

УДК 782.91

РИККАРДО ДРИГО КАК РЕДАКТОР ПАРТИТУРЫ «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Осколков А. С.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия;

² Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена редакции партитуры «Лебединого озера» П. И. Чайковского, выполненной Р. Дриго для постановки балета в 1895 году в Мариинском театре. Рассматриваются изменения и дополнения, внесенные Р. Дриго в авторскую партитуру Чайковского. Ставится вопрос о самостоятельной музыкальной ценности редакции Дриго, анализируется оркестровка Дриго в контексте оркестрового стиля Чайковского.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, «Лебединое озеро», партитура, постановка М. Петипа и Л. Иванова, Р. Дриго, оркестровка.

RICCARDO DRIGO AS THE EDITOR OF THE SCORE OF TCHAIKOVSKY'S SWAN LAKE

Oskolkov A. S.^{1, 2}

¹ St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 15, Fuchika St., St. Petersburg, 192238, Russian Federation.

² St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Teatralnaya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the revision of the score of Swan Lake by P. I. Tchaikovsky, performed by R. Drigo for the production of the ballet in 1895 at the Mariinsky Theater. The changes and additions made by R. Drigo to Tchaikovsky's original score are considered. The question of the independent musical value of the Drigo edition is raised, the Drigo orchestration is analyzed in the context of Tchaikovsky's orchestral style.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, *Swan Lake*, score, production by M. Petipa and L. Ivanov, R. Drigo, orchestration.

Первая петербургская постановка «Лебединого озера» на сцене Мариинского театра (балетмейстеры М. И. Петипа и Л. И. Иванов, музыкальная редакция Р. Дриго; II акт — 1894 г., весь балет — 1895 г.) по сей день вызывает противоречивые мнения. Высокий уровень хореографической составляющей спектакля традиционно не подвергается сомнению, в то время как при оценке музыкальной стороны часты упреки в адрес Р. Дриго в искажении оригинальной партитуры, нарушении музыкальной логики, архитектоники балета Чайковского как самоценного музыкального произведения (см., напр.: [1, с. 26–27], [2, с. 53]).

Вопрос о возможном участии П. И. Чайковского в подготовке постановки балета в период с 1892 по 1893 год, о согласовании с ним музыкальных правок, вызванных редакцией Петипа, сложен, дискуссионен и, возможно, никогда не будет окончательно разрешен. В любом случае, даже если полностью согласиться с аргументами сторонников участия композитора в этой работе [3, с. 41], [4, с. 64–65], [5], окончательную «доводку» партитуры до премьеры делал Р. Дриго, на нем и лежит ответственность за музыкальный результат. При этом в музыкознании достаточно редко делались попытки оценить редакцию Дриго в комплексе как полноценное музыкальное произведение. Вопрос или рассматривается в плоскости изменений между редакцией Дриго и автографом партитуры Чайковского, или исследованию подвергаются только отдельные стороны работы Дриго (например, выбор и инструментовка вставных номеров). Настоящая работа призвана наметить пути для общего осмысления музыкальной сущности результата редакторской работы дирижера над партитурой.

Как указывает М. Щербакова, местонахождение исполнительской партитуры «Лебединого озера» в редакции Дриго в настоящее время неизвестно [5, с. 30–31]. Таким образом, нотными материалами для изучения этой редакции могут быть:

- автограф второй картины¹ партитуры Чайковского с сохранившимися пометками Дриго, включая три вложенных листа с нотной записью самого дирижера;
- вставные номера на материале фортепианных пьес Чайковского ор. 72, инструментованные Дриго (их партитура была издана П. Юргенсоном в 1895 году);
- фортепианное переложение балета, сделанное Э. Лангером и изданное П. Юргенсоном. Традиционно оно рассматривается как полностью

¹ Во избежание путаницы, могущей возникнуть от того, что первоначальная четырехактная структура балета в редакции Петипа стала трехактной, в настоящей работе будет использоваться только сквозная нумерация по картинам.

соответствующее редакции Петипа, фактически же отличия достаточно велики (в клавире содержится ряд номеров, изъятых в редакции Петипа, не сделаны многие купюры и т. п.).

Также могут приниматься во внимание нотные материалы из библиотеки Мариинского театра (прежде всего, оркестровые голоса).

Встречающееся иногда утверждение, что Р. Дриго осуществил «переинструментовку» балета, вряд ли соответствует действительности. Никакими данными, указывающими на то, что Дриго менял что-то в партитуре Чайковского (в ситуациях, не связанных с купюрами или перестановкой материала), мы не располагаем. Сохранившиеся в практике Мариинского театра ретуши партитуры (о них можно судить по оркестровым партиям из библиотеки театра) крайне немногочисленны², а кроме того, они никак не атрибутируются в связи с Дриго и, более вероятно, принадлежат уже следующим поколениям балетных дирижеров.

Каких же именно изменений партитуры потребовала от Дриго редакция Петипа? Рассмотрим поочередно все четыре картины балета.

В первой картине вмешательство Дриго в партитуру Чайковского было небольшим и сводилось к изъятию номеров (*Pas de deux*, перенесенное в третью картину, и номер II³ из *Pas de trois*), выставлению купюр, не требующих внесения изменений в оркестровку (в Интраде и номере I из *Pas de trois*, и в Вальсе) и перестановке номеров (Вальс и *Pas de trois* поменялись местами)⁴.

Во второй картине хореография Л. И. Иванова потребовала многочисленных перестановок номеров. Полностью был изъят номер III из Танцев лебедей (представляющий собой полное, с купюрой среднего раздела, повторение номера I и даже не записанный нотами в автографе), купюрам подверглись Сцена (№ 11, фрагмент, обычно называемый «Рассказ Одетты») и номер V (Адажио) из Танцев лебедей. Обе купюры выполнены Дриго на отдельных нотных листах, вложенных в партитуру автографа. Кроме того, Дриго предпринял некоторые шаги, связанные с перестановкой номеров и изменением тонального плана, о чем будет сказано ниже.

В третьей картине число изменений достаточно велико. Тут и изъятые полностью номера (Танцы кордебалета и карликов, *Pas de six*), и подвергнутые купюрам

² Наиболее заметная из них — поручение мелодического голоса в начале финального номера балета не солирующему гобой, как в автографе Чайковского, а унисону гобоя и кларнета.

³ Здесь и далее нумерация приведена по изданию: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музгиз, 1957. Т. 11.

⁴ Здесь и далее не учитываются изменения, возникшие от снятия (или, в редких случаях, введения), повторов небольших (обычно 2–8 тактов) фрагментов музыкального текста, не оказывающие влияния на общую музыкальную композицию балета.

Выход гостей и вальс невест, а также финальная Сцена, и подвергнутая изменениям Сцена № 18, изменившая свой тональный план, и перестановки материала (Характерные танцы заняли место непосредственно после № 18, а также поменяли порядок), и внесение нового материала (*Pas de deux* из первой картины). В *Pas de deux* Дриго не только вставил женскую вариацию на материале фортепианной пьесы из ор. 72, но и произвел сокращение Адажио.

Наиболее радикальным изменениям подверглась партитура четвертой картины. Здесь были изъяты номера 26 и 27, вместо которых введен Вальс (на материале фортепианной пьесы из ор. 72), что потребовало некоторого изменения окончания Антракта к этой картине. Кроме того, из Сцены № 28 был изъят эпизод бури, а после этого номера добавлен Дуэт Зигфрида и Одетты (на материале фортепианной пьесы из ор. 72).

А. С. Галкин в высшей степени убедительно и подробно доказал, что изменения, внесенные Дриго в партитуру Чайковского, были полностью оправданы хореографически (см.: [4]). Насколько же они оказались музыкально состоятельными? Верно ли мнение Б. Асафьева, считавшего, что Дриго «не понял симфонической драматургии Чайковского и смысла лирики» [1, с. 27], насколько справедливы его слова о предпочтении Дриго принципов дивертисмента симфоническим?⁵

«Лебединое озеро» как музыкально-сценическое произведение формально имеет четкую номерную структуру. Средствами преодоления замкнутости отдельных номеров (что является важной составляющей симфонической драматургии) являются, прежде всего, развитые мотивные связи между ними (подробно этот вопрос рассматривает Ю. Розанова [6, с. 32–53]), а также тональный план произведения, как в его общих гранях, так и в отношении связности соседствующих номеров. Иногда Чайковский соединяет номера балета без перерыва музыки (например, Интродукция и Сцена, № 1), иногда предшествующий номер заканчивается на модуляции и остановке на доминанте перед последующим (примером может служить соседство Сюжета и Танца с кубками), иногда, наоборот, последующий номер начинается с вводного модуляционного перехода из тональности предыдущего (например, Неаполитанский танец после Испанского). Но даже в тех случаях, когда окончание номеров замкнуто, Чайковский выбирает для соседствующего номера близкую тональность. Далеких и гармонически неоправданных тональных сопоставлений в оригинальной партитуре балета немного, так что можно перечислить их все:

⁵ При оценке этого мнения Асафьева не следует забывать, что его работа предназначалась в первую очередь зрителям постановки А. Вагановой, во многом полемизировавшей с постановкой М. Пети́па. В более поздних работах Асафьев отзывался о редакции Дриго гораздо позитивнее.

- III часть *Pas de deux* (*Tempo di Valse*), си-бемоль мажор, тонально не связанная с предыдущим номером (ля мажор);
- *Pas d'action* (№ 6), ми мажор (предыдущий номер, кода *Pas de deux*, заканчивается в соль мажоре);
- VI часть (в современной практике «Большие лебеди») и VII часть (Кода) Танцев лебедей, ля-бемоль мажор – ми мажор⁶;
- Окончание *Pas de six* (ля-бемоль мажор) и Венгерский танец чардаш (начало ля мажор).

Сложно сказать, являлась ли причиной этих немногочисленных нестыковок деятельность балетмейстера московской премьеры Рейзингера по перекомпоновке материала, или же связность этих переходов для Чайковского оказалась не слишком важна драматургически.

Дриго в высшей степени внимательно отнесся к тональному плану партитуры «Лебединого озера» и не только сохранил все тональные связи Чайковского между номерами, но и добился того, что упомянутые «нестыковки» из его версии партитуры исчезли (за исключением, возможно, *Pas de deux*, вопрос с музыкой мужской вариации которого в редакции Петипа не до конца ясен). Также следует заметить, что Дриго не менял тональности фортепианных пьес из ор. 72, вставляя их в партитуру балета. В ряде случаев Дриго приходилось писать небольшие (и, хочется сказать, очень тактичные) модулирующие связки. Перечислим эти случаи:

Во второй картине, в № 11, из-за изъятия большей части мимического «Рассказа Одетты», Дриго сочиняет четырехтактовый переход (в автографе эти четыре такта выписаны на отдельном листе, вложенном в партитуру), в высшей степени умело подгоняя гармонию и оркестровку к оригинальной музыке Чайковского и добиваясь полного отсутствия слышимого «шва».

В автографе партитуры V номера из Танцев лебедей (Адажио Зигфрида и Одетты) рукой Дриго вписан карандашный вариант первого такта, более плавно переходящего в новую тональность из тональности предыдущего номера (которым в новой редакции стал ля мажорный Вальс, номер I). Этот вариант также фигурирует в клавире Э. Лангера, в современной же практике он обычно не применяется.

В третьей картине Дриго меняет гармонию в окончании Сцены № 18 (Появление Одиллии и Ротбарта), добиваясь необыкновенно яркого и свежего перехода от этого номера к последующему (которым стал Испанский танец). Показательно, что этот переход оказался настолько удачной находкой

⁶ П. Юргенсон в своем издании партитуры транспонирует VI часть в ля мажор (из неясных соображений, возможно, неверно интерпретировав пометку Дриго в автографе партитуры). Тогда далекие тональности образуются между этой частью и предыдущей (оканчивается в ми-бемоль мажоре).

Дриго, что применялся постановщиками, даже далеко отходившими от Петипа и сильно перекомпоновывавшими третью картину (примером может служить постановка А. Мессерера).

Наконец, в четвертой картине Дриго пишет одноктактовую вставку, делая плавный переход от вставного Дуэта Зигфрида и Одиллии (на материале фортепианной пьесы из ор. 72) к последующему Финалу (в современной практике эта вставка обычно не применяется).

Таким образом, работа Дриго с тональным планом рисует нам его не только как умелого редактора, но и как безусловного сторонника связности номеров балета, сквозного развития в его музыке.

К вопросу о связках между номерами напрямую примыкает и вопрос о дописанных Дриго окончаниях обеих Адажио — «белого» и «черного». Г. А. Безуглая высказывает мнение, что эти окончания нужны Дриго «для придания балету отчетливо выраженной номерной структуры» [7, с. 9–10]. Однако же и в оригинальной партитуре оба Адажио представляют собой музыкально замкнутые номера. Окончания Дриго призваны, прежде всего, купировать быстрые разделы в конце этих номеров. Насколько это оказалось музыкально обосновано, и что при этом потеряла музыка — вопрос непростой. Быстрое окончание «белого Адажио» неплохо связывается с первоначальным либретто балета («Одетта смеется»), однако же музыкально нарушает стройность тонального плана (о чем говорилось выше). Окончание же, написанное Дриго, выдает тонкую работу мастера. Здесь и хорошо вписывающиеся в стиль Чайковского гармонические и мелодические обороты, и инструментовка, показывающая глубокое проникновение Дриго в принципы оркестровой драматургии Чайковского (в партитуре Чайковского первое вступление духовых в среднем разделе поручено гобоям и кларнетам, затем в последующих проведениях к ним добавляются флейты. Дриго же инструментует аналогичный фрагмент в конце номера для флейт и кларнетов, делая общую инструментальную «конструкцию» чрезвычайно логичной и обладающей своей «жизненной линией»). Между прочим, интересно сравнить результат работы Дриго с тем, как решал задачу оказавшийся в очень похожей ситуации В. Шебалин, реконструируя Дуэт Ундины и Гульбрандта из оперы «Ундина» (как известно, музыка этого дуэта легла в основу «белого Адажио»), где авторское окончание также отсутствует.

Ситуация же с «черным Адажио» по-своему интересна, хотя и несколько выходит за пределы рассматриваемой темы. Здесь чрезвычайно любопытна судьба фрагмента, оказавшегося купированным в редакции Дриго (Allegro). В наши дни эта музыка (с некоторыми купюрами) весьма часто используется для Вариации Зигфрида после «черного Адажио». В видеозаписях 1950-х годов иногда можно слышать ее в оригинальной оркестровке. Позже ее вытеснил

вариант, включающий легкую ретушь: партия солирующей скрипки передана двум кларнетам, первому фаготу и двум флейтам. Авторство этой ретуши — вопрос отдельного исследования⁷, драматургический же смысл ее совершенно ясен: тембр солирующей скрипки в партитуре Чайковского редакции Петипа связан с Одеттой и Одиллией, но не с Зигфридом. В целом же включение этого фрагмента в качестве вариации Зигфрида придает необычайную музыкальную цельность всему «черному Па де де».

Отдельно следует остановиться на инструментовках фортепианных пьес из ор. 72. Здесь Дриго подчас демонстрирует не только мастерство оркестровщика, но и тонкое проникновение в оркестровый стиль Чайковского.

Наиболее интересной представляется оркестровка «L'espiègle» (ор. 72 № 12), ставшей Вариацией Одиллии. Фортепианный текст этой пьесы Чайковского достаточно нестандартен по фактуре и плохо поддается инструментовке «школьными» методами. Дриго производит некоторое сокращение материала этой пьесы трехчастной формы (в среднем разделе и в репризе), добиваясь меньшей вычурности формы при сохранении ее полной логичности. Некоторое обеднение формы отлично компенсируется введением имитационных подголосков, отсутствующих в тексте Чайковского. Особое внимание следует уделить оркестровым краскам Дриго. Как известно, оркестровка Чайковского отличается крайней склонностью к чистым тембрам, тембровые смешения струнных и деревянных духовых в одной функции в его партитурах весьма редки (не считая, конечно, случаев *tutti*). Однако в полной мере «бескомпромиссное» отношение к этому вопросу у Чайковского сформировалось в зрелую эпоху творчества («рубежным» произведением в этом отношении, скорее всего, следует считать Симфонию № 4). Оно в полной мере свойственно партитурам «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»; в партитуре же «Лебединого озера» имеются черты более ранней манеры оркестровки, допускающей регулярное применение смешанных (струнные и деревянные духовые) тембров в мелодической функции. В этом смысле поразительно, что Дриго, знакомый с оркестровым стилем Чайковского, прежде всего по «Спящей красавице» и «Щелкунчику» (будучи их первым исполнителем), при оркестровке номеров для «Лебединого озера» опирается на более раннюю манеру оркестровки композитора, не только активно используя смешанные тембры, но и составляя с их помощью особую линию тембрового развития. Также следует указать на чрезвычайно важную роль арфы в оркестровке этой пьесы. Она здесь не только способствует обогащению фактуры, но и придает пьесе немного «импрессионистский» шарм, лишая ее налета

⁷ Что касается авторства самой вариации, то в нотах Мариинского театра она обозначена как «Вариация Чабукиани», но также достаточно убедительна версия об авторстве К. М. Сергеева.

«салонности» (один из упреков Асафьева в адрес Дриго как раз состоит во введении в партитуру «салонных» пьес, чуждых, по мнению исследователя, симфоническому развитию балета). Оркестровка «L'espiègle», без сомнения, — большая творческая удача Дриго.

По-своему интересные решения Дриго применяет и в оркестровке «Un roso di Chopin» (ор. 72 № 15), ставшей дуэтом Зигфрида и Одилии в последней картине. Здесь Дриго практически не вносит изменений в форму пьесы (лишь добавляя в конце шеститактовое окончание на материале основной темы и однотактовую связку к следующему номеру, о которой уже говорилось). Основной драматургической линией оркестровки служат четыре проведения главной темы с неуклонной тембровой трансформацией мелодического голоса (к солирующим виолончелям поочередно прибавляются гобой, скрипки, кларнет), что весьма оправдано сюжетной линией в этом месте (различные оттенки общего напряженно-трагического танцевального «диалога» главных героев). Также интересные тембровые и фактурные находки Дриго делает в среднем разделе пьесы, вводя в качестве педальных голосов флажолеты скрипок. Однако же в целом, при всей обаятельности оркестровки этой пьесы, приходится признать, что настолько глубокого проникновения в оркестровый стиль Чайковского, как «L'espiègle», она не содержит.

Наиболее спорной представляется оркестровка «Valse-blurette» (ор. 72 № 11). Пьеса Чайковского сравнительно невелика по объему, так что Дриго приходится полностью повторять первые четыре раздела этой пятичастной формы. Учитывая, что сам по себе текст пьесы Чайковского состоит практически только из квадратных построений и содержит большое количество повторяющегося материала, появление дополнительных повторов неизбежно создает ощущение затянутости. Количество вариативных изменений оркестровки невелико, и, несмотря на то, что сами по себе оркестровые решения чрезвычайно удачны, фактурно неординарны и очаровательны, их регулярное повторение не способствует восприятию оркестровки как музыкально полностью убедительной — пьеса кажется слишком миниатюрной, чтобы «обеспечить» балетный номер довольно значительной продолжительности.

В какой же мере редакции Дриго удалось сохранить цельность и симфоничность балета в целом, а что было утрачено? Начать следует с очевидного: при всех огромных достоинствах авторской партитуры «Лебединого озера» музыкальной цельности и логичности в ней все же меньше, нежели в двух последующих балетах композитора⁸. Некоторые страницы партитуры носят

⁸ Иллюстрацией этого может служить то, что исполнение полной партитуры (не сюит) «Щелкунчика» или целых актов «Спящей красавицы» в симфонических концертах — явление достаточно распространенное, в то время как в отношении «Лебединого озера» — это чрезвычайная редкость.

явные следы компромисса с балетмейстером⁹. Достаточно вспомнить вторую картину, где, как уже говорилось, ля мажорный вальс повторяется дважды (номера I и III в Танцах лебедей) без существенных изменений (второй раз — с небольшой купюрой в среднем разделе). С учетом того, что значительная часть материала этого вальса используется еще и в номере VI тех же Танцев лебедей, такое решение выглядит вызванным скорее танцевально-постановочными, а не музыкально-художественными потребностями¹⁰. Решение Вальса невест в третьей картине в авторском варианте с его трехкратным точным повторением довольно длинного эпизода с фанфарами, разделяющего эпизоды вальса, также представляется более убедительным постановочно, а не музыкально. Разумеется, подобные частности не отменяют общей архитектоники музыки балета, тонкой мотивно-тематической работы автора, неуклонности его симфонического развития. Но тогда следует признать беспочвенность большей части обвинений в адрес редакции Дриго, в которой сохранены тематические связи, развитие мотивов, а перестановке или купюрам в основном подвергаются номера, не оказывающие серьезного влияния на симфоническое развитие музыки балета (исключением является его последняя картина). Если рассматривать отдельно каждую картину, то можно сказать, что в первой и второй картинах редакция Дриго, наряду с некоторыми незначительными потерями, порой даже несет следы «исправления» музыкальных нелогичностей, вызванных постановочными требованиями (более строгий и цельный тональный план, сокращение повторов музыкальных номеров, не содержащих обновления музыкального материала)¹¹. В третьей картине большинство изменений музыки определяется коренным переосмыслением роли Одиллии в концепции балета (редакция Дриго словно предлагает «альтернативное прочтение» драматической коллизии), при этом музыкальное действие становится более цельным (*Pas de six* гораздо более «дивертисментен», чем *Pas de deux*, и при этом хуже связывается с соседними номерами). Таким образом, приходится признать, что в отношении первых трех картин упреки в адрес Дриго

⁹ Уместно вспомнить, что о желательности редакции балета (с возможностью вставки дополнительно написанных номеров!) писал еще Г. Ларош, рецензируя спектакль 1877 года (см.: [3, с. 39]).

¹⁰ В этом смысле очень трудно согласиться с мнением А. Смольянова и К. Давыдовой, считающих, что «М. Петипа, Л. Иванов и Р. Дриго изменили порядок номеров, ...внеся в этот поэтический акт дивертисментность» [2, с. 53].

¹¹ Между прочим, эти «исправления» заставляют пересмотреть типичный взгляд на работу Дриго как полностью зависимую от воли постановщиков балета. Представляется более правдоподобным, что новый порядок номеров устанавливался М. Петипа и Л. Ивановым в тесном контакте с Дриго, а порой, возможно, и диктовался музыкантом. Особенно это заметно в отношении второй картины.

в предпочтении дивертисментности и пренебрежении симфоническими принципами развития Чайковского выглядит не слишком обоснованным. И лишь в четвертой картине общий «баланс» музыкальной составляющей не в пользу редакции 1895 года (утрачены серьезные звенья тематического развития в купированных № 26 и 27; изъятие сцены бури нарушило музыкальную логику развития материала, Вальс лебедей в начале акта музыкально производит впечатление несколько затянутого).

Музыкальная редакция «Лебединого озера», осуществленная Р. Дриго, уже давно вышла за пределы постановки 1895 года, став важным фактом истории русской музыки. С одной стороны, разговоры о необходимости «возврата к подлинной партитуре Чайковского», очистке ее от напластований Петипа ведутся уже почти век, с другой — большинство постановщиков, даже самых радикальных, задействуют хотя бы часть ярких музыкальных находок Дриго. Поразительно, что при этом партитура редакции Дриго ни разу не издавалась (за исключением вставных номеров, изданных П. Юргенсоном) и последовательно не изучалась. Возможно, в этом — один из корней проблемы, мешающей «Лебединому озеру» обрести полностью законченный и логичный облик?

В заключение хочется вспомнить слова самого Р. Дриго о своей работе над партитурой: «...мне пришлось, как хирургу совершить операцию над «Лебединым озером», со страхом не задеть индивидуальности произведения гениального русского мастера» (цит. по: 8, с. 133]). Несомненно, однако же, что при всем мастерстве «хирурга» подобная «операция» была бы немыслима без вкуса и вдохновения подлинного художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). К новой постановке балета «Лебединое озеро» в Готобе. Л.: Бюро обслуживания рабочего зрителя при Управлении ленинградских государственных театров, 1933. 40 с.
2. Смольянов А., Давыдова К. Восстановление партитуры Чайковского // Советская музыка. 1953. № 8 (177). С. 53–54.
3. Слонимский Ю. И. Лебединое озеро П. Чайковского. Л.: Музгиз, 1962. 80 с.
4. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): дисс. ... канд. искусствоведения / ГИИ. М. 2015. 194 с.
5. Щербакова М. Н. «Минута абсолютного счастья...» (К 125-летию постановки «Лебединого озера» на Мариинской сцене) // Musicus: Вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. 2020. № 3 (63). С. 26–32.
6. Розанова Ю. А. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.

7. Безуглая Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 6–17.
8. Панова Е. В., Томашевский И. В. Риккардо Дриго: страницы биографии балетного капельмейстера // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3 (62). С. 124–143.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. (Igor' Glebov). K novej postanovke baleta «Lebedinoe ozero» v Gotobe. L.: Byuro obsluzhivaniya rabocheho zritelya pri Upravlenii leningradskih gosudarstvennyh teatrov, 1933. 40 s.
2. Smol'yanov A., Davydova K. Vosstanovlenie partitury Chajkovskogo // Sovetskaya muzyka. 1953. № 8 (177). S. 53–54.
3. Slonimskij Yu. I. Lebedinoe ozero P. Chajkovskogo. L.: Muzgiz, 1962. 80 s.
4. Galkin A. S. Poetika baletnogo spektaklya konca XIX v. (Pervaya peterburgskaya postanovka «Lebedinogo ozera»): diss. ... kand. iskusstvovedeniya / GII. M. 2015. 194 s.
5. Shcherbakova M. N. «Minuta absoljutnogo schast'ya...» (K 125-letiyu postanovki «Lebedinogo ozera» na Mariinskoj scene) // Musicus: Vestnik SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2020. № 3 (63). S. 26–32.
6. Rozanova Yu. A. Simfonicheskie principy baletov Chajkovskogo. M.: Muzyka, 1976. 184 s.
7. Bezuglaja G. A. O «chuzhih» tekstah v baletnyh partiturah Chajkovskogo // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 6–17.
8. Panova E. V., Tomashevskij I. V. Rikkardo Drigo: stranicy biografii baletnogo kapel'mejstera // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 3 (62). S. 124–143.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Осколков А. С. — старший преподаватель; a_oskolkov@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Oskolkov A. S. — Senior Lecturer; a_oskolkov@list.ru