

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78

Т.В. ФРАНТОВА

**НАУКА, РОЖДЕННАЯ ИЗ МУЗЫКИ
(О МУЗЫКОВЕДЕНИИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В XX ВЕКЕ)**

Франтова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), tandim75@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена музыковедческой деятельности отечественных композиторов XX века. Поставлена проблема научной ценности и содержательной специфичности музыковедческих текстов, созданных самими сочинителями музыки. В работе выделены три фигуры композиторов, которые активно занимались и композиторским, и научным творчеством. Это Сергей Иванович Танеев, Юрий Николаевич Тюлин и Борис Владимирович Асафьев. Уже в первой половине минувшего столетия их научные труды становятся базой для отечественной науки в трех основных отраслях теоретического музыкознания – полифонии, гармонии, музыкальной форме. В музыковедении вовлечены и многие другие композиторы, что часто связано с их педагогической деятельностью. Именно композиторы – создатели солидного числа учебников по различным отраслям музыкально-теоретического образования; многие из «композиторских» учебников не утратили актуальности и сегодня. В статье затрагивается вопрос о важной роли занятий практической композицией для развития высокоорганизованного профессионального слуха музыканта. Сделан вывод о не случайности создания талантливых и актуальных теоретических трудов именно одаренными композиторами.

Ключевые слова: музыковедение композиторов, теория музыки, полифония, гармония, музыкальная форма, теория интонации, музыкальная педагогика, композиторское творчество.

UDC 78

T.V. FRANTOVA

**SCIENCE, BORN FROM THE MUSIC
(ON THE MUSICOLOGY OF RUSSIAN COMPOSERS
IN THE TWENTIETH CENTURY)**

Frantova Tatyana Vladimirovna, PhD (history of art), professor of the cathedra of theory of music and composition of the Rostov state conservatory n.a. S.V. Rachmaninov (23, Budennovskiy ave., Rostov-on-Don), tandim75@mail.ru

Abstract. The article is devoted to musicological activity of Russian composers of the XX century. The problem of scientific value and content specificity of musicological texts created by the composers is posed. The work identifies three figures of composers who are actively engaged in both composing and scientific creativity. These are Sergey Ivanovich Taneev, Yuriy Nikolaevich Tyulin and Boris Vladimirovich Asafyev. Already in the first half of the last century their scientific works became the basis for Russian science in three main branches of theoretical musicology – polyphony, harmony, musical form. Many other composers are also involved in musicology, which is often connected with their pedagogical activity. It is the composers who created a solid number of textbooks on various branches of musical and theoretical education; many of the «composer» textbooks have not lost their relevance today. The article touches upon the question of the important role of practical composition for the development of highly organized professional hearing of a musician. The conclusion is made that it is not by chance that talented and actual theoretical works were created by gifted composers.

Keywords: musicology of composers, music theory, polyphony, harmony, musical form, intonation theory, music pedagogy, composer's creativity.

Тема отечественного композиторского музыковедения ассоциируется с образом отдаленного материка: о его существовании давно известно, но систематическому изучению он почти не подвергался, даже его границы не описаны точно. Хотя музыкально-научное наследие композиторов в последнее время все чаще интересует исследователей [1, 2, 3], все же специальные работы на данную тему пока еще настолько немногочисленны, что даже простая задача ограничения материала грозит перерасти в проблему. Кому следует уделять внимание: выдающимся композиторам, которые изредка писали (или подписывали) статьи, или значительным ученым, которые иногда немного сочиняли музыку? Еще более важны сущностные вопросы: какова роль композиторов в содержании музыковедческой науки и существует ли специфика композиторского музыкознания? Было бы легкомысленно обещать «окончательные решения», но попытаться хотя бы обозначить их контуры, думается, необходимо.

Многовековой историей европейской музыкальной культуры давно доказаны естественность и постоянство занятий теорией музыки для многих композиторов. Более того, на протяжении ряда веков сочинительство музыки не являлось самостоятельным и приоритетным родом занятий, а сама практическая музыка на ценностной шкале находилась ниже теории: «Музыкант тот, кто с помощью разума получает знание о звучании не через рабство действия, а властью созерцания. Таким образом, всякий, кто в совершенстве не знает смысла и значения гармонического учения, напрасно присваивает себе имя певца, даже если и умеет превосходно петь» [4, с. 194].

Подобное положение, типичное для средневековой культуры, заметно изменяется только в XIV веке, когда сочинители музыки начинают подписывать свои творения, и мы с достоверностью узнаем о сочетании в их деятельности и музыкальной науки, и практической композиции: на первом плане здесь фигуры во Франции – Филиппа де Витри (1291-1361) и в Италии – Якопо да Болонья (1340-1386). Композиторство в ту эпоху могло сочетаться и с другими видами творчества, прежде всего, с родственной областью – поэзией. Гильом де Машо (\approx 1300-1377), как известно, соединил в одном лице выдающегося поэта и не менее выдающегося композитора.

На протяжении всех последующих веков музыкальной истории автономность деятельности композитора-творца неуклонно возрастает, достигая пика своего расцвета в XVIII-XIX столетиях. Это не означает полного забвения композиторами научно-теоретической деятельности. Трактаты, фундаментальные научные труды, музыкальные словари, многие ценные практические пособия, разнообразные музыкально-критические и научные статьи в большинстве своем по-прежнему создаются творцами музыки. Называть в качестве примеров какие-то имена смысла не имеет. Среди авторов музыковедческих трудов минувших времен труднее найти людей, не имевших в своем жизненном опыте практики сочинения музыки хотя бы скромного масштаба, без претензий на внимание и признание со стороны окружающих. Веками овладение практикой композиции понималось как необходимая ступень обретения профессионализма. Однако не все люди, сочинявшие в юные годы, становятся профессиональными композиторами. С другой стороны, не все композиторы испытывают тягу к созданию научных текстов. И все же количество творцов, равно (или почти равно) тяготеющих и к созданию музыкальных произведений, и к написанию научных фолиантов о музыке, немало.

В XX столетии картина изменилась только в сторону увеличения значимости композиторского музыковедения. Можно предположить, что развитие музыкального авангарда побуждало многих композиторов объяснять свои идеи в вербальной форме, ведь сама сущность Новой музыки сопряжена с декларацией новых идей в манифестах, программных выступлениях. Такое предположение верно лишь отчасти, и об этом говорит история музыкальной науки.

Насколько важна роль композиторов в развитии *отечественной* науки о музыке на протяжении века минувшего?

В 1927 году В. Беляев высказал примечательную мысль: «Если с кого из русских теоретиков можно считать начало русской науки о музыке, то это с С.И. Танеева» [5, с. 19]. Научное творчество Сергея Ивановича Танеева (1856-1915) в большой мере изучено и получило заслуженно высокую оценку в литературе, начиная от диссертаций и заканчивая учебниками. И все-таки умолчать о Танееве-теоретике в настоящей статье невозможно. Его основной труд – «Подвижной контрапункт строгого письма» – увидел свет в 1909 году, а «Учение о каноне» опубликовано посмертно (1931), то есть даже формально эти работы относятся к XX в. Но главное – по существу своего содержания исследования Танеева связаны с последующим развитием отечественной теории музыки.

Танеев дал первое подлинно научное объяснение явлений сложного контрапункта, тем самым он вывел русское теоретическое музыкознание на передовые позиции мировой науки¹. Танеев всегда рассматривал музыкальные явления в их обусловленности историческими эволюционными процессами. Десятки статей и книг отечественных музыковедов обошла провидческая мысль о новых качествах гармонии и новой роли контрапунктических форм в музыке XX века [8, с. 6].

Из танеевского научного наследия наиболее систематичное развитие получила, конечно, теория сложного контрапункта². Безусловно, в этой области он – основатель целого нового направления. Общая идея оказалась настолько объемной, а метод – универсальным, что у многих ученых возникли свои оригинальные пути дальнейшего развития танеевской теории. Труды С. Богатырева, К. Южак, Е. Корчинского, И. Пустыльника, С. Скробкова, Н. Тимофеева, А. Ровенко, Ю. Неклюдова, С. Загния, И. Кузнецова, не дублируя друг друга, в совокупности создают грандиозное здание теории сложного контрапункта и канона, фундамент которого составляет концепция Танеева³.

В области отечественной науки о гармонии фундаментальную роль сыграли труды Юрия Николаевича Тюлина (1893-1978) – ученого, педагога, композитора, до конца жизни сохранявшего интерес к музыкальному творчеству (последнее сочинение – Сюита для органа – датируется 1971 годом). Выдающиеся открытия, сконцентрированные в его «Учении о гармонии», на много десятилетий определили вектор развития центрального вопроса о гармонических функциях. Тюлинская теория переменных функций, не вписавшаяся в классическую концепцию функций Г. Римана, явилась своего рода научной революцией, позволившей объяснить сложную иерархию функциональных связей в тональной музыке как целостную систему. Непременным звеном теории переменных функций вошла во все отечественные учебники по гармонии (среди непосредственных учеников – Н. Гуляницкая, Т. Бершадская, Н. Привано, В. Дернова, В. Никитина, А. Климовицкий и др.).

Ученый широчайших интересов, Тюлин выступил инициатором и создателем (соавтором) учебника «Музыкальная форма», разрабатывал теорию фони́зма аккордов и интервалов, ценность которой неоспорима в свете все возрастающей в музыке роли красочности и соноричности. Ему принадлежат труды и открытия и во многих иных областях. Например, он первым выделил в отдельный класс одночастную форму, объяснил сущность процесса кристаллизации тематизма в творчестве композиторов барокко, первым занялся разработкой теории фактуры⁴. Ценность научного наследия Тюлина неоспорима.

¹ По значимости и новизне танеевские открытия справедливо сопоставляют с теориями Э. Курта и Х. Римана [6, с. 362; 7, с. 228].

² Напомним, Танеев разработал как обобщающее понятие сложного контрапункта и систематизировал его виды (с подразделением на подвижной, допускающий удвоения, и обратимый). Применяя математические процедуры, Танеев сумел выявить и объяснить объективные законы высотно-интервальных и временных соотношений первоначального и производных соединений подвижного контрапункта (что до него имело лишь облик эмпирических описаний практики); он также объяснил связь техники сложного контрапункта и канона.

³ Обзор исследований по данной теме представлен у К. Южак [7] и других авторов.

⁴ Полный список научных трудов Тюлина представлен в публикации В. Никитиной (Медведевой) [9].

В истории отечественного музыкознания уже давно признано аксиомой масштабное и, можно сказать, тотальное влияние на науку будущего теоретических открытий Бориса Владимировича Асафьева (1884-1949) – плодовитого композитора, крупнейшего ученого, первооткрывателя в области объяснения природы музыкального мышления. Научное наследие Асафьева, огромное и многосоставное по темам и проблематике, признано важнейшей для его научной концепции идеей, которая вывела теорию Асафьева на уровень мировых достижений музыкознания XX века. Речь идет, конечно, об асафьевской *теории интонации*. Е.М. Орлова, скрупулезно исследовавшая исторические истоки асафьевской концепции, указывает на связи с мыслями французских энциклопедистов и композиторов (Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, А. Гретри) [10, с. 27-31], но подобное сопоставление лишь выгодно подчеркивает принципиальную новизну теории Асафьева, которая находится на другом уровне научного обобщения. Асафьев первым стал объяснять музыку как «всецело интонационное искусство, <...> искусство интонируемого смысла» [11, с. 343-344]. Главное же для него – «целостное видение музыкальной культуры, связанной с общественной практикой [6, с. 560].

Познаваемая сквозь призму интонационного мышления, музыкальная форма в теории Асафьева раскрывается в единстве процессуальной и кристаллической сторон, это тоже фундаментальное новаторское открытие ученого. На всех уровнях своего существования музыкальная форма объясняется им с учетом трех этапов, фактически – композиционно-логических функций (*initium* – начало, *movere* – двигать, *terminus* – конец).

Закономерно, что идеи Асафьева получили глубокое и разноплановое развитие во многих работах отечественных авторов, посвященных не только музыкальной форме, но и другим вопросам теоретического и исторического музыкознания (труды Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Протопопова, Е. Ручьевской, В. Медушевского, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Ю. Холопова, Е. Чigareвой, М. Арановского и далее – «по списку» – у большинства отечественных музыковедов). Выдающуюся роль сыграли работы Асафьева, отличающиеся подлинным историзмом, и в развитии теории симфонизма, и в исследованиях о русской музыке (работы о творчестве Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина и др.).

Предложенные выше краткие параграфы, посвященные Танееву, Тюлину и Асафьеву, были скорее напоминанием для читателя. Ведь каждому из этих ученых посвящены многие страницы в исследованиях об их научном творчестве. Мы позволили себе сегодня говорить о своеобразном условном триумvirате – трех мощных научных личностях, сформировавших своими трудами базис отечественной науки о музыке уже в первой половине XX века – по причине, заявленной в начале статьи.

Вернемся к постановке вопроса, сделанной ранее. Насколько значим для нашей теории тот факт, что наши Великие Теоретики были и композиторами? Разве не излишество – писать о композиторской практике тех, кто давно вошел в историю как крупный музыковед-исследователь? Тем не менее вспоминать об этом необходимо: быть композитором даже в самой скромной степени – значит уметь *мыслить музыкой*, уметь проникать в самое существо музыкального творения. Ю.Н. Холопов в очерке, посвященном Тюлину, дал оценку его композиторскому наследию с точки зрения той роли, которую сыграло практическое сочинение в деятельности ученого: «...сочетание двух дарований в одном лице имеет особое значение в музыкальной теории: думается, *то музыкальное, что мы находим в теоретических трудах Тюлина (а оно в первую очередь и обуславливает их научную актуальность и ценность), непосредственно вытекает из его композиторского слуха*» [6, с. 548-549, курсив мой. – Т.Ф.]. Это соображение справедливо распространить на многих людей, наделенных комплексом дарований: и сочинять музыкальные произведения, и испытывать потребность размышлять о музыке в вербальных текстах, и писать, например, стихи, и выстраивать теоретические труды, и разрабатывать учебники и учебные пособия. Слова Холопова не

принижают художественной ценности произведений, созданных композитором-музыковедом (они вообще этот вопрос не затрагивают), слова эти подчеркивает роль особого дара, которым не просто наделяет природа, но который вырабатывается у талантливого человека в результате систематических занятий практической композицией – *композиторский слух*. Об этом феномене уже не раз писали, в том числе и Асафьев в своей знаменитой работе «Слух Глинки». Именно композиторский слух помогает не только сочинять музыкальные опусы, но и создавать научные труды, в которых главным объектом является музыка. Его развитие – важнейшая забота каждой композиторской личности на протяжении всей жизни. Но это, конечно, и забота музыкальной педагогики, о которой в связи с композиторским музыковедением следует сказать особо.

Большинство композиторов, занимавшихся музыковедением, были педагогами, и преподавательская деятельность во многом стимулировала их музыковедение: они «приложили руку» к ответственному делу создания учебников и пособий в очень значительной степени. Вполне очевидна главная цель подобной деятельности: обеспечить процесс воспитания профессиональных музыкантов актуальной литературой. На протяжении XX в. композиторы нескольких поколений не раз решали эту задачу, охватив все дисциплины теоретического цикла. Маленький сводный «отчет о проделанной работе» включает десятки учебников и пособий: С. Танеева, Ю. Тюлина, Г. Конюса, И. Способина, И. Пустыльника, Г. Литинского, С. Павлюченко, Х. Кушнарева, В. Золотарева, Н. Соколова, С. Григорьева, М. Гнесина, Е. Месснера, А. Чугаева, Ю. Фортунатова, А. Веприка, С. Василенко, С. Евсеева, Д. Рогаль-Левицкого...

Занятия композицией, педагогией и наукой у каждого сочетались, конечно, индивидуально. Для одних композиторское творчество всегда было приоритетным делом (Гнесин, Литинский). Другие уделяли немалое внимание практической композиции, хотя этот род творчества не был доминирующим: Тюлин, Богатырев, Кушнарев, будучи уже признанными учеными и педагогами, на протяжении всей жизни продолжали сочинять музыку. Композиторы, чья педагогика была связана с инструментоведением и оркестровкой, как правило, проявляли себя как авторы различных оркестровых переложений (Рогаль-Левицкий, Василенко, Фортунатов).

Из тесной и непосредственной связи сочинения музыки, музыкально-теоретических исследований и музыкальной педагогики выростала и соответствующая направленность учебников, большинство которых объединяли некоторые общие особенности:

первое: установка на изучение классического наследия, при этом особое внимание уделялось музыке русских композиторов XIX века;

второе: концептуально теория музыки понималась как теория музыкальной композиции. Она состояла из нескольких автономных дисциплин – гармонии, полифонии (контрапункта и фуги), музыкальной формы и инструментовки, которые по сути своей являлись ее подразделами. Во времена Танеева и Римского-Корсакова венцом обучения композиторов был курс свободного сочинения, которому предшествовали перечисленные дисциплины. Со всей определенностью такое понимание теории музыки было присуще Игорю Владимировичу Способину (1900-1954) – теоретику и композитору, автору ряда лучших советских учебников середины XX века: «Музыкальная теория есть, прежде всего, теория композиции» [6, с. 554];

третье: из общей концепции вытекала направленность учебников на практическое освоение теоретических дисциплин. Ее суть в свое время провозгласил еще Римский-Корсаков: «Теория композиции есть, в сущности, практика композиции» [12, с. 210]. Через полвека иными словами эту же мысль высказывал Богатырев: «По-настоящему знаешь лишь то, что умеешь» [13, с. 14].

Конечно, это трюизм: теория познается через практику. Но в отношении искусства музыки метод познания теории через практику сочинения наполняется особым содержанием, вытекающим из природы искусства. Смысл искусства постигается через

эмоционально окрашенное художественное переживание, что распространяется, разумеется, и на музыкальное сочинение. Данное положение стало основополагающим принципом педагогического метода Способина, у которого стремление к эстетическому совершенству, «микрон» творческого начала приносился и в простые учебные задания и упражнения: «И.В. Способин всегда поощрял инициативу и изобретательность учащихся в решении задач и очень серьезно относился к личному «стилю» того или иного ученика» [14, с. 140];

четвертое: большинству учебников были присущи максимальный лаконизм и четкость теоретических формулировок. Лучшие учебники (Способина, Конюса, Тюлина, Чугаева, Золотарева и др.) вполне соответствовали требованию, которое некогда Богатырев высказал в свойственной ему остроумной манере: «Учебник должен командовать: налево! направо!» [13, с. 18].

Не приводя критических суждений по поводу разных пособий, все-таки задержимся на одном, непосредственно касающемся дисциплины «композиция». Среди музыкально-теоретических учебников книги, нацеленные на курс свободного сочинения, появлялись редко. Один из немногих примеров – «Начальный курс практической композиции» Михаила Фабиановича Гнесина (1883-1953). Учебник Гнесина увидел свет за год до появления «Упражнений по композиции для начинающих» А. Шенберга (Нью-Йорк, 1942 г., русский перевод – 2003 г.). Есть что-то почти мистическое в хронологическом пересечении этих двух работ. Потребность в создании учебника по композиции, направленного на сочинение музыкальных пьес, видимо, была спровоцирована значительной дистанцией между классической гармонией, полифонией и новизной языка музыки XX в. Однако между «Упражнениями» Шенберга и «Начальным курсом» Гнесина почти нет точек соприкосновения. Различаются сами изначальные установки: Шенберг пишет для начинающих, делающих первые шаги, Гнесин – для людей, уже познавших азы техники.

Основной, давно закрепившийся способ обучения сочинению музыки – личный контакт педагога-композитора с учеником. «Начальный курс» Гнесина – это, прежде всего, отражение педагогического опыта автора, который был выдающимся педагогом по классу композиции (среди учеников – А. Хачатурян, В. Салманов, А. Леман). Одновременно учебник Гнесина оказался новаторской для своего времени книгой о музыкальной форме.

Хотя труд Гнесина имеет чисто практическую направленность, очевидно, что у автора было весьма нетривиальное для своего времени представление о музыкальной форме, о чем свидетельствуют слова С. Скребкова, одного из учеников Гнесина: «Справедливость заставляет признать, что в основе книги лежит глубоко продуманная, оригинальная, отмеченная яркой новизной научная система взглядов на законы формообразования в музыке. Эти мысли оказались достоянием советского музыковедения в 20-е и 30-е годы, вошли в педагогический обиход, проникли в исследования, диссертации, статьи, учебники советских музыковедов (многие из которых являются учениками М.Ф. Гнесина). И далеко не все музыканты наших дней отдают себе отчет в том, что немало привычных ныне, отстоявшихся положений теории было выдвинуто и впервые сформулировано М.Ф. Гнесиным еще в начале 20-х годов...» [15, с. 105].

Слова Скребкова подтверждают признания и других учеников. Так, по мнению И. Рыжкина, в 20-е годы спецкурсы Гнесина «определяли высший уровень изучения русской музыки» (семинары-спецкурсы по методологии гармонии и полифонии, по изучению оперного творчества Римского-Корсакова). Рыжкин проводит весьма непосредственную связь между методом целостного анализа (названного позже методом «В. Цуккермана, Л. Мазеля, И. Рыжкина») и теми идеями и методами, которые развивал на своих спецкурсах-семинарах Гнесин, «как теоретик, подготовивший к середине тридцатых годов становление московской школы целостного анализа» [16, с. 43-44].

«Чистая» теоретическая наука и педагогика – лишь надводная часть айсберга-материка по имени «композиторское музыковедение». За границами статьи осталось

очень многое: фольклористика (где композиторский слух востребован чрезвычайно), журналистика и публицистика композиторов, декларации авангардистов, композиторские анализы чужих и собственных сочинений (без которых многое в современной музыке оставалось бы для нас terra incognita), философские и эстетические книги и эссе, собственно литературные труды (прозаические и поэтические), наконец, письма, воспоминания, «беседы», «диалоги», где нередко в афористичной форме высказываются парадоксальные и глубокие мысли.

Разнообразная литературная и научная деятельность композиторов не прекратилась с наступлением XXI века, в ней участвуют и наши композиторы-патриархи, и совсем молодые авторы, которые пишут статьи, манифесты, а иногда и защищают диссертационные исследования. И все это – не второстепенная деятельность, а важная и объемная часть музыкальной культуры, без знания которой наше представление о музыке будет ограничено собственными догмами.

Литература

1. *Гецелев Б.* О композиторском музыковедении // Выбор и сочетание: открытая форма. Петрозаводск; СПб., 1995.
2. *Гуляницкая Н.* Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. Вып. 145. М., 2001.
3. *Соколов А.* Композиторское слово о музыке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собрания Шнитке-центра. М., 2001. Вып. 2.
4. *Регино из Прюма.* Об изучении гармонии // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966.
5. *Беляев В.* Анализ модуляций в сонатах Бетховена – С.И. Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927.
6. *Холопов Ю.* Музыкально-теоретические системы // Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. М., 2006.
7. *Южак К.* Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1965. Вып. 4.
8. *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909.
9. *Никитина (Медведева) В.Н.* Тюлин Ю.Н. // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866-2006. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007.
10. *Орлова Е.М.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984.
11. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
12. *Римский-Корсаков Н.* О музыкальном образовании. Полное собрание сочинений. М., 1963. Т. II.
13. *Богатырев С.* Статьи, исследования, материалы. М., 1972.
14. *Григорьев С.* Игорь Владимирович Способин // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской государственной консерватории. М., 1966.
15. *Скребков С.* Взгляды М.Ф. Гнесина на музыкальную форму // М.Ф. Гнесин. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1961.
16. *Рыжкин И.* Мои встречи с Михаилом Фабиановичем Гнесиным // Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: записки Мемориального музея-квартиры Е.Ф. Гнесиной. М., 2004.

References

1. *Getselev B.* About composer musicology // Selection and combination: the open form. Petrozavodsk; Saint-Petersburg, 1995.
2. *Gulyanitskaya N.* Preface. On contemporary composer musicology // Word of the composer (on materials of the second half of the XX century): coll. of works. Iss. 145. Moscow, 2001.
3. *Sokolov A.* Composer's word about music // Dedicated to Alfred Schnittke. From the collection of the Schnittke-centre. Moscow, 2001. Iss. 2.

4. *Regino iz Pryuta*. On the study of harmony // Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance. Moscow, 1966.
5. *Belyaev V.* Analysis of modulations in Beethoven’s sonatas – by S.I. Taneev // The Russian book about Beethoven. Moscow, 1927.
6. *Kholopov Yu.* Muzykalno-teoreticheskie sistemy [Musical-theoretical systems] / Yu. Kholopov, L. Kirillina, T. Kyuregyan, G. Lyzhov, R. Pospelova, V. Tsenova. Moscow, 2006.
7. *Yuzhak K.* Some questions of the modern theory of complex counterpoint // *Voprosy teorii i estetiki muzyki*. Leningrad, 1965. Iss. 4.
8. *Taneev S.* Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pisma [A moving counterpoint of the strict letter]. Moscow, 1909.
9. *Nikitina (Medvedeva) V.N.* Tyulin Yu.N. // The Moscow conservatory. From the beginning to the present day. 1866-2006. Biographical encyclopedic dictionary. Moscow, 2007.
10. *Orlova E.M.* Intonatsionnaya teoriya Asafyeva kak uchenie o spetsifike muzykalnogo myshleniya [Asafiev’s intonation theory as a teaching about the specifics of musical thinking]. Moscow, 1984.
11. *Asafyev B.V.* Muzykalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad, 1971.
12. *Rimskiy-Korsakov N.* About music education. Complete works. Moscow, 1963. V. II.
13. *Bogatyrev S.* Statyi, issledovaniya, materialy [Articles, researches, materials]. Moscow, 1972.
14. *Grigoryev S.* Igor Vladimirovich Sposobin // Outstanding figures of the theoretical and compositional faculty of the Moscow state conservatory. Moscow, 1966.
15. *Skrebkov S. M.F.* Gnesin’s views of a musical form // M.F. Gnesin. Articles. Memoirs. Materials. Moscow, 1961.
16. *Ryzhkin I.* My meetings with Mikhail Fabianovich Gnesin // Gnesin’s historical collection. To the 60th anniversary of the Russian music academy n.a. Gnesins: notes of the Memorial museum-apartment of E.F. Gnesina. Moscow, 2004.

УДК 78

А.А. ПРЕДОЛЯК

СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ ОПЕРЫ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Предоляк Анна Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), aapkras@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются этапы становления жанра оперы в английском музыкальном театре. Анализируются процессы, повлиявшие на формирование специфики английской оперы, ее стилистики. Выявляются особенности английской оперы XX-XXI вв.

Ключевые слова: опера, баллада, комический театр, театр маски, балладная опера, Г. Перселл, Б. Бриттен, Х. Бёртуистл.

UDC 78

A.A. PREDOLYAK

FORMATION OF THE ENGLISH OPERA: HISTORICAL ASPECT

Predolyak Anna Anatolyevna, candidate of history of art, associate professor of the sound engineering cathedra of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), aapkras@mail.ru