О РОЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ИСТОРИИ МУЗЫКИ)

И.О. Цахер

Иркутский областной музыкальный колледж им. Ф. Шопена, г. Иркутск, Российская Федерация

Информация о статье

Дата поступления
6 марта 2020 г.

Дата принятия к печати
18 мая 2020 г.

Дата онлайн-размещения
11 июня 2020 г.

Ключевые слова

Взаимодействие музыки и литературы; атмосфера эпохи; уникальность гения; драматургические аналогии; двумерность; мифологический аспект

Аннотация

В предлагаемой статье обобщен опыт работы автора в качестве преподавателя музыкальной литературы на теоретическом отделении музыкального колледжа им. Ф. Шопена. Неоспоримо исторически постоянное взаимодействие литературы и музыки, проявляющееся, в частности, в осознанном обращении Т. Манна к музыкальным закономерностям при создании философского романа, в усмотрении в музыке писателем А. Деблином своего рода модели для литературы. Понимание контактов литературы и музыки одной эпохи способствует расширению интересов студентов в области литературы. Обращение к сочинениям гениальных авторов (А.С. Пушкин, И.В. Гете), к мифологии определяет новое восприятие музыкальных произведений. В целом музыка включается в широкий семантико-эстетический контекст. При этом и восприятие литературных произведений обогащается посредством соотнесения их с художественными индивидуальностями И.С. Баха, В.А. Моцарта, как, например, раскрывается уникальная личность Моцарта сквозь призму исключительно семантически концентрированного пушкинского текста. В итоге такого рода направленность, думаемая, способствует решению задач курса истории музыки в вузе.

ON THE ROLE OF LITERARY WORKS IN THE COURSE OF MUSIC LITERATURE (MUSICOLOGY)

Izolda O. Tsakher

Irkutsk F. Chopin College of Music, Irkutsk, the Russian Federation

Article info

Received
March 6, 2020

Accepted
May 18, 2020

Available online
June 11, 2020

Keywords

Interrelation between music and literature; atmosphere of the period; uniqueness of the genius; dramaturgical analogies; existence of two worlds; mythological aspect

Abstract

In the article, the author summarizes her work experience as a teacher of music literature at the theoretical department of F. Chopin College of Music. A historically continuous interaction between literature and music is doubtless. It can be seen, namely, in T. Mann's deliberate referring to music regularities when creating a philosophical novel and in A. Deblin's seeing music as a sort of model for literature. Understanding contacts between literature and music of the same period contributes to enlarging students' field of interests in literature. Referring to the works by the genius authors (A. Pushkin, J.W. Goethe) and to mythology determines new perception of music. In general, music is included in a broad semantic and aesthetic context. Meanwhile, perception of literary works is also enriched thanks to their correlation with the artistic personalities of J.S. Bach and W.A. Mozart. For example, one can notice how the unique personality of Mozart reveals itself in the light of the exclusively semantically concentrated Pushkin's text. As a result, this direction contributes to achieving the goals of the musicology course at college.

Роль художественной литературы в курсе музыкальной литературы (истории музыки) трудно переоценить. Имеется в виду не только непосредственная связь музыкальных произведений с литературным первоисточ-

ником, литературным жанром как основой оперы, романса, но и привлечение художественной литературы, в том числе поэзии, в процессе восприятия, осознания инструментальной музыки. Функция художественной

литературы — способствовать постижению атмосферы эпохи, неповторимой индивидуальности, сущности гения, идеи произведения, его духовной глубины, его специфической драматургии и т.д.

Использование тех или иных произведений может происходить как привлечение литературных источников соответствующей эпохи или как обращение писателей более поздних эпох к музыке, личности композиторов прошлого, своего рода вечное возвращение в стремлении понять, открыть суть гения. Опосредованно художественная литература может быть представлена и в литературоведческих трудах. Обратимся к конкретным примерам.

Германия XVII в. известна особыми достижениями в области органного искусства — величественного искусства, часто исполненного трагического ораторского пафоса, провоцируемого событиями Тридцатилетней войны. Более глубокому проникновению в атмосферу эпохи, более точному ощущению ее настроения способствует цитирование стихов поэтов того времени. В прекрасном переводе Льва Гинзбурга они дают представление о специфической образности той эпохи.

**Христиан Гофмансвальдау. Сонет
«На крушение храма святой Елизаветы»**

Колонны треснули. Господень рухнул дом.

Распались кирпичи, не выдержали балки.

Известка, щебень, прах... И в этот мусор жалкий

Лег ангел каменный с отколотым крылом.

Разбиты витражи. В зияющий пролом

Влетают стаями с надсадным воплем галки.

Умолк органный гул. Собор подобен свалке.

Остатки гордых стен обречены на слом... [1, с. 64].

**Андреас Грифиус. Сонет
«Слезы отечества»**

Мы все еще в беде. Нам боль сердца буравит.

Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,

Ревущая труба, от крови жирный меч,

Все жрет наш хлеб, наш труд, свой суд неправый правит.

Враг наши церкви жжет. Враг нашу веру травит.

Стенает ратуша!.. На пагубу обречь

Посмели наших жен!.. Кому их оберечь?

Огонь, чума и смерть... Вот-вот нас жизнь оставит.

Здесь каждый божий день людская кровь течет.

Три шестилетия! Ужасен этот счет.

Скопление мертвых тел остановило реки.

Но что позор и смерть, что голод и беда,

Пожары, грабежи и недород, когда

Сокровища души разграблены навеки?! [1, с. 69].

Искусство Иоганна Себастьяна Баха, его мудрость, мастерство, казалось бы, не подлежат сомнению и, тем не менее, трудно постижимы. Органная токката и fuga ре минор — популярное сочинение Баха. Но о чем эта музыка, что она содержит, что она говорит слушателю? Не остается ли она для учеников, для широкой публики своего рода вещью в себе? Своеобразным гидом, открывающим масштаб личности, приближающим к пониманию замысла Баха, может послужить стихотворение Г. Гессе из романа «Игра в бисер». Написанное якобы главным героем Йозефом Кнехтом, оно носит название «По поводу одной токкаты Баха».

Мрак первозданный.

Тишина. Вдруг луч,

Пробившийся над рваным краем туч,

Ваяет из небытия слепого

Вершины, склоны, пропасти, хребты,

И твердость скал творя из пустоты,

И невесомость неба голубого.

В зародыше угадывая плод,

Взывая властно к творческим раздорам,

Луч надвое все делит.

И дрожит Мир в лихорадке, и борьба кипит,

И дивный возникает лад.

И хором Вселенная Творцу хвалу поет.

И тянется опять к Отцу творенье,

И к Божеству и Духу рвется снова,

И этой тяги полон мир всегда.

Она и боль, и радость, и беда,

И счастье, и борьба, и вдохновенье,

И храм, и песня, и любовь, и слово [2, с. 413].

В итоге стихотворение раскрывает вселенский, космический уровень мысли Баха.

Особое место занимает литература в постижении гения Вольфганга Амадея Моцарта [3]. Уникальность личности, проявившаяся, в частности, в очень раннем развитии таланта, привлекала, как известно, к феномену

Моцарта не только литераторов, но и людей разных профессий, будь то философ (С. Кьеркегор) [4], нарком иностранных дел (Г. Чичерин) [5], ученый (Б. Кузнецов в контексте отношения к музыке Моцарта Альберта Эйнштейна), медики, заинтересованные в прояснении обстоятельств и причины его смерти, и т.п. Из художественных произведений примечательны новеллы Э. Мерики («Моцарт на пути в Прагу») [6], К.Г. Паустовского («Старый повар») [7].

Но совершенно исключительную роль в постижении феномена Моцарта играет «маленькая трагедия» А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери». А.К. Лядов проникательно назвал ее лучшей биографией Моцарта, конечно имея в виду не банальный перечень событий, дат, но постижение сущности художественной личности. Думается, причина такого глубокого проникновения заключается в конгенитальности Пушкина и Моцарта.

Стихам Пушкина свойственна, как известно, исключительная концентрация смысла. Анализ одного стихотворения «Я памятник себе воздвиг» у академика М.П. Алексеева многократно превышает размеры самого стихотворения, занимая более двухсот страниц. Подобная смысловая концентрация характерна и для «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери».

Концентрация эта настолько сильна, что каждая сжатая, краткая характеристика Моцарта (иногда это одно слово) предусматривает возможность расшифровки. Подобная расшифровка служит высвечиванию важнейших сущностных граней моцартовской индивидуальности, ее уникальности.

Обратимся к тексту: «Какая глубина! // Какая смелость и какая стройность!» [8, с. 361].

Определение «глубины». Да, музыка Моцарта — это музыка с двойным дном, подтекстом. Она может казаться (и часто кажется) непосвященному слушателю простой в ее прозрачности и ясности. Но это гениальная простота. Так, когда играет мастер-исполнитель, возникает иллюзия легкости и мнимой простоты, отсутствия технических сложностей в самом технически сложном произведении. На самом же деле имеет место эффект технического совершенства. В афористической формулировке Гете: «Все, что делается мастерски, кажется легким» [9, с. 32].

Сам Моцарт писал о том, что рядовой слушатель развлечется его музыкой, в то время как глубинный, эзотерический смысл откроется посвященному: «Временами лишь знатоки могут получить полное удовлетворение, но при этом и непонимающие люди будут довольны, не зная почему» [10, с. 64].

Чрезвычайно показательна в этом отношении «Волшебная флейта». Для обычного слушателя она предстает сказочно-волшебной оперой, для посвященного же насыщена музыкальной, цветовой и числовой символикой, восходя к древнеегипетским, античным представлениям.

Следующее пушкинское слово-смысл — «смелость». Действительно, Моцарт — яркий новатор в разных областях: в трактовке оперы, гармонии и т.д. Новаторство Моцарта в области гармонии специально подчеркивает Чичерин.

Наконец, «стройность» — важнейшее качество музыки Моцарта, согласующееся с представлением о ее красоте как установленном критерии. И то, и другое — следствие его мировидения, представления о гармонии мироздания. В этом ключе особая любовь к музыке Моцарта у Альберта Эйнштейна гипотетически прочитывается как следствие их духовного сродства. Ибо, в отличие от Нильса Бора, Эйнштейн считал, что миром правит закономерность, а не случайность, что Бог «не играет в кости».

Еще одна характеристика, данная Пушкиным в «маленькой трагедии»: «Ты, Моцарт, бог...» [8, с. 361]. Очевидно, одно из ее возможных толкований — свойственное божеству всемогущество, в данном случае в области музыки. Подобное толкование подтверждается и оригинальной трактовкой названия симфонии до мажор «Юпитер», предложенной Григом. Данное не самим композитором, оно подразумевало величие, грандиозность сочинения. Григ же, объясняя название симфонии, пишет: «Она казалась столь совершенной, словно ее создал Бог» [11, с. 169].

Интерпретация моцартовского всемогущества как способности сотворить чудо присутствует и в упомянутой выше новелле К.Г. Паустовского, в которой гениальная импровизация музыканта (имеется в виду Моцарт) позволяет старому повару перед смертью заново пережить лучшие минуты жизни.

Кроме приведенных характеристик, сделанных Сальери, Моцарт у Пушкина характеризует себя сам. Такова фраза: «Нас мало избранных, счастливых праздных, // Пренебрегающих презренной пользой, // Единого прекрасного жрецов» [8, с. 367]. Моцарт относит себя к жрецам единого прекрасного. Идея служения искусству пронизывает высказывания самого Моцарта. «Сочинять, — говорит Моцарт, — вот моя единственная радость, моя единственная страсть» [10, с. 232]. «У меня невыразимое желание написать оперу. ...Я завидую всем,

кто пишет оперы... Желание писать оперы — моя навязчивая идея» [10, с. 233]. Сочинение, по свидетельству Моцарта, утомляет его меньше, чем бездействие.

И наконец, важнейшее в «маленькой трагедии» откровение, сделанное Моцартом: «Представь... меня... с красоткой, или с другом... Явесел... Вдруг: виденье гробовое, // Незапный мрак иль что-нибудь такое...» [8, с. 361]. В этом весь Моцарт. Отнюдь не «солнечный мальчик», «гуляка праздный», каким его порой видела (хотела видеть) публика. Тема смерти, завуалированная, скрытая скорбь сплошь и рядом образуют второй план, подтекст его музыки, дополнительно подтверждающая ее глубину («какая глубина»).

Еще молодому, композитору принадлежат строки: «Я — как бы молод я ни был — никогда не ложусь, не подумав, что на другой день, быть может, меня не станет» [12, с. 77]. Масштаб личности Моцарта охватывает бытие и в этой ипостаси. По Гегелю, в самом феномене жизни уже присутствует феномен смерти (отмирание — обновление). Ария Царицы ночи с колоратурами исключительно красива. Темное начало, смерть, очевидно, мудро мыслится как оборотная сторона жизни, как неотъемлемый компонент бытия.

Расшифровка пушкинских определений, таким образом, открывает грани художественной индивидуальности Моцарта в неповторимости их единства, сочетания.

Обращение к литературоведческим трудам, в частности, раскрывает подоплеку драматургии «Пиковой дамы» П.И. Чайковского (Ю. Манн о «Пиковой даме» Пушкина), помогает глубже понять романс Ф. Листа (А.А. Аникст о стихах И.В. Гете), объясняет смысл символики в «Золотом петушке» Н.А. Римского-Корсакова (М.П. Алексеев о символе петуха, в том числе у Пушкина).

Ю. Манн, ссылаясь на высказывание Ф.М. Достоевского о «Пиковой даме» Пушкина («...Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром. Вот это искусство!» [13, с. 66]), пишет о принципе параллелизма, двойственности, об изображении «на грани фантастического и реально-го» [там же, с. 65].

Исследователи по-разному трактуют проблему возможности двоякого прочтения. А. Слонимский формулирует ее как «колебания между фантастической и реально-психологической мотивировкой» [там же, с. 65].

Подобная двойственность, «двумирность» воплощается П.И. Чайковским по-

средством музыки. Чайковский предстает как гениальный психолог. Некая «проза» жизни функционирует как знак, критерий реальности, точка отсчета, позволяющая ощутить, осмыслить отклонение Германа от реальности, от некоей нормы, но не дезавуирует фантастический план. Приемы, знаки прозы, используемые композитором, разнообразны. Это и сцена Лизы и Полины с ее нарочито бытовым снижением; и чтение, а не пропевание (в опере!) Германом записки Лизы в V картине; и последующие колебания Германа, что звучит — ветер или зауспокойное пение (которое он только что слышал на похоронах графини), с окончательной убежденностью героя в том, что он слышит похоронное пение. Это колебание в картине маскарада: «Кто это? Демон или люди?», это восприятие графини как символа, вестника смерти: «О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя» (мелодическая последовательность, родственная тематизму Ленского в сцене дуэли). А в целом фатальность подобного видения, обреченность без ответа, без выяснения.

Двузначность, двусмысленность, вибрация на грани держит слушателя в постоянном напряжении, неизвестности, усиливая эффект тайны.

Эффект двойственности согласуется и с так называемой атмосферой Петербурга, мифом Петербурга — города, совмещающего монументальность, архитектурную красоту и совершенство с зыбкостью болот (гибель строителей, наводнения), красивую и смутную атмосферу белых ночей. Города европейского типа, лишенного исконно русских корней. Привлечение произведений разных авторов, посвященных мифу Петербурга, может обогатить впечатление от оперы, создать особый контекст.

По свидетельству Вл. Орлова, «начиная с Пушкина, образ Петербурга стал двоиться» [14, с. 7]. В повестях Н.В. Гоголя Петербург фантазмагоричен: «Тут все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [там же, с. 9]. У А.А. Блока — это город «двуликий, таинственный и непостижимый» [там же, с. 39], у Ф.М. Достоевского — отмеченный печатью «чего-то странного, необыкновенного» [там же, с. 12]. Раздвоенность может присутствовать и в одном стихотворении, как у А.А. Григорьева:

Да, я люблю его, громадный, гордый град,
Но не за то, за что другие:
Не здания его, не пышный блеск палат

И не граниты вековые
 Я в нем люблю, о нет! Скорбящую душой
 Я прозреваю в нем иное —
 Его страдание под ледяной корой,
 Его страдание больное...
 И пусть горят светло огни его палат,
 Пусть слышны в нем веселья звуки, —
 Обман, один обман! Они не заглушат
 Безумно страшных стонов муки! [14, с. 10].

Романс Ф. Листа «Всюду тишина и покой» на текст И.В. Гете (существующий в русском языке в вольном переводе М.Ю. Лермонтова «Горные вершины спят во тьме ночной») раскрывает свой глубокий смысл в интерпретации гетевского первоисточника А.А. Аникстом. В статье «Художественный универсализм Гете» Аникст пишет о кажущейся простоте его стихов, таящих на деле «бездны смысла» [15, с. 20].

В стихотворении, которое Аникст дает в лермонтовском переводе, охвачена, как он пишет, вся природа: начиная от неживой (горные вершины, долины, дорога), растительного мира (не дрожат листья) до, в подлиннике, мира живых существ (птицы умолкли в лесу) и человека — «высшего продукта постоянно совершенствующейся природы» (отдохнешь и ты). В романсе Листа перевод первоисточника звучит как «подожди, скоро, скоро и ты уснешь». «В восьми строках, — по заключению Аникста, — охвачен весь мир» [там же, с. 21].

Эта универсальность, глубина смысла придает особый тон, особый настрой уже фортепианному вступлению к романсу Листа — особой последовательности аккордов, так называемой лейтгармонии покоя (с чисто музыкальной точки зрения происходит все более глубокое погружение в субдоминантовую сферу, провоцирующее эффект погружения во всеобъемлющий, всепоглощающий покой).

Новый, дополнительный смысл привносит в оперу Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» исследование мифологической символики петуха, предпринятое академиком М.П. Алексеевым на основе сказки Пушкина и других литературных произведений: новеллы В. Ирвинга, повести Ф.М. Клингера, стихотворения в прозе «Песнь дикого петуха» Д. Леопарди. Римский-Корсаков тяготел к мифологии — как древнерусской, сохраненной в обрядовости, так и античной. В

частности, мы встречаем в его операх типичный для античности, античных мифов принцип метаморфоз. По выражению А. Лосева, все превращается во все. Превращение в опере «Садко» дочери Морского царя Волховы в реку, дочери Кощея Кощеевны в плакучую иву (растроганная Кощеевна впервые в жизни плачет) рифмуется с превращением нимфы Сиринги в тростник, из которого делает свою флейту Пан, с превращением нимфы Дафны в лавр, из которого Аполлон делает себе венок.

Мифология петуха сопряжена с символикой возмездия и пробуждения. В «Песне» Леопарди гигантский петух (ногами он стоит на земле, гребешком и клювом касается неба), пророчествуя, кричит людям: «Приснитесь, пока вы живы! Ведь наступит день, когда солнца не станет, и покой и тишина засвидетельствуют всеобщую смерть и гибель» [16, с. 540].

Представляется, что символика петуха дает о себе знать и в Евангелии. Петр слышит крик петуха и вспоминает слова Иисуса: «...Прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня». Крик петуха означает для Петра пробуждение (прозрение) и возмездие (осознание безмерности вины), гениально раскрытые И.С. Бахом в знаменитой арии из «Страстей по Матфею»: «*Erbarme dich*» («Сжалюсь»).

Подобный контекст, масштаб — не обычный сказочный петушок, но мифологический герой — привносит в оперу новые обертоны. Приближавшийся рубеж XIX–XX вв. нес ощущение «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (А.А. Блок), неизвестности, предчувствия трагических событий.

У Римского-Корсакова в опере голос народа: «Что даст новая заря? Как же будем без царя?» (после убийства царя Дадона петушком) вписывается в общую атмосферу. Таким образом, фигура петуха в мифологическом контексте становится более семантически объемной, выводит оперу за пределы собственно сказочного жанра, расширяя ее смысл.

Контакты художественной литературы, литературоведения и музыкальных произведений в педагогическом процессе, конечно, неограниченны. Но, думается, и минимум перечисленных сближений дает представление об их неоценимой роли в постижении музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л. Разбилось лишь сердце мое : роман-эссе / Л. Гинзбург // Новый мир. — 1981. — № 8. — С. 11–153.

2. Гессе Г. Игра в бисер // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4 / Г. Гессе. — Санкт-Петербург : Северо-Запад, 1994. — 542 с.
3. Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник... / Д. Шулер. — Будапешт : Корвина, 1963. — 107 с.
4. Кьеркегор С. Дон Жуан Моцарта / С. Кьеркегор. — Москва, 1995. — 100 с.
5. Чичерин Г. Моцарт : исслед. этюд / Г. Чичерин. — Ленинград : Музыка, 1970. — 318 с.
6. Мерики Э. Моцарт на пути в Прагу / Э. Мерики. — Москва : Худож. лит., 1965. — 94 с.
7. Паустовский К.Г. Старый повар // Избранные произведения. В 2 т. Т. 2 / К.Г. Паустовский. — Москва : Гослитиздат, 1956. — 429 с.
8. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 5 / А.С. Пушкин. — Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1949. — 528 с.
9. Гете И.В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Собрание сочинений. В 10 т. Т. 8 / И.В. Гете. — Москва : Худож. лит., 1979. — С. 5–425.
10. В.А. Моцарт. Хроника последних лет жизни и смерть / Й. Дальхов, Г. Дуда, Д. Кернер, В. Риттер. — Москва : Музыка, 1991. — 278 с.
11. Григ Э. Избранные статьи и письма / Э. Григ. — Москва : Музыка, 1966. — 448 с.
12. Роллан Р. Моцарт по его письмам // Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 3. — Москва : Музыка, 1988. — 447 с.
13. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. — Москва : Худож. лит., 1988. — 412 с.
14. Орлов В.Н. Поэт и город (Александр Блок и Петербург) / В.Н. Орлов // Звезда. — 1980. — № 10. — С. 4–86.
15. Аникст А.А. Художественный универсализм Гете / А.А. Аникст // Гетевские чтения, 1984 / ред. А.А. Аникст, С.В. Тураев. — Москва : Наука, 1986. — 284 с.
16. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература / М.П. Алексеев. — Ленинград : Наука, 1987. — 613 с.

REFERENCES

1. Ginzburg L. Only My Heart Got Broken. *Novyi mir = New World*, 1981, no. 8, pp. 11–153. (In Russian).
2. Hesse G. The Glass Bead Game. *Sobranie sochinenii* [The Collected Works]. Saint Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1994. Vol. 4. 542 p.
3. Shuler D. *Esli by Motsart vel dnevniki* [If Mozart Had Kept a Diary...]. Budapest, Corvina Publ., 1963. 107 p.
4. Kierkegaard S. *Don Zhuan Motsarta* [Don Juan Mozart]. Moscow, 1995. 100 p.
5. Chicherin G. *Motsart* [Mozart]. Leningrad, Muzyka Publ., 1970. 318 p.
6. Mörike E. *Mozart auf der Reise nach Prag*. Berlin, Verlag der Nation, 1986. 127 S. (Russ. ed.: Mörike E. *Mořart na puti v Pragu*. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1965. 94 p.).
7. Paustovsky K.G. Old Cook. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1956. Vol. 2. 429 p.
8. Pushkin A.S. Mozart and Salieri. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Moscow, Saint-Petersburg, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1949. Vol. 5. 528 p.
9. Goethe I.V. Wilhelm Meister's Apprenticeship. *Sobranie sochinenii* [The Collected Works]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1979, vol. 8, pp. 5–425. (In Russian).
10. Dalchow J., Duda G., Kerner D., Ritter V. W.A. Mozart. Bebenburg, Pahl. 260 S. (Russ. ed.: Dalchow J., Duda G., Kerner D., Ritter V. V.A. *Motsart. Khronika poslednikh let zhizni i smert'*. Moscow, Muzyka Publ., 1991. 278 p.).
11. Grig E. *Izbrannye stat'i i pis'ma* [Selected Articles and Letters]. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 448 p.
12. Rolland R. Mozart by his Letters. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie* [Musical and Historical Heritage]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. Iss. 3. 447 p.
13. Mann Ju.V. *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1988. 412 p.
14. Orlov V.N. The Poet and the City (Alexander Blok and Petersburg). *Zvezda = The Star*, 1980, no. 10, pp. 4–86. (In Russian).
15. Anikst A.A. Goethe's Artistic Universalism. In Anikst A.A., Turajew S.W. (eds.). *Getevskie chteniya, 1984* [Goethe Studien, 1984]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 1–38. (In Russian).
16. Alekseev M.P. *Pushkin i mirovaya literatura* [Pushkin and World Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1987. 613 p.

Информация об авторе

Цахер Изольда Оскаровна — музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель, Иркутский областной музыкальный колледж им. Ф. Шопена, г. Иркутск, Российская Федерация, e-mail: asteroid111@mail.ru.

Author

Izolda O. Tsakher — Musicologist, Ph.D. in Art Studies, Instructor, Irkutsk F. Chopin College of Music, Irkutsk, the Russian Federation, e-mail: asteroid111@mail.ru.

Для цитирования

Цахер И.О. О роли художественной литературы в курсе музыкальной литературы (истории музыки) / И.О. Цахер. — DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).219-224 // Известия Байкальского государственного университета. — 2020. — Т. 30, № 2. — С. 219–224.

For Citation

Tsakher I.O. On the Role of Literary Works in the Course of Music Literature (Musicology). *Izvestiya Baikal'skogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of Baikal State University*, 2020, vol. 30, no. 2, pp. 219–224. DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).219-224. (In Russian).