

А. С. МАКСИМОВА

*Петрозаводская государственная консерватория  
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.037(2)+792.8

**«ЗЕФИР И ФЛОРА»: ЕВРОПЕЙСКИЙ ДЕБЮТ  
ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО В СЕЗОНАХ  
«РУССКИХ БАЛЕТОВ С. ДЯГИЛЕВА»**

**И**нтерес к одному из наиболее масштабных культурных проектов первой трети XX века – «Русским балетам С. Дягилева», сопровождавший его с первых дней существования, остаётся устойчивым и сегодня как в Европе, так и в России. Многочисленны и разнообразны посвящённые ему исследования (И. Нестьев, В. Красовская, Л. Гаратола, Дж. Андерсон), воспоминания современников (С. Лифарь, И. Стравинский, М. Фокин, Б. Кохно), рецензии на постановки (Н. Макдоналд, С. Прокофьев, Ф. Пуленк).

«Русские балеты», увидевшие свет в 1909 г. в Европе, сразу стали явлением меж- и наднациональным. Этим обусловлен и грандиозный масштаб, с которым в 2009 г. прошли мероприятия, посвящённые столетию со дня их основания. На выставках в Монте-Карло, Париже, Лондоне, Бостоне, Москве, Мюнхене, Сиднее были представлены ценные и редкие материалы – костюмы и фрагменты сценографии к балетам, фотодокументы и специально подготовленные видеofilмы. Представители музыкальных сообществ России, Европы и Америки объединили творческие усилия для организации серии юбилейных концертов, научных конференций, семинаров. Кульминацией торжественных мероприятий во всех странах стали постановки дягилевских балетных спектаклей.

В Париже было восстановлено четыре спектакля в постановках балетмейстеров, сотрудничавших с Дягилевым, – «Петрушка» и «Призрак розы» в хореографии М. Фокина, «Послеполуденный отдых фавна» В. Нижинского и «Треуголка» Л. Мясина. В России над восстановлением балетов дягилевской антрепризы активно работает А. Лиёпа<sup>1</sup>. Масштаб празднования юбилея «Русских балетов С. Дягилева», работа, проделанная организаторами приуроченных к нему мероприятий, всеобщий интерес к данным событиям, – всё это указывает на стремление его участников к консолидации творческих и интеллектуальных усилий для осмысления и возрождения культурного наследия прошлого века.

В рамках юбилея «Русских балетов» обрели новую жизнь имена, постановки, архивные и му-

зейные материалы, но всё же многое так и осталось за пределами внимания. Из балетов русских композиторов, работавших с Дягилевым, восстановлены лишь произведения И. Стравинского и Н. Черепнина. Между тем, в круг отечественных композиторов, чьи балеты ставились на сцене «Русских сезонов», входят также С. Прокофьев («Шут», 1920; «Стальной скок», 1927 и «Блудный сын», 1929), В. Дукельский («Зефир и Флора», 1925), А. Глазунов («Ориенталии», 1910), М. Штейнберг («Мидас», 1914), Н. Набоков («Ода», 1928). В данном ряду имена Прокофьева и Дукельского осознанно названы первыми. Сам Дягилев (имея в виду хронологическую последовательность появления балетов композиторов в Русских сезонах) признал их соответственно своими вторым и третьим сыновьями (первым стал И. Стравинский, дебютировавший в «Русских балетах» в 1910 г.).

С. Прокофьев ещё при жизни занял заслуженное место в числе композиторов-классиков XX века. К сожалению, имя В. Дукельского (1903–1969) – российского эмигранта, весьма заметного композитора своего времени, ученика Р. Глиэра и Б. Яворского, близкого друга С. Прокофьева и Дж. Гершвина, поэта и эссеиста – сегодня малоизвестно даже в среде музыкантов-профессионалов.

**Владимир Дукельский:  
новый русский композитор**

Владимир Дукельский родился в 1903 г. на небольшой железнодорожной станции Парафьяново (неподалёку от Минска). С 1914 г. композитор частным образом обучался у Р. Глиэра, а в 1918 г. был официально зачислен в Киевскую консерваторию. Семья Дукельского покинула Россию в 1919 г., оказавшись, наряду со значительной частью потока эмигрантов первой волны, в Константинополе, а затем в США, где состоялось знакомство композитора с Дж. Гершвиным.

На Западе Дукельский создал свои первые серьёзные произведения: в 1921 г. Фортепианный концерт по заказу А. Рубинштейна, а в 1924 г. балет «Зефир и Флора» по инициативе С. Дягилева (на либретто Б. Кохно), который был впервые представлен

европейской публике в 1925 г. на сцене «Русских балетов». Премьера балета имела успех, благодаря которому композитор не только стал известен в Европе, но и занял заметное место в кругу русского зарубежья<sup>2</sup>.

В «Парижском паспорте» Дукельский вспоминал (спустя почти 30 лет после премьеры балета): «...никогда прежде и, конечно, никогда с тех пор (кроме, возможно, “Бала прачек” в 1946, написанного за три недели также “по мотивам” Бориса Кохно) я не испытывал такой восхитительной творческой свободы»<sup>3</sup>. В мемуарах композитор объясняет это благоприятными обстоятельствами, сопровождавшими сочинение балета. По свидетельству Дукельского, его уверенность в собственных силах была в большой степени обусловлена поддержкой Дягилева, его верой в талант 20-летнего композитора.

По предложению импресарио сразу после премьеры «Зефира» Дукельский начал работать над новым балетом для «Русских Сезонов» под названием «Три триады»<sup>4</sup>. Параллельно он выполнял обязанности музыкального секретаря Дягилева, играя для него новые произведения с листа и ведя переписку с композиторами и музыкальными издателями.

### Балет «Зефир и Флора»

С. Дягилев, которому принадлежала идея создания балета, хотел воссоздать на сцене атмосферу русских усадебных театров конца XVIII – первой половины XIX века с возвращением элементов сентиментализма и стиля ампир. В англоязычных мемуарах «Парижский паспорт», опубликованных в 1955 г., Дукельский описал замысел балета и предпосылки к его возникновению следующим образом: «[Дягилев] сказал мне, что желал бы объединить в балете классицизм с русским подтекстом – пачки с *кокошниками* [курсив автора. – А. М.], как он выразился. Сергей Павлович, который начал свою карьеру с продвижения живописи, обожал Венецианова, Боровиковского и Левицкого – русских “классических” живописцев конца восемнадцатого – начала девятнадцатого века – и особенно любил крестьян Венецианова – чистых, изящных созданий в белом, наряды которых представляли собой причудливую амальгаму крестьянского головного убора и концепции Олимпийски-величественной моды русских землевладельцев. У этих землевладельцев были свои собственные театры в их усадьбах, и они приходили в восторг при виде своей последней фаворитки – Дуняши или Параша – с её простоватым очарованием, наделённой богоподобными атрибутами Флоры или Психеи. Дягилев был *барин* [курсив автора. – А. М.] старой школы; одному из его предков принадлежал такой театр, и данная превратная концепция театральной мифологии была по понятным причинам близка ему»<sup>5</sup>.

Показателен тот факт, что в начале совместной работы над балетом Дукельский и Кохно (по рекомендации Дягилева) отправились в расположенную неподалеку от Парижа Долину Шеврёз, где «запах недавно скошенного сена смешивался со всевозможными другими ароматами французской сельской местности»<sup>6</sup>. Учитывая известные по воспоминаниям композитора подробности замысла балета, само место его создания погружало авторов в «созвучную» этому замыслу атмосферу.

Высокую степень композиторской свободы при написании музыки к «Зефиру и Флоре» Дукельский связывал также с лаконично и ясно (всего в нескольких строках) изложенным либретто балета. В авторском фортепианном переложении музыки к «Зефиру и Флоре», опубликованном Русским музыкальным издательством<sup>7</sup>, оно выглядит следующим образом:

- Сцена I. – Концерт Муз и Выход Борея, который отвергает признания Муз и ищет Флору.
- Сцена II. – Выход Зефира и Флоры. Борей, влюблённый во Флору, вмешивается, чтобы разлучить влюблённых.
- Сцена III. – Жмурки – игра, выдуманная Бореем, чтоб устранить Зефира (Зефир, Борей и Музы).
- Сцена IV. – Флора присоединяется к игре и падает в руки Зефира. Но завистливый Борей вмешивается и отвлекает Зефира, который с завязанными глазами принимает его за Флору. Незамеченный Флорой Борей ранит его стрелой. Дивертисмент муз. Музы появляются на сцене и танцуют свои вариации вместе с Флорой, затем оставляют её одну.
- Сцена V. – Вбегает Борей и преследует Флору, которая отталкивает его; Флора теряет сознание, и Борей тут же обращается в бегство.
- Сцена VI. – На Олимп вносят Зефира, раненого собственным братом.
- Сцена VII. – Плач Муз и Флоры по убитому Зефиру.
- Сцена VIII. – Воскрешение Зефира. Зефир встаёт и танцует. Музы связывают руки супругов, чтобы они больше не разлучались.
- Сцена IX. – Финал. Зефир и Флора удаляются, покидая Борея, который наказан за свою любовь любовью Муз<sup>8</sup>.

### Стилевые особенности балета

С. Дягилев просил Дукельского в музыкальном отношении опираться на М. Глинку и А. Даргомыжского и «держаться подальше» от С. Прокофьева. Иными словами, стилистическая модель творчества Глинки и Даргомыжского ассоциировалась с музыкой «классицистской с русским подтекстом». Ориентируя Дукельского на стиль классицизма, Дягилев имел в виду опору на эстетический принцип, а не моделирование (реконструкцию) музыкального языка той эпохи.

К 1924 г., когда родился замысел балета «Зефир и Флора», в Европе (во многом благодаря деятельности самого Дягилева) уже сложилось определённое представление о русской национальной музыке. Прежде всего, её архетипические черты соотносились со стилистическими особенностями творчества петербургских композиторов – М. Глинки, представителей Балакиревского кружка, музыкантов более молодого поколения (А. Глазунова, А. Лядова, Н. Черепнина), «новых» русских композиторов (С. Прокофьева, И. Стравинского) – а также А. Аренского, С. Рахманинова, П. Чайковского. Таким образом, европейская аудитория имела практически полное представление о русской национальной композиторской школе (от её рождения, которое принято связывать с именем Глинки, – до современных представителей этой школы) как живой, обновляющейся. Интерес к русской музыке за рубежом был обусловлен её новым, непривычным для слухового опыта западного человека звучанием – элементами русского фольклора (в первую очередь его ладовой и мелодико-ритмической сторон) и музыки православной традиции, ориентальной окрашенностью, а также особым интонационным строем.

В стилистике «Зефира и Флоры» заметно усвоение автором творческой парадигмы петербургской школы – её основателей (не столько М. Глинки и А. Даргомыжского, сколько Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского) и в большей степени молодых представителей (в особенности И. Стравинского). Весьма отчётливо проявляется в партитуре балета диалог с С. Прокофьевым<sup>9</sup>.

В музыке «Зефира и Флоры» слухом угадываются фольклорные элементы, представленные в различной форме. Мелодический контур начальной темы Увертюры, построенный на основе двух контрастных ячеек (поступенного восходящего и нисходящего движения по звукам квинтового пентакорда и повторяющихся трёхзвучных попевок), напоминает о строении песенного куплета (пример № 1а)<sup>10</sup>. В народных песнях в качестве припева часто выступают повторяющиеся слова («барыня-барыня») или слоги («ай-люли», «люли-люли»), а запев, в свою очередь, несёт информативную функцию, каждый раз наполняясь новым смыслом (текстом). Остатная, фактурно плотная гармонизация данной мелодии (пример № 1б), ассоциируется с «гармошечными» наигрышами, имитации которых нередки в русской профессиональной музыке (подобные примеры встречаются в фортепианных циклах П. Чайковского, в «Петрушке» И. Стравинского). Приведённая в примере № 1 тема, подвергаясь вариантным преобразованиям и изменениям разработанного характера, появляется на протяжении всей музыкальной ткани балета. В коде Финала её первая фраза однократно проводится tutti в медленном

темпе, обретая торжественно-эпический характер и «колокольную» звучность. Так в балете в «свёрнутом» виде реализуется идея эпического финала, являющегося одной из типических черт русской музыкальной традиции (достаточно вспомнить хор «Славься» из «Жизни за Царя» М. Глинки или «Богатырские ворота», венчающие «Картинки с выставками» М. Мусоргского).

Начальная тема Увертюры служит интонационной основой для достаточно значительной части тематического материала балета (пример № 2а, верхний аккордовый фактурный пласт произведен из второй ячейки начальной темы балета). Движение нижнего фактурного пласта из приведённого примера открывает Концерт Муз (пример № 2б). Пропуск сильной доли и смещение повторяющегося мотива относительно такта создаёт в слуховом восприятии темы ощущение переменности метра, что в сочетании с избранной композитором фактурой напоминает о стилистике И. Стравинского. Ещё более усвоение опыта Стравинского заметно в финале (пример № 3, где прямые ассоциации возникают с «Плясками» из «Весны Священной», некоторыми эпизодами из «Свадебки»)<sup>11</sup>, а также в quasi-джазовых темах<sup>12</sup>.

Некоторые из лирических мелодий а *l'air russe* имеют выраженный пасторальный характер и вызывают ассоциации с темами-наигрышами Н. Римского-Корсакова<sup>13</sup> (из «Снегурочки»), И. Стравинского (вступление к «Весне Священной»), М. Мусоргского («Рассвет на Москва-реке» из «Хованщины»). Такова тема Вальса в сцене появления Зефира и Флоры (пример № 4).

### «Зефир и Флора» в оценках современников

В музыке «Зефира и Флоры» слышно стремление Дукельского предстать перед западной аудиторией в качестве наследника русской национальной традиции. В этом качестве его оценили и европейцы. Так, например, познакомившись с музыкой балета, Ф. Пуленк написал статью с символическим названием «Дукельский – новый русский музыкант», в которой указал на некоторые черты музыкального стиля композитора: свежесть мелодии, ясность гармонического языка, смелость развития. Заметка завершена такими словами: «Прислушайтесь, без предубеждения, к этому новому голосу, и, держу пари, Вы будете покорены его поэтичностью»<sup>14</sup>.

В своей статье Пуленк отметил «духовную близость» Дукельского к Прокофьеву при индивидуальности воплощения каждым из них музыкальных идей. Данное мнение разделяли и другие современники композитора (Н. Мяковский, А. Копленд), а также исследователи (Н. Савкина<sup>15</sup>, И. Вишневецкий). «Считываемый» слухом стилиевой диалог Дукельского с Прокофьевым довольно сложно обозначить на конкретных примерах. Он сказывается

в некоем тоне музыки, «темпераменте», неотделимом от неё. Творческая близость композиторов особенно ярко выражена в активных, действенных темах, в характере мелодики (хотя у Дукельского она более певучая, а мелодическое начало более ярко выражено), в гармонических оборотах и переходах. Это заметно уже в Увертюре балета и далее: в сцене игры в жмурки, в дуэте Борея и Флоры (сцене погони), теме Дивертисмента Муз (пример № 5), которую Прокофьев счёл лучшей в балете и даже процитировал в одном из писем к Мясковскому<sup>16</sup>. Можно предположить, что (кроме «духовной близости») творческий диалог композиторов связан с их общим происхождением и, соответственно, первым слуховым опытом, который оба в разное время получили на Украине<sup>17</sup>.

Балет «Зефир и Флора» был высоко оценён С. Дягилевым, С. Прокофьевым, признавшим его «лучшим событием сезона»<sup>18</sup>, С. Кусевицким, предложившим Дукельскому пожизненный контракт с Русским музыкальным издательством на публикацию всех его академических произведений. Очевидно, что крупнейшие фигуры музыкальной культуры русского зарубежья возлагали на творчество молодого композитора большие надежды. Наряду с весьма благосклонными оценками музыкальной общественности балет получил множество положительных отзывов критики (среди изданий – «Vogue», «Morning Post», «Times», «The Queen»)<sup>19</sup>.

Оказавшись в центре музыкальной жизни Европы, Дукельский дебютировал как русский композитор, в творчестве которого воплотились особенности русской национальной композиторской школы – её традиции (Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, М. Глинка) и новации (С. Прокофьев, И. Стравинский), и стал одним из перспективных представителей русской культуры за рубе-

жом. В данном случае слово «представитель» по отношению к композитору использовано в его непосредственном значении лица, представляющего, преподносящего определённую идею, послание. В начале пути Дукельский, как и многие другие русские художники-эмигранты, выступил на Западе со словом о России и проиagnёс его на доступном для себя языке музыки.

«Зефир и Флора» был гармонично вписан в контекст «Русских балетов», продолжив линию «Павильона Армиды» Н. Черепнина, связанную с идеями «Мира искусства». К той же группе живописных (и картинных) спектаклей с элементом ретроспекции и мифологичности можно в той или иной степени отнести «Призрак розы» на музыку Вебера, «Дафниса и Хлою» Равеля, «Менины» на музыку Форе, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси. Среди авторов музыки к названным постановкам (не считая Черепнина) нет ни одного русского композитора. Роль Дукельского заключалась в том, чтобы продолжить работу в данном образно-сюжетном направлении и привнести в музыку не только национальный колорит, но и черты национальной композиторской школы.

«Зефир» ставился в двух сезонах (1925 и 1926 гг.) в Монте-Карло, Париже и Лондоне, и после этого, насколько известно, не возрождался на сцене. В 1999 г., на исходе XX столетия, музыка балета обрела новую жизнь – она была исполнена и записана на компакт-диск Королевским оркестром Гааги под управлением Г. Рождественского.

Тенденция к возрождению крупнейшими отечественными и зарубежными музыкантами забытых страниц русского зарубежья оставляет надежду на то, что балет «Зефир и Флора» будет восстановлен на сцене уже в веке XXI-м как важная составляющая часть культуры и эпохи «русского» Парижа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С середины 1990-х гг. силами основанного А. Лией Фонда им. М. Лиепы, компании SAV Entertainment и «Кремлёвского балета» обрели новую жизнь балеты «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Болеро» на музыку М. Равеля, «Тамар» на основе симфонической партитуры М. Балакирева, «Синий Бог» на музыку «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза» А. Скрябина (в «Русских балетах Дягилева» спектакль шёл с музыкой Р. Гана), «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси. В год столетия «Русских балетов» был возобновлён балет «Павильон Армиды» Н. Черепнина – первый из спектаклей, поставленных дягилевской труппой в Париже. Считая себя продолжателями дела Дягилева, организаторы назвали свой проект «Русские сезоны. XXI век».

<sup>2</sup> В это же время (с 1926 г.) по приглашению Дж. Уайта Дукельский начал создавать музыку лёгких жанров для постановок лондонского Театра Дали под именем Вернон Дюк (предложенным Дж. Гершвиним), которое одновременно с принятием композитором американского гражданства (1939) стало его официальным именем. До конца жизни Дукельский–Дюк параллельно создавал музыку академической традиции (среди наиболее крупных произведений – оратория «Конец Санкт-Петербурга», кантата «Эпитафия», концерт «Посвящения», три балета, три симфонии, фортепианный, виолончельный и скрипичный концерты) и «лёгких» жанров (к ревью, мюзиклам, кинофильмам). Композитор ушёл из жизни в 1969 г. в Калифорнии. Важным дополнением к музыкальному творчеству Дукельского является его обширное литературное наследие: четыре книги стихов, мемуары,



статьи о современной ему русской, европейской и американской музыке.

<sup>3</sup> См.: Duke V. Passport to Paris. – Boston; Toronto, 1955. – P. 122. Балет «Бал прачек» на либретто Б. Кохно впервые был поставлен в Театре на Елисейских полях 19 декабря 1946 года и имел успех у парижской публики.

<sup>4</sup> Автором либретто должен был стать Б. Кохно, хореографом – Дж. Баланчин. Однако балет не был завершен. Единственный сохранившийся эпизод балета – па-де-де – вошёл в Первую симфонию Дукельского в качестве средней части.

<sup>5</sup> См.: Duke V. Passport to Paris. P. 121. Выделенные курсивом слова в тексте мемуаров напечатаны латиницей, но с сохранением русской фонетики: «*kokoshniks*» и «*barin*».

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Насколько известно, в настоящее время издание балета является единственным.

<sup>8</sup> Перевод с франц. автора статьи.

<sup>9</sup> С музыкой Прокофьева Дукельский познакомился ещё в 1916 г. (во время авторского исполнения Первого фортепианного концерта в Киевском отделении ИРМО) и сразу проникся интересом к личности и творчеству композитора. В отличие от ученических произведений Дукельского, отмеченных влиянием Дебюсси и Скрябина, в его Фортепианном концерте (1921) весьма заметен диалог с Прокофьевым, который, вероятно, не был осознанным. Переехав в Париж, Дукельский почти сразу сблизился с Прокофьевым и имел возможность глубже познакомиться с его творчеством. Отчасти поэтому прокофьевское влияние лишь укрепилось в балете «Зефир и Флора», несмотря на настоятельную просьбу Дягилева «держаться [от него] подалше».

<sup>10</sup> Примеры даются по клавиру балета, выпущенному РМИ с сохранением всех ремарок и языка этого издания.

<sup>11</sup> Дукельский высоко ценил музыку «Свадебки», а в 1926 г. принял участие в лондонской премьере произведения, исполнив в ней партию одного из четырёх роялей.

<sup>12</sup> В первые годы эмиграции усвоение джаза Дукельским началось именно через общение с музыкой Стравинского

(творческий диалог в балете «Зефир и Флора») и Гершвина (фортепианные переложения его оркестровых произведений). К началу 30-х гг. Дукельский (под псевдонимом Вернон Дюк) стал одним из наиболее успешных и заметных эстрадно-джазовых композиторов в Америке и Европе.

<sup>13</sup> Впоследствии Дукельский сменил отношение к подобной музыкальной стилистике на резко критическое, назвав её в своей статье «Дягилев и его работа» (1927) проявлением «внешнего» русизма» (см.: Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. – М., 2005. – С. 381). Тем не менее, в пору создания «Зефира» Римский-Корсаков был для Дукельского достаточно авторитетной фигурой (ещё с консерваторских лет), воплощением русского искусства, символом национального стиля, в том числе и за рубежом.

<sup>14</sup> См.: Duke V. Passport to Paris. P. 142.

<sup>15</sup> См.: Савкина Н. О Владимире Александровиче Дукельском // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского / Научные труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – Сб. 35. – С. 151.

<sup>16</sup> См.: Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка. – М., 1977. – С. 218.

<sup>17</sup> На данную особенность творческой личности Прокофьева указывает, например, Л. Гаккель, предлагая рассматривать его как художника, «обретшего свой первый душевный опыт на Украине, проникнутого южным мироощущением, привыкшего к южному типу общения». См.: Гаккель Л. Прокофьев и Петербург // С. С. Прокофьев: сб. ст. – СПб., 1995. – С. 4.

<sup>18</sup> См.: Прокофьев С. С.: Материалы. Документы. Воспоминания. – М., 1961. – С. 207.

<sup>19</sup> К сожалению, имена большинства критиков, оставивших рецензии на премьеры «Зефира» неизвестны. Выдержки из статей Дукельский приводит в «Парижском паспорте» без указания имен авторов.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример №1 В. А. Дукельский.  
Балет «Зефир и Флора». Увертюра

а)

Moderato (tempo giusto) ♩ = 112

б)

Moderato (tempo giusto) ♩ = 112

Пример №2 Сцена I. Концерт Муз

а)

Allegro molto

б)

Concert des Muses  
Allegro molto

## Пример № 3

## Сцена I. Финал

*Allegro non troppo*

## Пример № 4

## Сцена II. Вальс: выход Зефира и Флоры

*Valse*  
T'di Valse  $\text{♩} = 104$  Entrée de Zéphire et Flore

*mf* *semplice* *sim.* *sim.*

## Пример № 5

## Сцена IV. Дивертисмент Муз. Тема вариаций

*Divertissements des Muses*  
(Andante con variazioni)

*Andante non troppo*  $\text{♩} = 76$  *ben cantando* *mp* *simile* *non staccato*

Максимова Антонина Сергеевна

аспирантка кафедры истории музыки

Петрозаводской государственной консерватории

им. А. К. Глазунова

