

УДК 782.91; 78.085.5

О РУКОПИСИ «RAPILLON» НИКОЛАЯ ЧЕРЕПНИНА

*Любимов Д. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья освещает малоизвестный эпизод в творческой биографии Николая Николаевича Черепнина — создание им оркестровки фортепианного цикла Роберта Шумана «Бабочки» («Papillons», ор. 2). Данная партитура легла в основу сценического осуществления одноактного балета «Бабочки» («Les Papillons») Михаила Фокина (1912, Мариинский театр). Неопубликованная рукопись партитуры Черепнина «Papillon», хранящаяся в Фонде музыкальной библиотеки Мариинского театра, послужила материалом для изучения специфики подхода Черепнина к оркестровому воплощению фортепианной музыки Шумана. Выявляются особенности состава оркестра, изучаются приемы оркестровой работы Черепнина (в контексте его отношения к оркестровому стилю Шумана, в сравнении с собственным оркестровым стилем Черепнина-композитора). Отмечаются особенности партитуры «Бабочек», сближающие ее с оркестровыми традициями балетной музыки. Делается вывод о том, что в своей работе Черепнин руководствовался не стремлением к стилизации в духе оркестровых приемов Шумана, а намерением отобразить «оркестровость» его фортепианного мышления.

Ключевые слова: Р. Шуман, Н. Н. Черепнин, М. М. Фокин, фортепианный цикл «Бабочки», балет «Бабочки», музыка балета, оркестровый стиль, оркестровка, инструментовка.

Благодарность: Автор выражает глубокую признательность Марии Николаевне Щербаковой, доктору искусствоведения, профессору Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, директору библиотеки Государственного академического Мариинского театра, и сотрудникам библиотеки за предоставленную возможность работать с рукописью оркестровой партитуры «Papillon» (музыка Р. Шумана, оркестровка Н. Черепнина).

ABOUT THE MANUSCRIPT *PAPILLON* BY NIKOLAI TCHEREPNIN

Lyubimov D. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article highlights a little-known episode in the creative biography of Nikolai Nikolaevich Tcherepnin — his creation of the orchestration of Robert Schumann's piano cycle *Papillons* (op. 2). This score formed the basis for the stage performance of the one-act ballet "Les Papillons" Michel Fokine (1912, Mariinsky Theatre). The unpublished manuscript of Tcherepnin's score *Papillon*, kept in the Collection of the Mariinsky Theater Music Library, served as a material for studying the specifics of Tcherepnin's approach to the orchestral embodiment of Schumann's piano music. The peculiarities of the orchestra composition are revealed, the techniques of Tcherepnin's orchestral work are studied (in the context of his attitude to Schumann's orchestral style, in comparison with Tcherepnin's own orchestral style as a composer). The features of the score of *Papillons* are noted, bringing it closer to the orchestral traditions of ballet music. It is concluded that in his work Tcherepnin was guided not by the desire for stylization in the spirit of orchestral techniques.

Keywords: R. Schumann, N. N. Tcherepnin, M. M. Fokine, piano cycle *Papillons*, ballet *Les Papillons*, ballet music, the manuscript of the orchestral score *Papillon*, orchestration, instrumentation.

Acknowledgements: The author expresses deep gratitude to Maria Nikolaevna Shcherbakova, Doctor of Art History, Professor of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Director of the Library of the State Academic Mariinsky Theater, and library staff for the opportunity to work with the manuscript of the orchestral score "Papillon" (music by R. Schumann, orchestration by N. Tcherepnin).

Выдающийся композитор, дирижер, пианист и педагог, Николай Николаевич Черепнин (1873–1945) зарекомендовал себя как мастер оркестрового письма. Профессиональные навыки оркестровщика он приобрел на уроках композиции Н. А. Римского-Корсакова. А благодаря неустанному изучению партитур и богатой практике работы с оркестрами¹ (как в качестве дирижера симфонических концертов, так и в роли капельмейстера — руководителя

¹ До 1921 года Черепнин — постоянный участник Общества камерной музыки, дирижер Русских симфонических концертов, Русского музыкального общества и Мариинского театра.

музыкально-театральных постановок) Черепнин обрел статус блестящего профессионала в области оркестровки. Свой уникальный опыт и обширные знания Черепнин передавал ученикам — студентам Петербургской консерватории, где он вел занятия в классах дирижирования и чтения партитур². Ю. А. Шапорин, один из учеников Черепнина, вспоминал: «Казалось, что такой, в сущности, специальный предмет как “чтение партитур” не давал педагогу возможности в полной мере раскрыть ученикам самую природу сочинения, содержание музыки. А между тем уроки Н. Н. Черепнина были настолько интересны, значительны, что многое совершенно по-новому раскрывалось для учеников и в приемах инструментовки и в образном и конструктивном его решении» [2, с. 37].

Исследователи творчества Черепнина сходятся во мнении, что в стиле композитора синтезированы русско-европейские традиции (импрессионизм, символизм, модерн, неоклассицизм, экспрессионизм). В. А. Логинова, вслед за О. М. Томпаковой, выделяет программность и симфонизм мышления Черепнина как доминанты его композиторского стиля [3, с. 19], [4, с. 93–94]. По мнению Логиновой, «...тяготение к театрально-живописной зрелищности; конкретной, зримой образности; картинно-изобразительному, колористическому началу определило особый интерес Черепнина к жанрам программно-симфонизма и театральной музыки (прежде всего балету)» [3, с. 19]. Это нашло выражение в особенностях оркестрового стиля сочинений Черепнина. Заметной его чертой явилось, в том числе, применение увеличенного состава оркестра. Многие оркестровые партитуры Черепнина представлены тройным составом оркестра с большим количеством инструментов ударной группы. В эскизе для оркестра «Зачарованное царство» (1910, ор. 39) и балете «Нарцисс и Эхо» (1911, ор. 40) кроме двух арф и челесты занято фортепиано, а в балете «Маска красной смерти» (1912, ор. 42) расширен состав деревянной и медной духовых групп (2 флейты-пикколо, 5 флейт, 5 гобоев, 3 английских рожка, 5 кларнетов, малый кларнет, бас-кларнет, 3 фагота, 2 контрафагота, 6 валторн, 5 труб, 4 тромбона, туба) и введены редкие инструменты (гусли, мандолины, цитры, металлофон, тамтам и орган).

Значительная часть сочинений Черепнина свидетельствует об «оркестровости» его замыслов. «Партитурное, оркестровое мышление, — отмечает В. А. Логинова, — сказывается практически во всех жанрах — от фортепианной и вокальной миниатюры до крупных оркестровых и хоровых сочинений. Фактура словно расслаивается на партитурно-самостоятельные пласты, соотношение которых подобно соотношению инструментальных групп оркестра» [5, с. 89].

² Более подробно о Черепнине как основоположнике дирижерского класса в консерватории см.: [1].

Дар мастера-инструменталиста находил воплощение в его собственном творчестве (в наследии Черепнина — балеты, оперы, симфонические произведения, концерты) и в оркестровых переложениях музыки других композиторов³.

«Оркестровость» мышления — черта, присущая и творческому процессу Шумана. Музыковеды Д. В. Житомирский, Н. С. Николаева, пианист-педагог С. Е. Фейнберг считают оркестровое мышление Шумана одной из особенностей его фортепианного стиля. По их мнению, трактовка фортепиано как оркестра сильнее проявилась у Шумана в инструментально-технических и тембровых новациях цикла «Симфонические этюды» (1834–1835, оп. 13) [6, с. 141; 158–163], [7, с. 151–156], [8, с. 124–125]. Однако и в «Бабочках» исследователи фортепианного творчества Шумана Л. Д. Боголюбова, А. В. Малинковская, Н. М. Смирнова, И. Левин обнаруживают оркестровые краски. Они различают тембры некоторых музыкальных инструментов в таких пьесах, как № 3 (тромбоны в восходящих октавах партии левой руки), № 5 и № 8 (оркестровое tutti), № 12 (золотой ход валторн) [9, с. 33; 38–40; 42; 44–47], [10, с. 18; 29; 33; 36; 38–39], [11, с. 118–119], [12, с. 38].

«Оркестровость» мышления как одно из качеств фортепианного стиля Шумана отмечал П. И. Чайковский. Восхищаясь произведениями Шумана для фортепиано, он называл немецкого романтика неподражаемым мастером «в искусстве извлекать богатую и сочную звучность из этого оркестра в миниатюре» [13, с. 213]. Однако отношение Чайковского к оркестровому наследию Шумана было не столь однозначным. Высоко оценивая музыку шумановских симфоний, Чайковский, тем не менее, считал, что в их оркестровке Шуман недостаточно искусно использовал контрасты между отдельными группами инструментов, что приводило к снижению яркости оркестрового колорита, к бесцветной, массивной густоте политембровой звучности.

Мнение Чайковского о Шумане-оркестровщике разделял А. К. Глазунов. Находя неоспоримые достоинства симфонической музыки Шумана, он отмечал бесколоритность инструментровки, однообразие штрихов струнных инструментов и нелогичное регистровое расположение духовых [14, с. 483–485].

Отношение Черепнина к особенностям звучания оркестровых произведений Шумана было столь же неоднозначным: по словам М. В. Юдиной, «“проблематические” симфонии Шумана» [15, с. 223] были материалом для обсуждения и разбора на занятиях дирижерского класса Черепнина в консерватории.

Зададимся вопросом: как подошел Черепнин к интерпретации шумановского стиля, работая над оркестровым воплощением его «Бабочек»?

³ В разные годы Черепнин занимался оркестровкой фортепианной и театральной музыки зарубежных и русских композиторов (Л. Делиба, Л. Минкуса, М. М. Соколовского, М. П. Мусоргского).

В поисках ответа обратимся к изучению неопубликованной рукописи оркестровой партитуры «Papillon» [16], хранящейся в Фонде музыкальной библиотеки Мариинского театра.

«Бабочки» («Papillons») Шумана — один из ранних циклов фортепианных миниатюр (1830–1831, оп. 2), пример сюиты сквозного строения⁴ и обобщенной программности в романтической музыке. Фортепианный цикл «Бабочки», навеянный поэтикой романа Жан Поля «Озорные годы», включает двенадцать пьес. Они отличаются в тональном, темповом и жанровом отношениях. Сменяя друг друга, пьесы Шумана передают ряд мгновенных, сиюминутных эмоций и впечатлений. Перед слушателем возникает калейдоскопичная вереница мечтательно-лирических и взволнованно-страстных образов. Сам Шуман, по свидетельству Ю. Кнорра, говорил о пьесах цикла, что это миниатюры, «извлеченные из богатейшей сокровищницы музыкальных мыслей и сопоставленные так, что скорее всего можно представить себе пестрое мелькание бабочек на костюмированном балу...» (цит. по: [6, с. 143]).

Черепнин впервые обратился к инструментовке музыки Шумана в 1902 году, участвуя в оркестровке фортепианного цикла «Карнавал» (1833–1835, оп. 9). В этом совместном проекте петербургских музыкантов Черепнин переложил только одну пьесу — миниатюру «Papillons»⁵. Спустя десять лет Николай Николаевич приступил к написанию партитуры другого, на этот раз полного, цикла Шумана — «Бабочки»⁶. Сегодня трудно сказать, что послужило импульсом для этой работы. Поскольку данный факт не нашел отражения ни в биографической, ни в научной литературе о Черепнине, можно предположить, что инициатива создания оркестровой версии «Бабочек» исходила от Михаила Фокина, задумавшего поставить новый балет на музыку Шумана после оглушительного успеха балета «Карнавал» в «Русских сезонах» 1910 года. Такое предположение можно сделать, опираясь на воспоминания хореографа, относящиеся к этому периоду его творчества. Премьера одноактного балета Фокина «Бабочки» («Les Papillons») состоялась 10 марта 1912 года на сцене Мариинского театра в качестве благотворительного спектакля в пользу Литературного фонда⁷. Два года спустя спектакль вошел в репертуар «Русского

⁴ Термин Д. В. Житомирского [6, с. 146].

⁵ Рассмотрению партитуры «Карнавал» Р. Шумана в оркестровке русских композиторов посвящена статья Д. В. Любимова: [17].

⁶ Ко времени создания партитуры цикла «Бабочки» Черепнин был автором симфонических произведений («Принцесса Грёза», «Зачарованное царство») и балетов («Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо»).

⁷ Роли исполнили М. М. Фокин (Пьеро) и М. Ф. Кшесинская (Розалия-Бабочка). За художественную часть спектакля отвечали П. Б. Ламбин (сценография) и Л. С. Бакст (костюмы).

балета» С. П. Дягилева. Премьера состоялась 16 апреля 1914 года в Монте-Карло (Theatre Casino), а 14 мая того же года — в Париже (Grand Opéra)⁸.

Несколько слов о самой рукописи. Архивный материал партитуры состоит из 65 листов, переплетенных в твердый картон (размер 38 × 25,2 см). Рукопись Черепнина представляет собой манускрипт, содержащий 98 авторских страниц. Интересна сигнатура партитурных страниц: пьесы № 1–10 идут в общей нумерации (от 1-й до 79-й страницы), а с пьесы № 11 начинается новый порядок (с 1-й по 18-ю страницу). Как это можно объяснить? Вероятно, Черепнин по договоренности с Фокиным сначала переложил две последние пьесы, а затем приступил к оркестровке начальных миниатюр шумановского цикла.

Французский текст и музыкальные темпы написаны Черепниным черной тушью, а ноты — черными чернилами. О словесных записях, внесенных композитором в партитуру, будет сказано нами чуть позже. В центре титульной страницы (см.: Приложение на с. 134) расположено название сочинения, подчеркнутое жирной чертой. Удивительно, но Черепнин приводит оригинальное название Шумана в единственном числе — «Бабочка».

“Papillon”

Справа от названия на французском языке написано:

de Schumann op. 2.
Orchestré par N. Tcherepnine

Слева — слова Интродукция и темп.
Указан метроном (карандашная пометка)⁹.

Introduction
Moderato

Также слева — старинная круглая печать Центральной музыкальной библиотеки Императорских театров. Отсюда можно сделать вывод, что рукописная оркестровая партитура Черепнина была приобретена дирекцией Мариинского театра.

⁸ В главных партиях выступили М. М. Фокин (Пьеро), Т. П. Карсавина (Розалия-Бабочка) и Л. Ф. Шоллар (Тереза-Бабочка). Декорации для этой постановки выполнил М. В. Добужинский.

⁹ Черепнин сохранил шумановский метроном (четвертная длительность равна 138) и темп.

Партитура «Papillon» написана Черепниным для большого симфонического оркестра. В его состав входят: парное «дерево» с добавлением флейты пикколо или третьей флейты, медная группа (четыре валторны, две трубы и три тромбона), струнный квинтет с отдельной партией скрипки соло, две арфы, челеста и набор ударных инструментов (литавры, треугольник, колокольчики, ксилофон, тамбурин, колокол). В партитуре встречаются миниатюры с использованием полного состава оркестра (последние три пьесы № 10–12) и другие оригинально подобранные составы, в которых Черепнин различным образом сочетает оркестровые партии инструментов, добиваясь большей плотности или максимально приближаясь к камерному звучанию (к примеру, Интродукция, пьесы № 7; 9).

Сравним инструментарий «Papillon» с оркестровым ресурсом симфоний Шумана и авторских сочинений Черепнина.

В симфониях Шумана группа деревянных духовых представлена парным составом без видовых инструментов. В пьесах шумановского цикла Черепнин, как правило, дает группу деревянных духовых инструментов в полном (парном) составе. Однако есть отступления в пьесах камерного звучания: в № 7 заняты только один гобой и два кларнета (нет флейт и фаготов), в № 9 нет флейт. Единственный видовой инструмент — флейта пикколо — используется довольно часто (пьесы № 1–2; 4; 6; 10–12), но не всегда для придания блеска и яркости в *forte*, есть эпизоды колористического характера (*piano* и *pianissimo*). Черепнин использует кларнеты в двух строях: *in B* (пьесы № 2; 5–10) и *in A* (пьесы № 1; 3–4; 11–12). Деревянные духовые инструменты звучат соло, в различных тембровых сочетаниях и «перекличках». Когда нужно добиться мягкой ровной звучности, Черепнин использует три флейты (аккордовая тема *Des-dur* в пьесе № 8). Более широко видовые инструменты представлены в симфонических и балетных сочинениях Черепнина: пикколо и альтовая флейта, английский рожок, контрафагот дополняют состав деревянно-духовой группы.

Медная группа симфоний Шумана включает четыре валторны, две трубы и три тромбона (альт, тенор, бас). Он один из первых стал вводить вентильные валторны и трубы в сочетании с инструментами натуральных строев. Однако, как утверждает Ю. А. Фортунатов, с вентильными инструментами Шуман часто обращается как с натуральными [18, с. 104]. Группа медных инструментов¹⁰ в партитуре Черепнина также состоит из четырех валторн, двух труб и трех тромбонов. Примечательно, что партитура «Papillon» содержит три тромбона разных строев (альт, тенор, бас), но обходится без тубы — инструмента,

¹⁰ Медные инструменты не используются в пьесе № 9. Это можно объяснить ее камерным характером.

прочно вошедшего в состав современного Черепнину большого оркестра¹¹. При этом тромбоны он использует чаще, чем трубы, но очень экономно, порой включая на несколько тактов пьесы (аккорды тромбонов в средней части пьесы № 5 и в коде пьесы № 6 усиливают контраст тематических элементов). Оригинальна педаль трех тромбонов во вступительном разделе пьесы № 2 (деталь, которой нет в фортепианной фактуре). Трубы также нередко применяются «точечно», для усиления акцента (пьесы № 3–4; 8). Не исключено, что это могло быть связано с замыслом балетмейстера.

Мелодическая функция трубам и тромбонам задана в пьесе № 10 (реминисценция темы эпизода из пьесы № 6). Тромбоны, кроме того, участвуют в проведении темы среднего раздела пьесы № 3 (в дублировке с деревянными духовыми и струнными), а трубы — в мелодических фразах пьесы № 11.

Квартет валторн — постоянный участник оркестровой партитуры Черепнина¹². Валторнам поручаются главным образом гармонические элементы сопровождения (пьесы № 1; 4; 7; 10). Они задействованы и в исполнении тем аккордового склада (тема рефрена d-moll в пьесе № 6, средний раздел темы Des-dur в пьесе № 8, вступительный раздел пьесы № 10).

Тембр валторн доминирует в репризе пьесы № 3 (проведение темы-пропосты fis-moll в каноне унисоном четырех валторн). Характерным использованием валторн являются фрагменты, воспроизводящие «золотой ход» натуральных медных инструментов. Эта узнаваемая последовательность интервалов лежит в основе темы Гросфатер (пьеса № 12), встречается также в пьесах № 6 (завершение второго эпизода, F-dur) и № 11 (фрагмент темы полонеза D-dur). Очевидно, что, создавая темы на основе натурального интервального хода, Шуман ориентировался на звучание медных инструментов.

Аккорды духовых — деревянных и медных (без тромбонов) — звучат во вступительном разделе «блестящего полонеза» (пьеса № 11) и в изложении темы Гросфатер (пьеса № 12) (прим. 1)¹³.

Тембровый диапазон и штриховая палитра струнных в оркестре симфоний Шумана ограничены¹⁴, чего нельзя сказать о струнной группе в партитуре

¹¹ Три тромбона и туба задействованы в партитурах Черепнина «Принцесса Грёза» (1896, ор. 4), «Зачарованное царство», «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Четыре тромбона и тубу видим в составе оркестра Трех симфонических фрагментов к балладе Э. А. По «Судьба» (1938, ор. 59).

¹² В Интродукции, пьесах № 5 и № 9 нет валторн. Применение двух валторн наблюдается только в пьесе № 2.

¹³ Здесь и далее приводятся нотные примеры из рукописи оркестровой партитуры Н. Черепнина «Papillon» [16] в переписанном и набранном нами варианте.

¹⁴ Подробнее об этом: [19, с. 224–226].

№12 Finale

The image shows a page from a musical score for the piece 'Papillon' No. 12 Finale by Nikolai Cherepnin. The score is for a full orchestra and is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The instruments listed on the left are: Fl. I, II; Oboe I, II; Cl. in A I, II; Fagotti I, II; Corni in F I, II; III, IV; and Trombe in C I, II. The music features various dynamic markings, including *f* (forte) and *a2* (second octave), and articulation marks like accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests and chords.

Пример 1. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 12

Черепнина, представленной различными приемами звукоизвлечения и штрихами (игра *arco*, *pizzicato*, *con sordino*, *glissando*), тонкой фразировкой в лирических фрагментах (пьесы № 1–2; 4–5; 12), энергичным *martele* и дубль-штрихом в динамически ярких эпизодах (пьесы № 3; 6; 8; 10–11), летящим *spiccato* (пьеса № 9) и тяжеловесным *du talon* (пьеса № 11, эпизод *a tempo risoluto*), прыгающим *saltando* (пьесы № 5–6). Вследствие этого струнная группа приобретает широкий диапазон выразительных средств, разнообразие тембров и красочность звучания. Отметим, что в авторских сочинениях Черепнина тембровый диапазон струнных обогащается использованием таких приемов, как *col legno*, *sul ponticello*, флажолеты, и многочисленными *divisi* с точным указанием количества инструментов (партитура струнного «квинтета» эскиза «Зачарованное царство» порой доходит до 15 строк!).

Отдельная строка партитуры «Papillon» Черепнина предназначена для партии *Violino solo*, которая задействована в семи пьесах из двенадцати

(пьесы № 1–2; 5; 7; 9; 11–12). Особой проникновенностью отличается лирическое соло скрипки в пьесе № 7. Использование солирующей скрипки у Черепнина нередко служит действенным средством создания тембрового диалога и оркестрового контраста. Так, легкая, задорная переключка солирующих гобоя и скрипки (пьеса № 12, тема в размере 2/4) контрастно оттеняется плотным звучанием «духового оркестра» в теме Гросфатер.

В некоторых миниатюрах выделяются партии виолончели соло (пьесы № 5; 9; 10) и альтя соло (пьеса № 7, второе предложение периода As-dur). В симфониях Шумана смычковые инструменты в сольном качестве не представлены. Напротив, в оркестровых и балетных произведениях Черепнина соло скрипки, альтя, виолончели и даже контрабаса встречается довольно часто («Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Зачарованное царство»). Нетрудно заметить, что в «Бабочках» Черепнин не отводит контрабасам сольные партии, однако, иногда поручает им самостоятельное ведение басового голоса (пьесы № 1–2; 5; 8). Соединяя виолончели и контрабасы в октаву, Черепнин воспроизводит классические «струнные басы» (в пьесе № 6 первый эпизод A-dur, в пьесе № 10 вступительный раздел C-dur).

В камерном звучании многих фрагментов партия контрабасов отсутствует. Колористично решена «замирающая» каденция пьесы № 5 (в динамике ppp), где Черепнин мастерски выстраивает pedalную гармонию струнных (трезвучие B-dur) поочередным включением партий (первые скрипки, альты, вторые скрипки, виолончели) и заканчивает ее квинтой контрабасов *divisi* («си бемоль» – «фа») (прим. 2).

Из ударных инструментов в оркестре симфоний Шумана заняты только литавры (в первой части симфонии № 1 они дополнены треугольником). Литавры, неотъемлемый участник классического оркестра, в партитуре Черепнина задействованы весьма экономно (их нет в пьесах № 4–7; 9). В основном партия литавр содержит отдельные удары-акценты или квартовые ходы (доминанта – тоника). Примечательно, что квартовый ход литавр встречается не только в каденциях (пьеса № 1), но и в начале мелодических построений (тема-риспоста *fis-moll* в каноне пьесы № 3, тема Гросфатер в пьесе № 12). В заключительных тактах пьесы № 12, в момент полного истаивания музыки, именно квартовый ход соло литавр («ля» – «ля» – «ре») в динамике *pianissimo* завершает весь цикл (тоника отмечена аккордом *pizzicato* виолончелей и контрабасов).

В набор красочных инструментов входят: колокольчики (пьесы № 4; 9; 12), треугольник (пьесы № 4; 10¹⁵–11), ксилофон (пьесы № 11–12), тамбурин (пьеса № 11), челеста (пьесы № 9–12) и две арфы (присутствуют практически

¹⁵ В пьесе № 10 два треугольника.

№5

Lento solo

Fl. *p*

Cl. in B *pp*

Fg. *ppp* *morendo*

Arpe *sons.harm.*

V-ni I *sord.* *ppp* *morendo*

V-ni II *sord.* *ppp* *morendo*

V-le *sord.* *ppp* *morendo*

Vcl. Solo *p* *espress.* *dim.*

Vcl.altri *div.* *ppp* *morendo*

C-b. *div.* *ppp* *morendo*

Пример 2. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 5

во всех пьесах, кроме № 6 и № 9). Партии этих инструментов также фигурируют в партитурах симфонических и балетных сочинений Черепнина, написанных во время его работы в дягилевской антрепризе: эскиз для оркестра «Зачарованное царство», балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо».

Тембр арфы наполняет партитуру Черепнина мягкой поэтичной звучностью. В этом усматривается связь с традицией балетной музыки Л. Минкуса, Л. Делиба, А. Адана, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Композиторы применяли соло арфы в лирических балетных адажио. Перечислим такие арфовые шедевры, как вариация Китри из четвертого акта балета Минкуса «Дон Кихот» (1869), арфовые каденции А. Цабеля — «*Pas d'action*» второй картины «Лебединого озера» и «*Pas d'action*» первого акта «Спящей красавицы», — включенные впоследствии в балетные партитуры Чайковского, «Прелюдия» и «Романеска» из первой картины первого акта балета Глазунова «Раймонда» (1898, ор. 57). В оркестровке шумановского цикла Черепнин поручает арфе и фигурационные аккомпанементы (пьеса № 7), и короткие арпеджированные взлеты в начале или завершении музыкальных построений (пьесы № 1; 4). В вальсовом фрагменте пьесы № 10 Черепнин выписывает для арфы самостоятельную линию: фигурацию, идущую от звука мелодического голоса вниз по аккордовым тонам, что в сочетании с встречной фигурацией виолончелей создает эффект «струящейся гармонии» (прим. 3).

Черепнин ввел хрустальный тембр челесты в последних четырех пьесах цикла. Соединение челесты с солирующим инструментом (флейтой, гобоем, кларнетом, скрипкой) придает мелодиям волшебный колорит. Использование Черепниным челесты воспринимается как дань уважения балетной традиции Чайковского. Этот тембр идеально подходит для изображения сказочных ситуаций и персонажей. Вспомним знаменитое соло челесты в «Танце Феи Драже» из балета «Щелкунчик» (1891–1892, ор. 71). Придавая арфе и челесте немаловажное значение в оркестровке «Бабочек» Шумана, Черепнин явно мыслит в русле балетно-театральной традиции¹⁶.

Включение колокола в коде заключительной пьесы № 12 позволило Черепнину создать имитацию звона башенных часов¹⁷. В смешанном тембре этого звона («ля») сливаются звуки колокола, колокольчиков, октавы арф и *pizzicato* струнных. Черепнин трактует колокол в его звукоизобразительной функции в связи с сюжетной линией цикла Шумана и балета Фокина.

¹⁶ Об использовании арфы и челесты в балетных партитурах написано в работах Г. А. Безуглой: [20; 21]. К этой же традиции можно отнести и использование сольных партий струнных инструментов.

¹⁷ Репарка Шумана: «*Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhr schlägt sechs*» («Шум карнавальная ночи умолкает. Башенные часы бьют шесть») [22, с. 16]. В «Бабочках» под редакцией Клары Шуман эта репарка отсутствует [23].

№10

The musical score is for a full orchestra and includes parts for the following instruments:

- Cl in B
- Fg.
- Cor in F I, II
- Celeste
- Arpa I
- Arpa II
- V-ni I
- V-ni II
- Viole
- Vcl. solo
- Vcl. altri
- C-bassi

The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations:

- I solo* (Clarinet in B)
- p espress. I solo* (Clarinet in B)
- pp* (Flute)
- pp* (Cor in F I, II)
- solo* (Celeste)
- mf portamente* (Celeste)
- sons harmoniques* (Arpa II)
- p* (Arpa II)
- p pizz.* (Violini I and II)
- p* (Viola)
- p* (Violoncello solo)
- pp* (Contrabass)

Подобный прием наблюдаем в балете Адана «Жизель» (1841), где во втором действии изображается звон церковного колокола в полночь и на рассвете, что связано по сюжету с появлением и исчезновением виллис. Отметим, что имитация механического звука старинных часов встречается в балете Черепнина «Павильон Армиды» («Куранты и Танец часов» № 2), где соединяются тембры флейты, пикколо, кларнета, челесты, арфы, *pizzicato* скрипок. Они дополняются пассажами скрипки соло, кларнета и арфы¹⁸. В балете Черепнина «Маска красной смерти» образ часов приобретает трагическую окраску¹⁹. В дальнейшем тема часов появится в балете С. С. Прокофьева «Золушка» (1940–1944, ор. 87, «Сцена с часами» № 18 и «Полночь» № 38). Очевидно, Прокофьев, ученик Николая Николаевича по классу дирижирования, испытывал влияние творчества своего учителя.

В работе с фактурой шумановских миниатюр Черепнин не перегружает ее излишними деталями, не утяжеляет массивными дублировками, а умело использует оркестровые тембры для передачи легкости, неуловимости, очарования шумановских образов. Контрастные сопоставления, возникающие в чередовании пьес или более мелких разделов формы, он также мастерски обыгрывает оркестровыми средствами, привлекая богатые возможности избранного оркестрового состава. Черепнин проявляет большую изобретательность в применении оркестровых педалей, гармонических фигураций и контрапунктов, не нарушая стилистики фортепианных пьес Шумана.

При выполнении оркестровки цикла «Бабочки» Черепнин бережно подошел к авторскому тексту Шумана: он оставил без изменения структуру (отсутствуют купюры), последовательность пьес и тональную организацию цикла Шумана. Оркестровщики, однако, не всегда придерживаются этого принципа. В качестве примера приведем партитуру «Карнавала» в оркестровке петербургских музыкантов, содержащую изменения структуры и тональностей пьес шумановского цикла²⁰.

Повторность музыкального материала в фортепианных миниатюрах «Бабочек» встречается гораздо чаще, чем фактурно-регистровое варьирование (подобное пьесе № 5). В большинстве случаев Черепнин выдерживает прием точного повтора, выставляя, как и Шуман, знаки репризы в повторяемых фрагментах партитуры. В иных случаях прибегает к видоизменению оркестровки.

¹⁸ Интересно, мог ли Черепнин знать оркестровку балета Ж. Массне «Куранты» («Le carillon» 1891), где тоже применяется колокол?

¹⁹ Характеристика балета Черепнина «Маска красной смерти» и образная сфера часов освещены в работах В. А. Логиновой [3, с. 63–66] и Ю. А. Финкельштейн [24, с. 84–103].

²⁰ Подробнее об этом написано во вступительной статье к партитуре «Карнавал» в оркестровке русских композиторов [25, с. 3–4].

В пьесе № 2 второе предложение периода As-dur, в пьесе № 4 репризное проведение темы A-dur, в пьесе № 5 два предложения темы B-dur в репризе отличаются от первоначального тембрового решения.

Всем элементам фортепианной фактуры Черепнин придает новую тембровую окраску, перенеся их в разные голоса оркестра. Если в оркестровке миниатюр цикла «Бабочки» он всюду сохраняет их изначальное регистровое расположение (лишь иногда в кульминационных разделах некоторых пьес расширяет диапазон дополнительной октавной дублировкой), то в оркестровке пьесы «Papillons» № 9 из цикла Шумана «Карнавал» Черепнин прибегает к смене регистра на более высокий и темброво-регистровым сопоставлениям тематических элементов, что отличается от расположения голосов в фортепианной фактуре Шумана. Кстати, в этой пьесе Черепнин дает оркестровое варьирование в первом периоде B-dur, но выдерживает точный повтор оркестровки в других разделах формы. Это позволяет говорить об избирательности в применении данного приема оркестровки.

В партитуре «Papillon», в соответствии с музыкальным материалом цикла, явно преобладает звучание высоких регистров (партии скрипок, деревянных духовых сопрановой тесситуры), украшенное блесками колокольчиков, треугольника, челесты. Черепнин часто отказывается от «тяжеловесных басов» (напомним, что в партитуре нет тубы, экономно используются контрабасы и басовый тромбон). Поэтому уместно говорить об ощущении легкости, воздушности оркестровки как следствии проявленного такта и чувства меры в работе с «чужим» нотным текстом.

Владея пианистическим мастерством, Черепнин тонко чувствовал специфику звуковой палитры фортепианного стиля Шумана. К примеру, некоторые «фортепианные хитрости» немецкого композитора, такие как прием «истаивания звучности» в коде пьесы № 12 (постепенное снятие пальцев с клавиш), Черепнин также сумел воплотить оркестровыми средствами. Он выстраивает доминантсептаккорд четырех валторн и трех тромбонов (в динамике *ppp*) с наложением арпеджио арф. С каждым последующим тактом медные инструменты последовательно по одному выключаются, их звучание обрывается флажолетами арфы. «Истаивающий аккорд» завершается звуком «ля» первой валторны (прим. 4).

Таким образом, можно сделать вывод, что в своей работе Черепнин руководствовался не стремлением к стилизации в духе оркестровых приемов Шумана, а намерением отобразить «оркестровость» его фортепианного мышления.

О чем еще может поведать рукопись партитуры «Papillon»? Она сохранила следы работы Черепнина как дирижера в постановке балета Фокина. Партитура содержит разного рода пометы простым и цветными карандашами. Любопытна запись Черепнина, сделанная им, скорее всего, во время репетиций балета.

№12

poco tranquillo **Tempo I**

The musical score is for a piece titled "№12". It is marked "poco tranquillo" and "Tempo I". The score is written for several instruments: Corni in F (I, II and III, IV), Trombone alto, Trombone tenore, Trombone basso, Timpani, Arpa I, Arpa II, Vcelli, and C-bassi. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *ppp* (pianississimo), *ten.* (tension), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *sons harm.* (harmonics), *solo*, *arpeggiato*, *pizz.* (pizzicato), and *pp* (pianissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Пример 4. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon». Пьеса № 12

Над ферматой в последнем такте Интродукции и за 10 тактов до конца пьесы № 12 написано слово «Rideau», что в переводе с французского означает «занавес». В том месте пьесы № 12, где должен вступить колокол, композитор в партитуре нарисовал контур колокола, сопроводив рисунок следующими пояснениями: «3 такта до колодушечки»²¹ и «9 тактов до колокола».

Партитура «Papillon» раскрывает и некоторые детали творческого процесса. Так, мы видим приготовленную строку для валторн в пьесе № 5, а они в ней не принимают участия. Аналогичная ситуация наблюдается в пьесе № 7 с партией контрабасов. Мы полагаем, что Черепнин в ходе инструментовки мог отказаться от применения того или иного намеченного инструмента. Напротив,

²¹ Имеется в виду ксилофон.

в среднем разделе пьесы № 2 на строке флейты карандашом написано «col Violino solo». Очевидно, мысль о соединении этих инструментов пришла во время репетиций.

Подытожим сказанное. Имея в своем распоряжении оркестр, в основных группах совпадающий с оркестром Шумана, Черепнин не отказывается от возможности дополнить его тембровую палитру инструментами, ставшими приметой времени, отразившими тенденцию к усилению колористического начала в музыке и связь с балетной традицией. Он не ставил задачи подражать оркестровому стилю симфоний Шумана, в которых постоянное соединение струнных и духовых обесцвечивало звучание оркестра. При создании оркестровой версии «Papillon» Черепнин ориентировался на фортепианный стиль шумановского сочинения, извлекая заложенные в нем тембровые краски и возможности контрастных сопоставлений. В этой работе совпали талант, мастерство и художественная интуиция Черепнина-пианиста, композитора и дирижера.

Важно также отметить, что в инструментовке пьес цикла Шумана «Бабочки» Черепнин не стремится перейти определенную грань и продемонстрировать оркестровую технику собственных сочинений с присущей им утонченной декоративностью и изысканной сложностью импрессионистской манеры письма²². Исходя из этого, осмелимся сказать, что Черепнин создал уникальный стиль — «оркестровый стиль фортепианных миниатюр Шумана». Благодаря мастерской работе Черепнина партитура «Papillon» послужила прекрасным материалом для жанрового переосмысления музыки Шумана как оркестрово-театрального произведения на балетной сцене.

²² А. Т. Садуова об оркестровке эскиза «Зачарованное царство» пишет: «Тембровые средства как никакие другие способствуют усилению фонической стороны сочинения. Многочисленные приемы звучания струнных (с сурдинами, *divisi*, *solo*, *col legno* и др.), духовых и таких красочных инструментов как колокольчики, челеста, ксилофон, арфа, фортепиано придают близкое сонорному, импрессионистское ощущение звука. Именно им отводится важная функция: показать блики, светотени, игру красок и т. п.» [26, с. 80].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Introduction
Moderato
♩ = 138

"Papillon"

de Schumann, op. 2.
Orchestre par N. Chopin

Fl. I & II
Ob. I & II
Clarin. in D
Fagott. I & II
I & II
Horn in F
III & IV
Trombon
Cello I & II
Violin I & II
Viola
T. Cell.
C. Bass

laissez vibrer
cessez

Moderato

Илл. Музыка Р. Шумана. Оркестровка Н. Черепнина «Papillon».
Интродукция (по партитуре. С. 1)

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова О. Николай Черепнин — родоначальник дирижерского класса консерватории // «Малоизвестные страницы истории Консерватории»: Альманах. Вып. III. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2002. С. 27–30.
2. Левит С. И. Ю. А. Шапорин. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. 395 с.
3. Логинова В. А. Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург: Изд-во Оренбург. гос. ин-та искусств, 2002. 108 с.
4. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 108 с., ил.
5. Логинова В. А. Лики серебряного века — Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Стачинский: учеб. пос. Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2011. 262 с.
6. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, Издательский дом Композитор, 2000. 373 с., нот.
7. Николаева Н. С. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль. Фортепианная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 107–197.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство: учеб. пос. для СПО. 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. 560 с.
9. Боголюбова Л. Д. Музыкальные наблюдения и методические советы педагога-пианиста: уч.-метод. пос. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 120 с.
10. Малинковская А. В. Р. Шуман, «Бабочки» ор. 2 / под ред. Н. П. Корыхаловой. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2014. 48 с., нот. (Мастер-класс на дому).
11. Смирнова Н. М. Фортепианные стили: от Бетховена до Брамса: учебник по авторск. курсу. Саратов, Саратов. Гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. 290 с.
12. Левин И. Искусство игры на фортепиано: учеб. пос. для СПО / пер. с англ. Н. А. Александровой, С. Г. Денисова, науч. ред. С. Г. Денисов. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 64 с.
13. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступ. ст. и пояснения В. В. Яковлева. 2-е изд. М.: Музгиз, 1953. 438 с.
14. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное / сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Ганиной. М.: Музгиз, 1958. 550 с., нот., ил.
15. Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова; общ. ред. С. В. Аксюка; предисл. Г. М. Когана. М.: Советский композитор, 1978. 416 с., 13 л. ил.
16. Schumann R. Papillons. Op. 2. Mus. de Schumann. Orchestre par N. Tcherepnine. [Для большого симфонического оркестра. Партитура]. S.l.s.a. [98] стр. 38 см. Переписано // ОНФ ГАМТ, фонд исторических хранений. Собрание электронных копий: балет.

17. Любимов Д. В. «Карнавал» Роберта Шумана в оркестровке русских композиторов // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 30. С. 30–41.
18. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с., нот., илл.
19. Карс А. История оркестровки / под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. М.: Музыка, 1990. 302 с., ил., нот.
20. Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета: учеб. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 432 с.: ноты.
21. Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.): дис. ... д-ра. искусствоведения. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 442 с.
22. Шуман Р. Бабочки: для ф.-п.: Соч. 2 / ред. А. Гольденвейзера. М.: Музгиз, 1954. 16 с.
23. Schumann R. Papillons: Pour le piano: Op. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel. 13 s.
24. Финкельштейн Ю. А. Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Рос. Акад. музыки им. Гнесиных, 2012. 191 с.
25. Шуман Р. Карнавал: соч. 9: партитура. В инструментовке русских композиторов для симфонического оркестра / редакция И. Иордан и Г. Киркора. М.: Музгиз, 1956. 138 с.
26. Садуова А. Т. Импрессионизм в «русских» произведениях Н. Н. Черепнина (на примере Эскиза для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство») // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 3 (10). С. 74–81.

REFERENCES

1. Kuznecova O. Nikolaj Cherepnin — rodonachal'nik dirizherskogo klassa konservatorii // «Maloizvestnye stranicy istorii Konservatorii»: Al'manah. Vyp. III. SPb.: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2002. S. 27–30.
2. Levit S. I. Ju. A. Shaporin. Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Nauka, 1964. 395 s.
3. Loginova V. A. Tvorcheskij oblik N. N. Cherepnina v kontekste russkogo iskusstva nachala XX veka: lichnost' i stil'. Orenburg: Orenburg. gos. in-t iskusstv, 2002. 108 s.
4. Tompakova O. M. Nikolaj Nikolaevich Cherepnin. Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Muzyka, 1991. 108 s., il.
5. Loginova V. A. Liki serebrjanogo veka — Vladimir Rebikov, Nikolaj Cherepnin, Aleksej Stachinskij: ucheb. pos. Orenburg: OGII im. L. i M. Rostropovichej, 2011. 262 s.
6. Zhitomirskij D. V. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, Izdatel'skij dom: Kompozitor, 2000. 373 s., not.

7. *Nikolaeva N. S. R. Shuman. Tvorcheskij oblik kompozitora. Jestetika, stil'. Fortepiannaja muzyka // Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 / pod red. T. Je. Cytovich. M.: Muzyka, 1990. C. 107–197.*
8. *Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo: ucheb. pos. dlja SPO. 2-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. 560 s.*
9. *Bogoljubova L. D. Muzykal'nye nabljudenija i metodicheskie sovery pedagoga-pianista: uchebno-metodicheskoe posobie. N. Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki, 2012. 120 s.*
10. *Malinkovskaja A. V. R. Shuman, «Babochki» op. 2 / pod red. N. P. Koryhalovoj. SPb.: Kompozitor, Sankt-Peterburg, 2014. 48 s., not. (Master-klass na domu).*
11. *Smirnova N. M. Fortepiannye stili: ot Bethovena do Bramsa: uchebnik po avtorskomu kursu. Saratov, Saratov. gos. kons. im. L. V. Sobinova, 2019. 290 s.*
12. *Levin I. Iskusstvo igry na fortepiano: ucheb. pos. dlja SPO / per. s angl. N. A. Aleksandrovoj, S. G. Denisova, nauch. red. S. G. Denisov. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2021. 64 s.*
13. *Chajkovskij P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i / Vstup. stat'ja i pojasnenija V. V. Jakovleva. 2-e izd. M.: Muzgiz, 1953. 438 s.*
14. *Glazunov A. K. Pis'ma, stat'i, vospominanija. Izbrannoe / sost., vstup. stat'ja i primech. M. A. Ganinoj. M.: Muzgiz, 1958. 550 s., not., il.*
15. *Judina M. V. Stat'i. Vospominanija. Materialy / sost., podgot. teksta i primech. A. M. Kuznecova; Obshh. red. S. V. Aksjuka; Predisl. G. M. Kogana. M.: Sov. kompozitor, 1978. 416 s., 13 l. il.*
16. *Schumann R. Papillons. Op. 2. Mus. de Schumann. Orchestre par N. Tcherepnine. [Dlja bol'shogo simfonicheskogo orkestra. Partitura]. S.l.s.a. [98] str. 38 sm. Perepisano // ONF GAMT, fond istoricheskikh hranenij. Sobranie jelektronnyh kopij: balet.*
17. *Ljubimov D. V. «Karnaval» Roberta Shumana v orkestrovke russkikh kompozitorov // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. 2022. Vyp. 30. S. 30–41.*
18. *Fortunatov Ju. A. Lekcii po istorii orkestrovnyh stilej. Vospominanija o Ju. A. Fortunatove / sost., rasshifrovka teksta, lekcij, primech. E. I. Gordinoj. Red. E. I. Gordina, O. V. Loseva. M.: Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, 2004. 384 s., not., ill.*
19. *Kars A. Istorija orkestrovki / pod red. M. V. Ivanova-Boreckogo, N. S. Korndorfa. M.: Muzyka, 1990. 302 s., il., not.*
20. *Bezuglaja G. A. Novyj koncertmejster baleta: ucheb. pos. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2017. 432 s.: noty.*
21. *Bezuglaja G. A. Muzyka baleta v kontekste muzykal'noj dejatel'nosti horeografov (konec XVI – pervaja tret' XX vv.): dis. ... d-ra. iskusstvovedenija. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ja. Vaganovoj, 2021. 442 s.*
22. *Shuman R. Babochki: dlja f.-p.: Soch. 2 / red. A. Gol'denvejzera. M.: Muzgiz, 1954. 16 s.*
23. *Schumann R. Papillons: Pour le piano: Op. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel. 13 s.*
24. *Finkel'shtejn Ju. A. Baletnoe tvorchestvo N. N. Cherepnina v kontekste idej jepohi. dis. ... kand. iskusstvovedenija. M.: Ros. Akad. muzyki im. Gnesinyh, 2012. 191 s.*

25. *Shuman R.* Karnaval: soch. 9: partitura. V instrumentovke russkih kompozitorov dlja simfonicheskogo orkestra / redakcija I. Iordan i G. Kirkora. M.: Muzgiz, 1956. 138 s.
26. *Saduova A. T.* Impressionizm v «russkih» proizvedenijah N. N. Cherepnina (na primere Jeskiza dlja orkestra k skazke o Zhar-ptice «Zacharovannoe carstvo») // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2014. № 3 (10). S. 74–81.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Любимов Д. В. — аспирант; lyubimov.dania@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lyubimov D. V. — Postgraduate Student; lyubimov.dania@yandex.ru
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9103-1563>
SPIN-код: 2514-0600