

УДК 78; 792.8

ОРКЕСТРОВАЯ СПЕЦИФИКА ОПЕРЫ-БАЛЕТА «МЛАДА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

А. С. Осколков¹

¹ Санкт-Петербургский Гуманитарный университет Профсоюзов, ул. Фучика, 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия

Статья посвящена специфике оркестровки оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова. Автор подчеркивает особое предназначение этого сочинения быть «творческой лабораторией» для апробации новых оркестровых средств композитора. В статье доказывается, что партитура «Млады» оказала влияние на развитие оркестровки не только в русской, но и в мировой традиции в контексте расширения оркестровых средств, пополнения оркестровых красок за счет новых и нестандартных (по отношению ко времени создания произведения) инструментов. Сделан вывод о том, что оркестр «Млады» не только способствовал раскрытию богатства звучания этого сочинения, но и во многом стимулировал развитие оркестра, как в творчестве самого Римского-Корсакова, так и последующих музыкантов.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, опера-балет «Млада», оркестровка, оркестровые стили, оркестровые краски

ORCHESTRA IN OPERA-BALLET *MLADA* BY NIKOLAY A. RIMSKY-KORSAKOV

Alexander S. Oskolkov¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is devoted to the specific character of orchestration of the opera-ballet *Mlada* by Nikolay A. Rimsky-Korsakov. The author emphasizes the specific role of this work as a “creative laboratory” for approbation of the new orchestral means of the composer. The article proves that the score of *Mlada* influenced the development of orchestration not only in Russian but also in the world tradition in the context of expanding orchestral means, replenishment of orchestral colors at the expense of new and non-standard (in relation to the time of creation of the work) instruments. The conclusion from the study is that the orchestra *Mlada* not only contributed to the discovery of the richness of the sound of this work, but also stimulated the development of the orchestra in many respects, both in the works of Rimsky-Korsakov himself and among the authors of the following generations.

Keywords: Nikolay A. Rimsky-Korsakov, opera-ballet *Mlada*, orchestration, orchestral styles, orchestral colors

Опера-балет «Млада» Н. А. Римского-Корсакова не принадлежит к числу самых популярных и часто исполняемых опер композитора. И сам автор, и многие исследователи отмечали в качестве недостатков произведения слабость либретто, драматургические просчеты, сложности постановочного характера. Вместе с тем, одно из признанных достоинств этой оперы — необычайно богатая и колоритная инструментовка. Ни до, ни после создания этой партитуры Римский-Корсаков не применял столь многочисленного состава оркестра, такого количества вновь вводимых инструментов. Нигде далее его оркестровые решения не были настолько изобретательны.

Оценивая оркестровку «Млады», следует обратить внимание на важную роль «творческой лаборатории», которую отводил этому сочинению автор в искусстве оркестровки. Многие находки и приемы, ставшие в последующие годы непременной составной частью оркестрового стиля Римского-Корсакова, впервые обнаруживаются именно в партитуре «Млады». Можно даже говорить о влиянии, которое данная партитура оказала на развитие оркестровки не только в русской, но и в мировой. Из множества аспектов, заслуживающих рассмотрения в данном контексте, рассмотрим только один: состав оркестра, его расширение и пополнение за счет новых и нестандартных (по отношению ко времени создания произведения) инструментов.

Обратимся к краткой истории создания этой оперы. В 1872 году сюжет «Млады» был предложен группе композиторов (в нее входили: Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, а также постоянный балетный композитор императорских театров Л. Минкус) тогдашним директором императорских театров Степаном Александровичем Геденовым для создания коллективной оперы-балета. По различным причинам эта работа осталась незавершенной, а большая часть созданной музыки вошла в другие произведения упомянутых авторов. Спустя почти два десятилетия, в 1889 году, Римский-Корсаков, будучи уже автором трех опер и множества других сочинений, вернулся к этому сюжету и создал на его основе собственную оперу-балет. Партитура «Млады» была закончена Римским-Корсаковым в 1890 году. В том же году на шестом Русском симфоническом концерте впервые были исполнены отрывки из оперы, а премьера прошла осенью 1892 года. По собственному признанию Римского-Корсакова, работа над музыкальным материалом оперы проходила весьма быстро, оркестровка же оперы наоборот заняла довольно значительное время [1, с. 173].

В работах, посвященных «Младе», чаще всего говорится о том, что в качестве образца для подражания Римский-Корсаков использовал оркестровку «Колец Нибелунга» Рихарда Вагнера [2, с. 149]. Действительно в марте 1889 года, незадолго до написания «Млады», в Мариинском театре состоялось представление тетралогии Вагнера, ставшее большим событием в музы-

кальной жизни Петербурга и, в частности, произведшее сильное впечатление на Римского-Корсакова. Сам композитор, говоря о работе над оркестровкой «Млады», пишет: «Мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски...» [1, с. 173].

Какие же именно черты оркестра «Млады» могли дать основания для подобных умозаключений? Представляется, что глубокого сходства с вагнеровской оркестровой техникой партитура Римского-Корсакова содержать не может, хотя бы в силу особенностей музыкального языка оперы. Сам автор, разбирая свое сочинение, отмечает такую черту, как «значительное отсутствие контрапунктического письма» [1, с. 173]. Уже одно это обстоятельство предостерегает от излишне близкого сопоставления оркестрового стиля двух мастеров (ведь оркестровка Рихарда Вагнера немыслима в отрыве от его контрапунктической техники). На это обстоятельство совершенно справедливо указывают многие исследователи (например, Р. Штраус в своих комментариях к «Трактату» Г. Берлиоза) [3, с. 10]. Что касается лейтмотивной системы, которой Римский-Корсаков воспользовался в своей опере, то к концу XIX века она уже применялась в сочинениях самой разнообразной стилистической направленности и могла сочетаться едва ли не с любой оркестровой техникой (достаточно вспомнить «Аиду» Дж. Верди или «Пиковую даму» П. И. Чайковского). Таким образом, это обстоятельство само по себе не может быть причиной сходства оркестрового стиля двух партитур.

Думается, что в числе свойств оркестровки «Млады», способных вызвать ассоциации с оркестром «Кольца Нибелунгов», можно упомянуть: исполнение ее расширенным составом оркестра и необычными инструментами (в том числе — вводимых в состав симфонического оркестра впервые или даже автором); употребление нестандартных по меркам практики того времени сочетаний инструментов. Сходство есть и в оценке значения оркестровки данного сочинения для оркестровки последующих.

В самом деле, устоявшаяся точка зрения на оркестровку «Кольца» состоит в том, что эта партитура дала мощный импульс развитию оркестровой техники в XIX и даже XX столетиях. Причина — в выбранном Вагнером богатейшем оркестровом составе, в самом творческом подходе, смелом употреблении адекватного оркестрового аппарата, вопреки сложившимся традициям или практическим возможностям. Со временем вагнеровские достижения и находки (в том числе и в выборе оркестрового состава) все больше входили в арсенал композиторов, становились едва ли не общеупотребительными. Временами ими даже злоупотребляли (об этом не без сарказма писал Р. Штраус в своем предисловии к «Трактату» Г. Берлиоза [3, с. 10]). Трудно отрицать факт влияния партитуры «Кольца» на авторов в целом далеких от вагнеровской стилистики. Постараемся доказать, что партитура «Млады» несла в себе им-

пульс к развитию оркестровых технологий ничуть не меньший, чем «Кольцо» (при всем несходстве исторической судьбы этих двух сочинений).

Как известно, наиболее сильно реформы Вагнера затронули состав духовых групп оркестра. Если в деревянной духовой группе Вагнер ограничивается лишь количественным ростом, впервые в истории оркестровки вводя четверной состав (при трех исполнителях в группе фаготов) и делая видовые инструменты постоянными участниками оркестра¹, то в отношении состава медной духовой группы Вагнер действует радикальнее. В ней композитор не только сильно увеличивает количество исполнителей (что также было его нововведением), но и применяет совершенно новые инструменты: басовую трубу, контрабасовый тромбон, семейство «вагнеровских» туб. Из этих инструментов лишь контрабасовый тромбон имел существовавший ранее прототип². Басовая же труба и «вагнеровские» тубы были разработаны Вагнером как совершенно новые инструменты.

В струнной смычковой группе оркестра Вагнер, используя традиционный инструментарий, предписывает конкретное количество исполнителей, что также было новым для того времени. Следует также упомянуть такие приемы, как систематическое дивизи той или иной партии в струнной группе и перестройка четвертой струны контрабасов для получения «сверхнизких» звуков. Обращает на себя внимание использование в партитуре «Кольца» шести арф (для исполнения лишь двух различных партий).

В отношении состава ударной группы Вагнер был менее радикален. Ударные инструменты в партитуре тетралогии представлены в меньшей степени, чем, скажем, в партитурах Г. Берлиоза, написанных ранее. Лишь постоянное обращение к двум исполнителям на литаврах заслуживает особого внимания³. Во время создания «Кольца» этот прием не был распространен. Изредка Вагнер вводит необычные инструменты (к примеру, наковальни в «Золоте Рейна»). Но в целом использование ударной группы в его партитурах не выглядит чем-то исключительным.

В чем конкретно проявилось влияние оркестрового состава «Кольца» на дальнейшее развитие оркестровки? Общая тенденция к увеличению оркестрового аппарата, так или иначе, имела место на протяжении всего XIX и начала

¹ В первую очередь это относится к английскому рожку и бас-кларнету. Флейта-пикколо во времена Вагнера уже достаточно часто встречалась в составе оркестра. Что касается кларнета-пикколо, то его роль в партитуре «Кольца» весьма скромна: он появляется на короткое время в заключительной сцене «Валькирии».

² Упоминание о контрабасовой разновидности тромбона мы встречаем еще в трактате М. Преториуса [4, с. 27].

³ Этот прием не был нововведением Вагнера. Как известно, первым его применил Г. Берлиоз.

XX веков, вплоть до «сверхоркестра» экспрессионистов и их современников. Четверной состав духовой группы стал вполне употребительным, хотя и не постоянным средством у многих авторов (например, у Г. Малера, А. Н. Скрябина). И в этом проявилось влияние Вагнера. Активное применение видовых деревянных духовых инструментов — также одна из черт оркестровки послевагнеровской эпохи. Вместе с тем, «экстремальное» расширение медной группы отнюдь не стало общим местом оркестровки рубежа веков. Восемь валторн или четыре тромбона время от времени встречались в партитурах, причем даже у авторов, достаточно далеких от вагнеровского стиля (у Н. Я. Мясковского или уже А. Н. Скрябина, к примеру). Вместе с тем употребление дополнительных видовых медных духовых инструментов было крайне редким. Время от времени эти инструменты встречаются в партитурах авторов, непосредственно примыкавших к вагнеровской традиции оркестровки (А. Брукнера, Р. Штрауса, А. Шенберга). Для других авторов применение басовой трубы, контрабасового тромбона или «вагнеровских» туб не характерно. Столь же редко в начале XX века предпринимались попытки увеличить количество арф сверх привычных двух. Напротив, в струнной смычковой группе многие достижения Вагнера получили широкое распространение у последующих композиторов.

Теперь обратимся к составу оркестра корсаковской партитуры, обнаруживающей сходство с Вагнером как в формировании струнной группы, так и на уровне нотации. Точное указание количества исполнителей, употребление дивизи той или иной группы на регулярной основе, расширение нижнего регистра контрабасов за счет перестройки четвертой струны — все это корсаковская партитура. Перечисленные приемы в дальнейшем будут неоднократно применяться и самим Римским-Корсаковым, и его учениками, и последователями. Кое в чем Римский-Корсаков идет даже дальше Вагнера: разделяя струнную группу, он временами доходит до деления по пультам⁴.

Также в партитуре «Млады» обращает на себя внимание употребление трех (а не одной или двух, как обычно) арф⁵. По всей видимости, употребление разных партий арфы у Римского-Корсакова — первый случай такого рода в оркестровой практике⁶.

В отношении ударных инструментов Римский-Корсаков, как и Вагнер, использует достаточно полный, но отнюдь не исключительный состав. Вслед за

⁴ В XX веке этот прием становится распространенным, при том, что Вагнер использовал его лишь в порядке исключения.

⁵ Вспоминаются отдельные редкие случаи, такие как «Песни Гуррэ» Шенберга или первая редакция «Жар-птицы» Стравинского.

⁶ Правда, дальнейшего развития это нововведение практически не получило. В творчестве Римского-Корсакова, равно как и у его последователей, подобные примеры более не встречаются (если не считать «Жар-птицы» Стравинского).

Вагнером партия литавр рассчитана на двух исполнителей, а из необычных инструментов у Римского-Корсакова можно отметить разве что ксилофон⁷.

В большом количестве в «Мlade» представлены экзотические инструменты, предложенные Римским-Корсаковым специально для новой оперы: это флейты Пана («цевницы»), «лиры», «рога» (натуральные медные духовые инструменты), а также маленькая литавра. Обращает на себя внимание предусмотрительность композитора: в предисловии к партитуре он довольно подробно излагает особенности конструкции инструментов и дает практические советы (например, как искать музыкантов, играющих на этих инструментах). Применение этих инструментов в музыкальной практике не имело продолжения (если не принимать во внимание историю использования малых литавр, которые, начиная с «Весны священной» И. Ф. Стравинского, изредка включались в оркестровый состав).

Наиболее интересными, на наш взгляд, являются параллели в формировании Вагнером и Римским-Корсаковым духовой группы оркестра. Именно здесь новаторство русского композитора проявилось особенно ярко.

Количественного роста медной духовой группы в «Мlade» почти не происходит: она привычно ограничена тремя трубами, тремя тромбонами с тубой. Лишь в группе валторн количество исполнителей увеличивается до шести. Вместе с тем, Римский-Корсаков совершает интересный эксперимент по инструментальному составу в группе труб. Именно в партитуре «Млады» наряду с обычными трубами in B (A) впервые применены разновидности трубы: труба-пикколо in Es (D) для подмены в партии первой трубы и труба-контральто in F (E) для подмены в партии третьей. В предисловии к партитуре автор подробно обосновывает причины (заботу о ровности и качестве звучания крайнего верхнего и нижнего регистра при использовании группы труб, в первую очередь) своего нововведения и описывает инструменты. По всей видимости, оба инструмента явились изобретением Римского-Корсакова (по крайней мере, такого мнения придерживался сам автор [5, с. 21–22]), хотя труба-пикколо имела свой прототип (маленький корнет-а-пистон из арсенала хорошо укомплектованных духовых оркестров). Интересно, что в использовании видовых инструментов семейства труб Римский-Корсаков избегал писать крайние звуки, выходящие за пределы диапазона обычной трубы, так как это давало возможность исполнения всех трех партий на обыкновенных трубах⁸. Пример свидетельствует о том, что новаторство Римского-Корсакова шло рука об руку с практичностью.

Найденный принцип формирования группы труб Римский-Корсаков счел удачным и неоднократно использовал данный состав в своих партитурах. В дальней-

⁷ Доказательством нераспространенности этого инструмента в эпоху создания партитуры «Млады» служит любопытное название - «деревянная гармоника», - данное Римским-Корсаковым ксилофону.

⁸ Автор подчеркивал эту мысль в предисловии к партитуре.

шем труба-контральто стала редким инструментом. Ее применяли лишь авторы, непосредственно примыкающие к корсаковской школе оркестровке, прежде всего, А. К. Глазунов⁹. Напротив, труба-пикколо, эпизодически появляясь в партитурах начала XX века (И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, М. Равель и др.), становилась все более популярной и со второй половины XX века применялась часто.

В деревянной духовой группе Римский-Корсаков подобно Вагнеру применяет четверной состав (по-видимому, впервые в истории русской музыки). Спектр видовых инструментов у него больший, чем у Вагнера: время от времени в партитуре появляются два английских рожка или два кларнета-пикколо. Впрочем, ни то, ни другое не было нововведением. Подобный состав изредка встречался и в более ранних сочинениях композитора. Тем не менее, употребление кларнета-пикколо в русской музыке в то время еще не вошло в традицию. Обращают на себя комментарии к «Замечаниям для капельмейстера» из предисловия к партитуре: «Clarinetti piccoli <...> необходимы. При желании их всегда можно достать. Пора, наконец, ввести в общее употребление эти прекрасные и полезные инструменты» (по нотному изданию Беляева, Лейпциг, 1902). Если употребление кларнета-пикколо было новшеством для русской музыки, то использование двух других инструментов в оркестровом составе «Млады» стало открытием для музыки общемировой. Первым из новых инструментов была альтовая флейта. Этот инструмент в конце XIX века был практически неизвестен. Большинство пособий по инструментоведению и инструментовке (например, Ф. Геварта, Э. Гиро) о нем не упоминают вовсе. Р. Штраус в комментариях к «Трактату» Г. Берлиоза уделяет альтовой флейте всего несколько строк [3, с. 303]; случаев ее первого применения в оркестре считает партитуру Ф. Вейнгартена «Поля блаженных» — сочинения, написанного спустя два года после «Млады»¹⁰.

Ф. Вейнгартен применяет альтовую флейту весьма осторожно, преимущественно дублируя ее другими инструментами и избегая выводить на первый план, в то время как Римский-Корсаков бесстрашно поручает инструменту открытые соло буквально с первых тактов оперы. В дальнейшем Римский-Корсаков пишет партию альтовой флейты в третьей редакции «Псковитянки» и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Использует инструмент и Глазунов (в Восьмой симфонии). Через некоторое время появляются такие «знаковые» для инструмента сочинения, как «Весна священная» Стравинского и «Дафнис и Хлоя» Равеля. В наше время альтовая флейта, как известно, стала элементом едва ли не каждого хорошо укомплектованного оркестра.

⁹ В качестве своего рода курьеза можно указать на применение трубы-контральто в Первой симфонии Д. Д. Шостаковича.

¹⁰ Интересно, что в предисловии к партитуре Ф. Вейнгартен, видимо, в связи с редкостью инструмента Штраус дает его подробное (вплоть до рекомендации музыкальной мастерской, в которой его можно заказать) описание.

Другой инструмент, «открытие» которого состоялось в партитуре «Млады», — бас-кларнет с расширенным нижним регистром. Бас-кларнет, обладающий четырьмя дополнительными нотами внизу, (по образцу механики бассетгорна) вплоть до середины XX века не встречается в партитурах зарубежных авторов и не упоминается в иностранной инструментоведческой литературе. Во второй половине XX века авторы пособий по инструментоведению чаще всего пишут об этом инструменте, считая его исключительной принадлежностью русских оркестров (см. напр.: [6, с. 169]). В самом деле, «сверхнизкие» звуки бас-кларнета стали важной составной частью многих партитур русских и советских авторов: А. К. Глазунова, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и особенно Д. Д. Шостаковича. В наши дни «полный» диапазон бас-кларнета уже широко применяется в мировой музыкальной практике.

Каким же образом Римский-Корсаков пришел к идее использования бас-кларнета с расширенным нижним регистром? Случай применения этого инструмента мы находим в более раннем сочинении автора (но не в симфоническом оркестре, а в духовом). Речь идет о Концерте («Концертштюке») для кларнета с духовым оркестром, написанным в 1878 году. Бас-кларнет в этой партитуре имеет необычное обозначение («Basset in B») ¹¹ и задействует ноты вплоть до «до» малой октавы (по письму). Не приходится сомневаться, что именно из арсенала духовых оркестров Римский-Корсаков и заимствовал это новшество в партитуре «Млады». Ситуация, когда в духовом оркестре используются инструменты более «прогрессивных», чем в симфоническом оркестре, конструкций, в наши дни выглядит достаточно необычно. Однако же в конце XIX века в России подобное не было чем-то исключительным ¹². Вообще, влияние духового оркестра на симфонический сегодня — вопрос не простой и едва ли раскрытый до конца ¹³. Сказанное можно отнести и к творчеству Римского-Корсакова (принимая во внимание особенности его творческой биографии). Многолетняя служба в должности инспектора «музыкантских хоров» (т. е. духовых оркестров) военного флота не только способствовала широкому знакомству композитора с духовыми инструментами, но также стимулировала творческий поиск Римского-Корсакова в направлении совершенствования конструкций духовых инструментов, а возможно — и в изобретении новых их видов (например, разновидностей трубы).

¹¹ Такое же обозначение бас-кларнета мы встречаем в набросках к учебнику инструментовки 1870-х годов [7, с. 53].

¹² Вентильные духовые инструменты в духовых оркестрах в то время были единственной применяемой конструкцией, в то время как в симфонических оркестрах еще встречались натуральные [8, с. 85–95].

¹³ Можно вспомнить о том, что такие инструменты, как туба, кларнет-пикколо, саксофон первоначально находили свое применение в духовом оркестре, а в составе симфонического оказывались позднее.

Таким образом, оркестровый аппарат «Млады» не только способствовал раскрытию богатства звучания этого сочинения, но и во многом способствовал развитию оркестра как в творчестве самого Римского-Корсакова, так и у авторов следующих поколений. Невозможно не сказать о настойчивости, с которой Римский-Корсаков добивался абсолютно точного исполнения своих композиторских замыслов и, в частности, о выдвинутом директору Императорских театров И. А. Всеволожскому требовании «приобрести все необходимые инструменты». Чувствуется «законная» гордость автора в словах, сказанных как бы, между прочим: «...с легкой руки “Млады” в театре теперь есть контрафагот» [1, с. 189].

Формирование состава симфонического оркестра в том виде, в котором он предстает перед нами в современную эпоху, — процесс сложный и многоступенчатый. И, думается, роль великого русского композитора в этом процессе выявлена еще полностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955. 397 с.
2. *Витачек Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки в XIX в. М.: Музыка, 1979. 150 с.
3. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса. М.: Музыка, 1972. Ч. 1. 306 с.
4. *Карс А.* История оркестровки. М.: Музыка, 1989. 304 с.
5. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Изд. 3-е // Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка: в 7 т. М.: Музгиз, 1959. т. III. 805 с.
6. *Пистон У.* Оркестровка: уч. пос. М.: Сов. композитор, 1990. 464 с.
7. *Миллер Л. А.* Ранний учебник инструментовки Н. А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков: сб. ст. СПб.: Композитор, 2008. С. 29–55.
8. *Бутир Л. М.* Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н. А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) // Петербургский музыкальный архив; вып. 7. Римский-Корсаков: сб. статей. СПб.: Композитор, 2008. С. 76–104.

REFERENCES

1. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzgiz, 1955. 397 s.
2. *Vitachek F. E.* Ocherki po iskusstvu orkestrrovki v XIX v. M.: Muzyka, 1979. 150 s.
3. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrrovke. S dopolneniyami Riharda Shtrausa. Chast' 1. M.: Muzyka, 1972. 306 s.
4. *Kars A.* Istoriya orkestrrovki. M.: Muzyka, 1989. 304 s.
5. Rimskij-Korsakov. Osnovy orkestrrovki. Izd. 3-e // Rimskij-Korsakov. Polnoe sobranie sochinenij. Literaturnye proizvedeniya i perepiska: v 7 t. M.: Muzgiz, 1959. t. III. 805 s.

6. *Piston U.* Orkestrovka: uch. pos. M.: Sov. kompozitor, 1990. 464 s.
7. *Miller L. A.* Rannij uchebnik instrumentovki N. A. Rimskogo-Korsakova (neizvestnyj avtograf 1870-h godov) // Peterburgskij muzykal'nyj arhiv; vyp. 7. Rimskij-Korsakov: sb. statej. SPb.: Kompozitor, 2008. S. 29–55.
8. *Butir L. M.* Glava o valtorne iz rannego uchebnika orkestrovki N. A. Rimskogo-Korsakova (posleslovie k publikatsii) // Peterburgskij muzykal'nyj arhiv. Vyp. 7. Rimskij-Korsakov: sb. statej. SPb.: Kompozitor, 2008. S. 76–104.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. С. Осколков — a_oskolkov@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander S. Oskolkov — a_oskolkov@list.ru