Mussorgsky State Conservatoire with a degree in musicology (2012), where she also completed postgraduate studies (2015). In 2018 she defended her PhD thesis “Pastoral traditions in French ballet and their representation in the ballet music of France at the beginning of the twentieth century” (under the supervision of Doctor of Art Studies, Full Professor Alla G. Korobova). She regularly participates in national and international conferences. Her research interests are related to dramaturgy of the ballet theater, theory and history of the pastoral genre in the music art.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru