

II

Вопросы
теории
и эстетики
музыки

ВЫПУСК 6-7



Музыкальное искусство

1970

74
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Вопросы теории и эстетики музыки

ВЫПУСК 6-7



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“ ЛЕНИНГРАД 1967

и
в-
теор
Воп

Под редакцией Ю. КРЕМЛЕВА
и Л. РААБЕНА (отв. редактор)

Сборник «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 6—7, посвящается 50-летию Великого Октября. Тема сборника — итоги русского советского музыкознания за 50 лет. В нем освещаются основные проблемы и отрасли советской музыкальной науки (история, теория, фольклористика, источниковедение).

Открывают сборник две статьи Ю. Кремлева о методологии и эстетике русского советского музыкознания. Далее следуют три статьи об историческом музыкознании: М. Михайлова (советское музыкознание о русской дореволюционной музыке), А. Сохора (изучение советского музыкального творчества), Г. Орлова (советское музыкознание о зарубежной музыке). Сборник содержит раздел теоретического музыкознания: статьи И. Рыжкина (период 1917—1941) и С. Богоявленского (период 1941—1966). История и теория музыкального исполнительства освещена в статье Л. Раабена, вопросы советской фольклористики — в статье И. Земцовского, источниковедение — в статье Л. Данько. Сборник завершается кратким хронографом музыкальной жизни Петрограда — Ленинграда за 1917—1966 годы.

Предлагаемый сборник ставит задачей дать сжатый очерк исторического развития русского советского музыкознания, обрисовать выдвинутые этим развитием основные проблемы и наметить некоторые перспективы дальнейшего движения научной мысли.

Ю. Кремлев

О МЕТОДОЛОГИИ СОВЕТСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Методология советского музыковедения возникла, развивалась и продолжает развиваться в борьбе взглядов. Суть этой борьбы может быть наиболее лаконично сформулирована как процесс утверждения в советском музыкознании марксистско-ленинских исследовательских принципов.

При этом никогда не следует забывать очень большую емкость понятия марксистско-ленинской методологии. Недооценка масштабов этой емкости неоднократно имела и имеет место. Плачевным результатом подобной недооценки всегда была узость критериев, особенно склонных сводить принципы марксизма-ленинизма к тем или иным требованиям политической идеологии.

Если бы марксизм-ленинизм сводился к таким требованиям, его нельзя было бы рассматривать как учение, обобщающее многовековое развитие человеческой культуры. Но его необходимо рассматривать именно так. Принципы марксистско-ленинской науки включают в себя не только требования определенной политической направленности, но и всю совокупность наиболее прогрессивных тенденций и достижений научной культуры человечества.

И не могут, скажем, с истинной плодотворностью осуществляться принципы марксистско-ленинского искусствознания там, где научная работа не опирается на полноту фактов, не владеет глубоким знанием предмета, не постигает его основных качеств и противоречий, не обладает многосторонней, живой исследовательской инициативой.

Поэтому целеустремленное развитие советского музыкознания могло происходить только на основе самой серьезной научной работы, руководимой и направляемой идеями диалектического и исторического материализма. Весь исторический путь советского музыкознания наглядно показывает, что лишь сочетание истинных идей со специальным исследованием фактов двигает музыковедение вперед, тогда как ни один из этих стимулов порознь не может обеспечить действительный прогресс музыковедческой науки.

Подлинное новаторство всегда уважает и развивает прогрессивные традиции. И, соответственно, русское советское музыковедение опиралось и опирается на традиции русского классического музыковедения. Эти последние были своеобразны, причём своеобразие их объяснялось особыми чертами становления русской культуры в прошлом.

Общезвестна, с одной стороны, значительная материальная отсталость русской дореволюционной культуры, сдерживавшая расцвет в России интенсивной музыкальной жизни и в том числе — расцвет музыковедения. Но не менее известно, с другой стороны, что русская мысль о музыке уже в XIX веке проявила себя с большой силой и, будучи связанной с передовыми идеями освободительной борьбы русского народа, обнаружила способность ставить и прогрессивно решать многие важнейшие вопросы музыкального искусства. Особенно примечательно, что классическое русское музыковедение менее всего склонно было замыкаться в тиши ученых кабинетов. Оно постоянно было занято злорадами, проблемами становления прогрессивной русской музыки. Оно носило по преимуществу действенный, а не «академический» характер, да и выросло на основе музыкальной критики.

Так сложились ценнейшие принципиальные традиции, следование которым могло и должно было очень помочь становлению советского музыковедения. Но вспомним, что организационная отсталость русской дореволюционной культуры никак не способствовала количественному накоплению музыковедческой продукции. В старой России не готовились кадры музыковедов, оригинальных музыковедческих трудов издавалось мало, всесторонние навыки исследовательской деятельности в области музыкальной науки не были созданы, и фонды самостоятельного изучения как отечественной, так и зарубежной музыки страдали разрозненностью, спорадичностью.

Это создавало на пути развития советского музыковедения серьезные трудности, для преодоления которых следовало приложить огромные и продолжительные усилия.

Вдобавок, вставали также значительные препятствия другого рода — идейно-эстетические, поскольку период конца 900-х и первой половины 10-х годов, заметно продвинув количественный рост музыковедческой и издательской инициативы, одновременно вызвал развитие в музыковедении тенденций декаданса, модернизма и т. д. С этими новейшими «традициями» предстояло упорно и настойчиво воевать.

Путь советского музыковедения за 50 лет по-своему отражает движение истории советского общества. И этапы классовой борьбы (с ее большими — временами — обострениями), и успехи социалистического строительства, и победы на общекультурном фронте, неуклонно расширявшие потребности народа в музыке и в понимании музыки, — все это так или иначе формировало историю советского музыковедения.

Уже в 20-е годы началась систематическая и расширяющаяся подготовка музыковедческих кадров, выраженная возникновением музыковедческих факультетов при консерваториях и созданием специальных научно-исследовательских институтов (или разделов институтов), занимающихся вопросами музыки. Это, в свою очередь, оживило работу издательств в различных областях музыковедения (история, эстетика, теория, фольклористика, инструментоведение и т. д.). Стали развиваться также отрасли лекторской работы в области музыковедения, а затем и отрасли различных видов музыковедения по радио (позднее также по телевидению). В своей совокупности музыковедение выступало широким фронтом книг, брошюр, статей, лекций, вступительных слов, пояснительных бесед, аннотаций и т. д., и т. п. Постепенно позиции советского музыковедения стали очень многочисленными и многообразными, закрепляясь в консерваториях, научно-исследовательских институтах, специальных секциях Союзов композиторов, журналах и газетах, радиовещании и телевидении.

Исторический путь, пройденный советским музыковедением, был велик и сложен. Вспомним хотя бы главные его этапы.

В 20-е годы критерии оценки содержания музыки и методы его анализа с позиций марксизма-ленинизма лишь первично выработывались; давало себя знать множество неясностей и заблуждений, связанных как с пережитками идеалистических взглядов на музыку, так и с попытками толковать ее формально или вульгаризируя связи музыки с экономикой и материальным бытом.

В конце 20-х и начале 30-х годов, в период господства воззрений РАПМ, энергично стимулировалась трактовка музыки как классовой идеологии и только. Это отчасти способствовало пониманию роли музыки в классовой борьбе, но, вместе с тем, чрезвычайно упрощало оценку содержания музыкальных образов и порождало нигилизм в отношении ко множеству музыкальных явлений прошлого и современности.

В предвоенный период (1932—1941), после ликвидации РАПМ, методы анализа музыки советскими музыковедами очень углубились, преодолевая различные вульгаризации и предвзятости. К тому же, именно в это время возник и стал развиваться критерий социалистического реализма. Одновременно были широко поставлены проблемы традиций и новаторства, ценности огромных фондов музыки прошлого и теснейших связей советского музыкального творчества с жизнью, с требованиями социалистического строительства. Именно в это время установилось понятие советской музыки, в отличие от понятия пролетарской музыки, выдвигавшегося обычно теоретиками РАПМ.

В период Великой Отечественной войны (1941—1945) и в ближайшие послевоенные годы (1946—1948) положительные тенденции советского музыковедения, завоеванные в предвоенный период, продолжали развиваться. Новым важным явлением был большой рост внимания к русской музыке как выразительнице

замечательных качеств и исторических заслуг русской нации, русского народа.

Вместе с тем, успешное развитие методологии советского музыковедения на протяжении многих лет (еще со времен РАПМ) в известной мере задерживалось механическим противопоставлением советской музыкальной культуры музыкальным культурам зарубежных стран и искусственным изолированием советской музыки. Такое изолирование достигло своей крайности после 1948 года, когда советские музыковеды занимались преимущественно осуждением, но не изучением современной зарубежной музыки.

Только на основе указаний XX съезда партии (1956) перед советским музыковедением снова открылись возможности широкого изучения и беспристрастного исследования всех явлений мировой современной музыки. Одновременно очень возросла и ответственность музыковедов в их борьбе за чистоту и последовательность советской идеологии, советского строя эмоций в музыкальном искусстве, против тех или иных пережитков и влияний буржуазной идеологии. Переживаемый нами исторический период советского музыковедения как раз характеризуется и большим расширением тематических масштабов музыковедческой работы и ростом ответственности музыковедения перед советским обществом.

Прежде чем говорить о главнейших положительных итогах советского музыковедения за полувековой срок, остановимся на важном вопросе присущих ему движущих противоречий — проблеме. Особенно существенно и ценно, что советская культура находила возможности для разрешения этих противоречий, преодоления их вредных сторон и использования полезных, положительных сторон.

Наличие главных и подчиненных противоречий определялось в конце концов невозможностью сразу охватить все вопросы, не выделяя те или иные из них.

История человечества показывает, что, не подчиняя множество встающих перед ним задач основным, ведущим в данное время задачам, невозможно уверенно двигаться вперед. Это обстоятельство постоянно дает себя знать как в качественном, так и в количественном смысле. Применительно к качественным показателям мы имеем в виду невыполнимость незамедлительного выделения наиболее существенных качеств предмета или явления так, чтобы все контрастные, побочные и второстепенные его качества были при этом представлены с полной ясностью и объективностью с самого начала. Применительно к количественным показателям мы подразумеваем невыполнимость такой организации музыковедческой работы, при которой все отрасли музыковедения развивались бы одновременно с равной обстоятельностью.

Жизнь требовательна, общество не может ждать, когда перед ним вырастают задачи, требующие неотложного разрешения. Ре-

шать их приходится, зачастую не располагая сколько-нибудь исчерпывающим пониманием предмета. Такие решения не могут оказаться безупречными. Но только вполне понимая их историческую необходимость, можно отнестись к ним впоследствии спокойно и беспристрастно, без легковесной иронии.¹ Что же касается потребности в тот или иной исторический период направлять внимание избирательно, на тот или иной определенный предмет, то эта потребность также нуждается в объективном понимании, а не в бездумном осуждении *post factum*.

Остановимся теперь хотя бы на некоторых типах проблемных противоречий, характерных для истории советского музыковедения.

Едва ли не самым важным и показательным из этих противоречий явилось противоречие понятий классового и общечеловеческого. Выше мы уже отмечали абсолютизацию понятия классовой в период наиболее активной деятельности РАПМ. При условии решительного противопоставления пролетарской музыки музыке буржуазной и дворянской, музыка как бы вводилась в круг идейно-политической борьбы, ее общественному происхождению и социальной функции уделялось первостепенное внимание. И именно в это время советское музыковедение пришло к осознанию необходимости и плодотворности изучения социально-идеологического содержания музыки. Вряд ли стоит доказывать, что без подобного осознания советского марксистско-ленинского музыковедения не было бы вовсе.

Однако упрощенная, догматическая постановка вопроса о классовой музыки приводила к забвению диалектики всего прошлого художественной культуры. На деле же в недрах классового общества создавалось и развивалось искусство, в той или иной мере выражавшее интересы народа, имеющее общечеловеческую ценность и, следовательно, непреходящее значение. Эту диалектику игнорировал вульгарный социологизм, склонный в своих крайних формах неотрывно прикреплять те или иные явления искусства прошлого (даже самые великие) к классово ограниченными тенденциям. Выходило, что широчайшие пласты искусства прошлого и современности не обладают идеологической ценностью и подлежат, в сущности, исторжению из области науки и художественной практики. Такая «ударная» установка, претендовавшая на политическую целеустремленность, вольно или невольно поощряла неведение, пассивность в области научно-исследовательской работы.

В результате на протяжении долгих лет обширные области музыки (в частности, зарубежная музыка наших дней, не говоря уже, например, о церковной музыке или музыке отдаленных эпох — античности, средневековья, ренессанса) оставались

¹ Именно такой характер носит, например, ирония по адресу первых, несовершенных, но необходимых попыток устанавливать идейное, социальное, классовое содержание музыки.

неизучаемыми или очень мало изучаемыми. Эти области зачастую игнорировались, что не только тормозило, обедняло науку, но и суживало художественную практику.

Справедливость требует немедленно отметить и обратную сторону данной проблемы. Она неоднократно давала себя знать в случаях ослабления идейной требовательности. Если высокая, но односторонне прямолинейная идейная требовательность приводила к поглощению общечеловеческого классовым, то ослабление идейных критериев содействовало растворению классового в общечеловеческом, вело к утрате принципиальных критериев идейного содержания.

В качестве примера можно привести менявшееся в нашем музыковедении отношение к современной зарубежной музыке. В свое время, исходя из положения марксизма-ленинизма об упадке художественной культуры в условиях капиталистического общества, советские искусствоведы (и, в частности, музыковеды) вооружились правильной по основе концепцией, отмечавшей падение искусства в капиталистических странах и загнивание его в эпоху империализма. Однако вульгаризаторство делало из этой концепции прямолинейно-ограниченные выводы. Оказывалось, что с известного периода мировой истории искусств капиталистические страны вообще перестали порождать что-либо ценное. Ставя вопрос так, неправоммерно игнорировали или недооценивали и наличие в буржуазных странах передовых, антибуржуазных тенденций искусства, и то, что даже самый упадок в ряде случаев мог быть не абсолютным, а относительным, парализующим многие стороны искусства, даже подавляющим большинство его ценных сторон, но оставляющим возможность для успешного развития некоторых факторов (вспомним, например, что в импрессионизме безусловный упадок идейного содержания сопровождался, однако, расцветом чувственной наглядности образов).

В недавнее время взгляд на современное зарубежное искусство как на область сплошного и безусловного упадка сменился благожелательным вниманием к этому искусству. Но зато стали возникать и нередко увлекали соблазны устраниваться от строго социальных оценок искусства, заменить их оценками внеисторическими, абстрактными.

Так открывался путь к прискорбным и ложным «обобщениям». Общечеловеческое начинало рассматриваться не как выражение прогрессивных итогов классовой борьбы, а как простой отблеск той или иной исторической ситуации развития искусства.¹

К этой же группе проблем можно отнести дилемму унификации или единства. В попытках обезопасить советскую музыку

¹ Так, скажем, неврозы экспрессионизма оказывались не порождением определенных конфликтов классовых противоречий, а выражением всеобщей сущности «современного человека».

от вредных влияний буржуазного искусства неоднократно (и в период РАПМ, и в конце 40-х — начале 50-х годов) предпринимались многочисленные попытки унификации художественного творчества. Музыковедчески (критически) это сказывалось выдвиганием достаточно узко регламентированных требований к музыке, к ее сюжетам, темам, драматургии, к так называемому «музыкальному языку» и т. д.

Но творческий и слушательский опыт очень наглядно показывал несостоятельность унификации. Последняя обедняла возможности музыкального творчества, связывала инициативу. При этом становилось особенно очевидным, что советской, социалистической музыке необходима не унификация сюжетов и приемов, а единство мировоззрения. Однако истинный смысл понятия единства давался (да и дается) трудно, поскольку необходимый для него критерий чувства меры — крайне сложный и легко ускользающий критерий философских и эстетических суждений вообще.

Любая попытка «объединить» передовое с консервативным или реакционным, здоровое и прогрессивное — с болезненным и извращенным, обнаруживает эклектический произвол, бесконечно далекий от решения задач подлинного единства.

С другой важной группой проблем советского музыковедения оказалась связанной трактовка противоречивых соотношений национального и интернационального, патриотического и международного.

Известно, что в первые годы революции проблемы национального своеобразия русской культуры (в частности, музыки) не подчеркивались и не выпячивались. Это объяснялось как огромной ролью идей международной солидарности пролетариата, так и резко выраженным отрицанием пережитков великорусского национализма в пользу принципов равенства и братства народов.

Нельзя, разумеется, не оценить всю законность таких тенденций, категорически противопоставлявших себя дурному наследию разобщенности наций и шовинистического чванства. Вместе с тем, такое невнимание (или ослабленное внимание) к чертам русского искусства имело, конечно, свою теневую сторону. И, в частности, музыковедение того времени сделало для изучения самобытных национальных черт русской музыки хотя и немало, но меньше, чем оно могло бы сделать. Более того — порою проявлялась и недооценка великих достижений русской музыкальной культуры: на этой почве возникали и поползновения склонять голову перед Западом, усматривать в русской музыке по преимуществу всевозможные «провинциализмы».

Положение коренным образом изменилось в первой половине 40-х годов, когда героические подвиги русского народа в Великой Отечественной войне приковали всеобщее внимание к качествам русского (русской) культуры, русского человека, русского характера и т. д.).

В это время русское советское музыковедение сделало много для изучения и утверждения замечательных национальных качеств русской музыки — ее патриотизма, демократизма, реализма. По существу, впервые после великого патриотического движения, возглавленного в прошлом веке Могучей кучкой, внимание столь настойчиво обратилось к качествам русского в музыке, что очень способствовало углубленной оценке своеобразия русской оперы, русской симфонии, русской камерной музыки, русского романса и т. д. Сильный толчок был дан развитию русской музыкальной фольклористики.

Как и обычно, у этих глубоко ценных тенденций имелась и своя слабая сторона. Она дала себя знать в уменьшении внимания к широчайшим и подлинно принципиальным международным связям русской музыки, к освоению ею всевозможных достижений мирового искусства. Одностороннее понимание задач патриотизма нередко приводило к непониманию диалектики национального и интернационального, к намеренной или нечаянной изоляции русской музыки, якобы развивавшейся и развивающейся в себе и для себя. Естественно, что при этом тормозилось и изучение зарубежной музыки вообще, поскольку произведения ее стали во многом представляться неполноценными.

Существенной проблемой в развитии советского музыковедения оказалась проблема противоречия между социальным содержанием и индивидуальными творческими формами музыки.

В свое время идеалистическая (и, в частности, романтическая) музыкальная эстетика не уставала подчеркивать гегемонию в искусстве гениальной индивидуальности, диктующей законы художественного творчества и властвующей над душами слушателей. Разумеется, идеализм такой эстетической доктрины был энергично и решительно оспорен в советском музыкознании. Взамен ее была выдвинута и разносторонне отстаивалась концепция социального содержания искусства.

Социальные критерии искусства позволили научно, убедительно истолковывать не только его генезис, но и его функцию. Становилось ясным, что формирование и развитие музыки — как народной, так и профессиональной — вызывается общественными требованиями и причинами, что вершины творчества отдельных композиторов возвышаются на почве социальных потребностей, что воздействие музыкального творчества носит социальный характер.

Но одностороннее подчеркивание социального существа музыкального искусства приводило к досадным переделкам: внимание к художественной творческой индивидуальности сильно и неправомерно упало. В частности, такая односторонность нередко приводила к недооценкам данных биографий композиторов. Исходный стимул подобной недооценки опять-таки понятен, он был отмечен наилучшими намерениями: заменить чисто биографическую трактовку творчества (столь типичную для буржуазного

музыкознания) трактовкой социальной. Но истинное решение задачи требовало не исключения биографических элементов, а их подчинения. При этом, разумеется, надо было уделять самое пристальное внимание биографии — чтобы показать воплощение социальных начал в личных, строго индивидуальных формах.

Тут же следует сказать о тенденции игнорирования диалектики социального и биологического, проявлявшейся не только в изучении индивидуального творчества, но и явлений творчества вообще.

Музыкознание зачастую относилось подозрительно, а то и пренебрежительно, к возможностям научной физиологии, к учению о высшей нервной деятельности, связанному прежде всего с именами И. Сеченова и И. Павлова. Многим казалось, что физиологический подход к явлениям музыки уводит от главной задачи изучения ее социальной сущности. На деле же именно физиология могла дать естественно-научную основу для постижения социального существа музыки.

Отметим далее дилемму фактологического или идеологического изучения музыки, которая постоянно вставала и встает перед советским музыковедением. Основа этой дилеммы — единство противоречий, но попытки сводить такое единство к простой механической противоположности всегда оказывались несостоятельными. Советское музыкознание законно захотело противопоставить бескрылой, формальной фактологии буржуазного музыковедения полет больших обобщений. Но при этом нередко упускалось из вида, что обобщения могут быть подлинно ценными и глубокими только на прочной и всесторонней основе фактов. Порою дело не обходилось без волюнтаризма в смысле игнорирования всей сложности фактических материалов ради утверждения тех или иных эстетических тезисов. Недостаточное внимание (а то и тенденциозное невнимание) к фактам приносило существенный вред развитию советского музыковедения. Замедлялось всестороннее изучение источников, при трактовке противоречивых фактов давали себя знать робость или умолчания. С другой стороны, тормозились подготовка и издание фактологических сводов всякого типа — от музыкальных энциклопедий до отраслевых словарей-справочников. Да и в подобных изданиях освещение фактов (список сочинений, хронология жизни и творчества) оказывалось зачастую не на высоте, поскольку львиная доля внимания уделялась оценкам, «приговора» (недостатки такого рода, например, весьма ощутимы — и не только применительно к музыке — в Большой Советской Энциклопедии).

Вообще говоря, ослабленное внимание к фактам и к тщательности их истолкования проявилось во всех родах музыковедческих исследований — исторических работах, монографиях об отдельных композиторах и т. д.

Очень важным и очень действенным противоречием в процессе становления советского музыкознания явилось противоречие

между требованиями научности и требованиями популярности, предъявляемыми к музыковедческим работам всех видов (книгам, брошюрам, статьям, концертным аннотациям, лекциям, выступлениям по радио и телевидению и т. д.).

Это противоречие имело очень глубокий эстетический смысл, поскольку вытекало из всей политики демократизации искусства, проводимой Советской властью с самого начала ее существования.

Нет, конечно, оснований отрицать закономерность музыковедческих исследований, обращенных к специалистам и только к ним. С другой стороны, нет и оснований отрицать закономерность популярных музыковедческих работ, лишенных исследовательской самостоятельности и ставящих своей единственной целью общедоступное изложение результатов исследований других авторов. Значительная и существенная разница между рядовыми слушателями музыки и музыкантами-профессионалами (композиторами, теоретиками, историками, исполнителями) очевидна.

Но не менее очевидна несостоятельность попыток противопоставлять музыковедение для всех и музыковедение для немногих. Ведь обнаружение тех или иных чисто музыкальных закономерностей (например, закономерностей гармонии или формы) имеет действительный смысл только тогда, когда есть возможность показать содержательное существо этих закономерностей, их исторический генезис и их эстетическое значение. В противном случае самый пронизательный и утонченный анализ музыки будет лишь анализом ее форм, а не анализом содержания.

Именно тут неразрывно смыкаются задачи «научного» и «популярного» музыкознания. И то и другое обязаны сосредоточивать внимание прежде всего на содержании музыки, разбирая и характеризуя музыкальные формы как выражение этого содержания. Отличие одного типа музыкознания от другого допустимо лишь в терминологии и степени детализации изучения «музыкальной ткани». Но в принципе необходимо, чтобы популярное музыковедение опиралось на научные выводы о содержании той или иной музыки, а научное музыкознание не подменяло бы анализ музыкального содержания анализом музыкальных форм.

Никогда не следует забывать, что главная и конечная задача музыковедения (как и искусствоведения вообще) — выяснение законов искусства, истолкование его явлений, разъяснение их содержания, выраженного в определенных формах. Музыковедение призвано облегчать слушателям понимание сущности музыкальных произведений, постижение духовного мира композиторов, задач и возможностей музыки вообще.

Примечательно в данном плане отличие искусствоведения от физики или химии, математики или биологии. Профессиональное мышление физика или химика, математика или биолога недоступно для «непосвященных», но целью такого мышления является создание предметов или организация процессов, нужных всем.

Искусствовед не теоретик материального производства для всех: он должен анализировать и делать более понятными для многих и многих уже имеющиеся образные ценности искусства или показывать несостоятельность ложных, фальшивых, мнимых художественных ценностей. Не выполняя такую задачу и погружаясь в самодовлеющее исследование факторов и деталей художественных произведений, он всегда рискует прийти к бесплодной «науке для науки».

Мы коснулись некоторых характерных противоречий, проявившихся (частично дающих себя знать и сейчас) в развитии советского музыковедения. Необходимо видеть, что вызываемые этими противоречиями промахи и недостатки были прежде всего болезнями роста и порождались, в частности, острой полемикой с чуждыми идеологическими и исследовательскими тенденциями. Именно так установление идеологичности музыкального искусства влекло за собой попытки узко классовой его трактовки; утверждение социальной природы музыки порождало невнимание к индивидуальному своеобразию творчества; стремление обобщать вызывало недооценку фактологии; задача общедоступности побуждала пренебрегать тщательностью и всесторонностью научных обоснований.

Ныне можно с удовлетворением констатировать, что промахи, ошибки или односторонности все более успешно изживаются в процессе плодотворного развития советского музыкознания.

Нет больше непреодолимых трудностей дилеммы классового и общечеловеческого. Исследованиями многих советских музыковедов убедительно показана непреходящая ценность прогрессивных явлений музыки, возникавших и развивавшихся в условиях классового общества.

Успешно преодолеваются трудности дилеммы унификации и единства. Все яснее вырисовывается возможность и потребность разнообразия, богатства музыкальных стилей, развивающихся в условиях социалистического общества.

Аналогично можно сказать о дилемме национального и интернационального. Отринув как космополитизм, так и одностороннее понимание патриотизма, русское советское музыкознание стремится к объективным оценкам мировой музыки на новой основе — более глубокого и принципиального, чем раньше, постижения самобытных и незаменимых сокровищ русского музыкального искусства.

Неуклонно преодолевается в советском музыковедении суммарность социальных оценок искусства, растет внимание к творческим индивидуальностям художников.

Союз эстетики и физиологии музыки за последнее время начинает заметно оформляться и крепнуть.

Очень плодотворные сдвиги давно уже наметились в области дилеммы фактологического или идеологического изучения музыки. Ныне, при сохранении ведущей роли идеологических критериев,

фактологическая база советского музыковедения становится все более солидной и широкой.

Подводя итоги развития советского музыковедения за 50 лет, мы с полным правом можем считать их очень ценными и значительными. За полувековой срок русское советское музыковедение достигло уровня методологически самого передового музыковедения мира. Стимулом последовательной прогрессивности лучших достижений советского музыковедения явилась его марксистско-ленинская методология.

Плодотворное развитие советского музыковедения всегда руководилось пониманием музыки как отражения и выражения действительности посредством музыкальных образов. Советские музыковеды отстаивали и отстаивают наличие органических связей музыки с духовной культурой человечества, рассматривают музыку как орудие социального воспитания. В этом плане советское музыковедение резко и непримиримо противостоит тенденциям буржуазного музыковедения, склонного трактовать музыку или как область стихийных, не поддающихся контролю и организации эмоций, или как самодовлеющую игру звучащих форм.

Не случайно главные усилия выдающегося советского музыковеда Б. Асафьева были направлены на то, чтобы разносторонне показать эмоциональное содержание музыки, ее способность через музыкальную интонацию и музыкальную форму так или иначе воздействовать на строй человеческих чувств и мыслей. В данном плане Асафьев был наследником лучших заветов классиков русской музыки и русской мысли о музыке. Вместе с тем, ему удалось осветить вопросы содержания и формы музыки с большей глубиной и обстоятельностью, с большей принципиальной настойчивостью, чем это делалось раньше. Взгляды Асафьева на роль интонации и формы в музыке содействовали успешной работе многих советских музыковедов.

Важнейшим достижением советского музыковедения стал принцип историзма. Только марксистско-ленинская методология позволила советским музыковедам приступить к последовательному изучению и толкованию исторической и социальной обусловленности как крупных эпох музыки, смен стилей, направлений, так и эволюции творчества отдельных композиторов (назовем имена советских музыковедов-историков Б. Асафьева, Р. Грубера, Ю. Келдыша, Т. Ливановой, К. Розеншильда).

Если буржуазное музыковедение по преимуществу констатировало смены эпох и стилей музыки, описывало творческие пути композиторов, то советское музыковедение стало успешно объяснять социальные причины всех этих процессов, изменений и сдвигов.

Советское музыковедение выдвинуло крайне существенное понятие творческого метода в музыке. Правда, понятия реализма, романтизма, классицизма и т. д. применительно к музыкальному искусству существовали и раньше. Однако именно советское музы-

коведение приложило множество соединенных и целенаправленных усилий с целью выяснить исторические и социальные причины, побуждающие музыкантов (композиторов, исполнителей) набирать (или инстинктивно принимать) тот или иной творческий метод.

Уже в 30-е годы советское музыковедение уделило особое внимание проблемам реализма в музыке (назовем имена А. Альшванга, Р. Грубера, Х. Кушнарева). Главной задачей при этом было обоснование метода социалистического реализма. Но эти попытки явились лишь началом обширной и разносторонней работы советских музыковедов в области эстетики.

При изучении проблем реализма естественно развивалось глубоко ценное стремление к единству истории, теории и эстетики. История музыки должна была опираться на теоретическое ее изучение и приходиться к формулировкам коренных, практически ценных эстетических положений.

Преодолению изолированности истории, теории и эстетики способствовало все более отчетливое осознание того обстоятельства, что музыка существует для многих, а не для избранных, что музыкальная теория не может плодотворно существовать вне опоры на музыкальную историю и музыкальную эстетику.

Известно, что теория призвана изучать содержание музыки через форму. Но дурная теория изучает лишь форму как таковую. И последние дурной теории очень сильно в буржуазном музыковедении. Преодоление подобных дурных традиций составило несомненную заслугу советского теоретического музыковедения. В работах наших видных теоретиков (назовем, для примера, имена А. Должанского, Л. Мазеля, И. Рыжкина, С. Скребкова, Ю. Тюлина, В. Цуккермана) выступила прогрессивная тенденция идти путями теоретического анализа к научному постижению и обоснованию содержания музыки.

А ныне происходит все большая дискредитация «теории для теории», все более последовательная опора музыкальной теории на данные музыкальной истории и эстетики; все более развивается изучение музыки не изолированно, а в связи с другими проявлениями и процессами человеческой культуры; все более настойчиво стремление установить объективные приметы образного содержания музыки, конкретизирующегося в ее интонациях, логике, формах.

У нас закономерно сужается контингент работ узкотеоретического и узкопрофессионального склада. Напротив, растет контингент работ, обращенных как к специалистам, так и к широкому кругу любителей музыки, работ, исследовательская активность которых естественно сочетается с доступностью изложения, с ясностью и общепонятностью доводов и выводов. Такие работы не просто излагают «непосвященным» данные музыковедческой науки, но побуждают «непосвященных» к самостоятельному, инициативному мышлению. Не забудем, вдобавок, что наряду

с процессом последовательной демократизации музыкознания неуклонно развивается встречный процесс расширения и углубления музыкальной культуры в массах, что все более заметно уменьшает дистанцию между профессионалами и любителями музыкального искусства.

Истинное развитие методологии немыслимо вне овладения материалом исследуемого предмета. В этом смысле одной из важнейших задач, вставших перед советским музыковедением с самого начала его существования, явилось марксистско-ленинское переосмысление истории всей музыкальной культуры человечества от времен первобытного общества до наших дней. Задача была грандиозной и, разумеется, невыполнимой в сжатые сроки.

Вместе с тем, советская культура, как культура, занятая в первую голову строительством нового общества, социалистического строя и, вдобавок, развивавшаяся сначала в тяжелых условиях материальных лишений, ожесточенной классовой борьбы, находящаяся во враждебном окружении империалистических стран, конечно, не могла, да и не имела права с одинаковым вниманием отнестись ко всем разделам и сторонам этой задачи. Не могла и не имела она права в равной мере интересоваться животрепещущей современностью и далеким прошлым, тем, что возникает и строится на глазах, и тем, что родилось в древние времена. Методология советского музыкознания не могла и не имела права быть бесстрастно академической в выборе объектов: ею, напротив, руководили самые действенные идеологические и политические соображения.

Совершенно закономерна поэтому преимущественная, избирательная направленность советского музыковедения на те проблемы, исторические этапы и т. д., которые в наиболее непосредственной мере могли бы содействовать удачному решению проблемы советской современности.

Примечателен в данном плане особый интерес советского музыкознания к народному искусству; к наиболее ценной и жизненной в наших условиях части наследия профессиональной музыки; к проблемам становления все более многообразно и значительно проявлявшей себя советской музыки; к насущным вопросам музыкальной эстетики.

По всем этим направлениям методология советского музыкознания развивалась, осиливая очень многочисленные трудности, неуклонно продвигаясь вперед и вперед.

Так, например, развитие советской музыкальной фольклористики неуклонно поддерживалось всем строем советского государства. При этом трудности выработки методов исторического анализа явлений фольклора, а равно и трудности анализа образного содержания музыки народных песен были очень велики. Тем не менее и в этой области советские фольклористы сделали ре-

шительные шаги вперед, порывая со старыми формальными методами фольклористики (назовем в данном плане ценные работы Ф. Рубцова).

Итак, советское музыкознание сделало очень много для характеристики целого ряда великих представителей музыкальной классики в прошлом, для выяснения социальной обусловленности, народности и национальности музыкального искусства, направлений и тенденций реализма, романтизма, классицизма, импрессионизма, экспрессионизма в музыке, для понимания исторических этапов развития музыки (выраженных, в частности, периодами восхождения, расцвета, упадка) и т. д., и т. п.

Советское музыкознание на протяжении полувека (и с возрастающим вниманием) следило за формированием и развитием советской музыкальной культуры, постоянно выдвигая те или иные задачи, а в целом стремясь к осуществлению принципов демократизма, реализма и патриотизма.

С годами и десятилетиями все более заметной становилась необходимость разностороннего развития советской музыкальной эстетики как учения о существе и основных задачах музыки, венчающего музыковедение в целом. Внимание, уделяемое музыкальной эстетике, возросло, что способствовало значительному усовершенствованию этой области музыкознания.

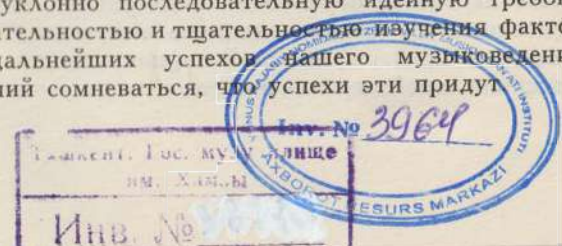
Перед советским музыковедением стоят дальнейшие большие и серьезные задачи. Оно может и должно все более исчерпывающе расширять области утверждения и развития своей методологии — и исторически и географически. Это требует огромных и продолжительных усилий, подготовки широких и разнообразнейших кадров специалистов. Но оправданность таких усилий бесспорна. Ведь всякая методология получает полное обоснование только при охвате ею всех явлений культуры.

Говоря к примеру, можно усомниться в полезности изучения античности или средневековья для понимания современности. Однако подобное сомнение наивно. Истории присущи как переходящие, так и непреходящие черты. Вне истории многое оказывается непонятым или необъяснимым в современности. Для истинного понимания одного из величайших факторов искусства — фактора традиции — необходимо самое тщательное изучение истории, в том числе и отдаленных ее эпох.

Тем более необходимо развивать и углублять методологическое изучение всей совокупности музыкальных явлений близких к нам эпох и явлений нашей современности.

В конце концов остается пожелать советскому музыкознанию и впредь смело, последовательно преодолевать возникающие противоречия исследовательских проблем, сочетая в нерушимом единстве высокую и неуклонно последовательную идейную требовательность с пронизательностью и тщательностью изучения фактов.

В этом залог дальнейших успехов нашего музыковедения. И у нас нет оснований сомневаться, что успехи эти придут.



ЭСТЕТИКА В СОВЕТСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Общеизвестно огромное значение эстетики при изучении явлений и проблем искусства. Музыкаведческие и музыкально-критические работы, посвященные истории или теории музыки, общим или монографическим темам, не могут не принимать в расчет эстетических принципов, критериев, требований.

Однако задача данной статьи — не изложение эстетических основ всей совокупности трудов советских русских музыковедов, а лишь краткая характеристика основных тенденций движения и развития эстетических взглядов.

Наследие русской эстетической мысли о музыке, доставшееся советской музыкальной культуре, было очень многообразным. Наиболее ценную его часть составляли высказывания русских композиторов-классиков (Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского) и крупнейших прогрессивных представителей русской музыкальной критики (Одоевского, Серова, Стасова, Кюи, Лароша), а также эстетические суждения революционных демократов (Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова).

Суммируя существо этих эстетических фондов, сохранившихся от прошлого и продолжающих свою жизнь в условиях советской культуры, необходимо отметить, что многие кардинальные вопросы музыкальной эстетики были сформулированы прогрессивной русской мыслью до революции с большой ясностью и определенностью.

Сюда следует отнести в первую голову вопросы народности, национальности и содержательности музыки. Передовые русские музыканты уже со времен Глинки неустанно требовали от профессиональной музыки твердой и широкой опоры на народное творчество, народную образность, подчеркивая, что только на народной основе возможно подлинное искусство. С этим сочеталось требование ярко выраженной национальности, свободной, однако, от национальной ограниченности и непременно стремящейся к ин-

тернационализму, овладевающей творческими богатствами, созданными другими народами.

Утверждение содержательности музыки, взгляд на музыку как на искусство, способное посредством своих образов воспитывать эмоциональный строй человеческой психики, возвышать и облагораживать помыслы, желания, стремления — были типичны для большинства передовых представителей русской эстетической мысли (хотя имелись и исключения — так, например, Д. Писарев склонен был отрицать воспитательную ценность музыки).

Классики русской музыки и русской мысли о музыке как бы завещали советской культуре чрезвычайно четкие и ценные основы понимания музыкального искусства в плане его содержательности, народности, национальности и интернационализма. И это были не только положения теоретические, но и положения практической, творческой эстетики.

Осуществление идей народности и национальности сказывалось огромным вниманием русских композиторов к национальной и народной культуре как России, так и других стран мира.

Провозглашение принципа содержательности проявляло себя отбором тем, влечением к глубоким идеям, выраженным в типичных образах. Русская музыка характеризовалась также постоянной и многосторонней борьбой как композиторов, так и теоретиков за то, чтобы музыкальные образы отличались максимально возможной конкретностью, определенностью, отчетливостью. Отсюда, в частности, настойчивое обращение русских композиторов-классиков к тем видам синтетических искусств, в которых образы музыки конкретизировались при посредстве слова и сценического действия (романс, песня, опера, кантата). Отсюда же и разносторонние тенденции сделать возможно конкретными чисто инструментальные жанры музыкального искусства — особенно путем обращения к тем или иным видам программности.

Все эти тенденции, помимо своего эстетического смысла, имели очень серьезный, действенный этический смысл: стараниями русских композиторов и мыслителей музыка все более настойчиво выводилась в первые ряды борьбы за прогрессивное мировоззрение. Доходчивость, доступность музыкальных образов, их способность эмоционально «заражать», направлять движение человеческой психики выдвигались как качества музыкального искусства, заслуживающие всяческого поощрения.

Вместе с тем, многие очень важные пути реалистического обоснования музыкального искусства оказались все же не проложенными и не пройденными в дореволюционное время. Так, например, передовые русские музыканты прошлого, хотя и явственно осознали общественное значение музыки, не смогли подняться до понимания классового характера идеологической борьбы в музыкальном искусстве. Наиболее проникательные борцы за реализм (прежде всего — Мусоргский, Стасов) только начали обосновывать

опору музыкальных интонаций на интонации реальные (особенно в плане генетической связи музыки с речью). Хотя уже в XIX веке делались попытки связать данные музыкального искусства с данными естественных наук (в особенности — физиологии), но эта ветвь обоснования музыкальной эстетики также не получила мало-мальски широкого развития. Таковы некоторые существенные показатели неизбежной исторической ограниченности передовой русской дореволюционной музыкальной эстетики.

В итоге, несмотря на многие прочные основы реалистических и материалистических воззрений на музыку, созданные уже в условиях старого классического русского музыкального искусства, пробелы прогрессивной эстетики оказывались многочисленными. И естественно, что наличие таких пробелов содействовало живучести рутинных представлений и определений, выработанных в лоне идеалистической музыкальной эстетики и утверждавших непознаваемость, абстрактность, внереальность музыки и т. д.

В десятилетие 1907—1917 годов, на фоне глубокого идейного упадка воззрений части русской интеллигенции и в атмосфере интенсивного развития декадентства, идеализм, естественно, получил в области музыкальной эстетики стимул для разностороннего почкования.

Упомянем, для примера, книжку К. Эйгеса «Статьи по философии музыки» (М., 1912, книга 1-я), составленную в своей основной части из статей, печатавшихся в «Золотом Руне». Эйгес эклектически совмещал старые идеи Ницше, Шопенгауэра, Канта, Ганслика и им подобных. Заключение книги звучало как идеалистический триумф: музыка «зовет от конкретной, физической жизни — к другой, высшей жизни чистого духа, которая должна быть так же прекрасна и вечна, как прекрасны и вечны высшие создания музыкального искусства» (стр. 94).

Мы коснулись книжки Эйгеса не без особого повода. Дело в том, что она уже после Великой Октябрьской социалистической революции была дважды (лишь с самыми незначительными стилистическими поправками) переиздана под названием «Очерков по философии музыки» (М., 1918 и 1921), что свидетельствовало о сильной инерции музыкально-эстетической мысли в первые годы революции.

Обращаясь к симптомам действительного формирования советской музыкальной эстетики, следует прежде всего отметить высказывания первого советского наркома просвещения — А. Луначарского, который с начала существования Советской власти и вплоть до своей смерти (1933) был одним из главных идеологов в области советского искусства и многократно освещал вопросы музыки.

Уже до революции Луначарский в своих статьях подчеркивал эмоциональную содержательность музыки, отмечал ее социальное значение, а также выделил ветви музыки индивидуалистического

и коллективистского склада.¹ Тем самым Луначарский подготовил социологическую музыкальную эстетику советского времени.

В своих речах и статьях, относящихся к 1920—1933 годам,² Луначарский часто касался вопросов музыкальной эстетики. Выделим некоторые существенные моменты.

В речи «Рихард Штраус» (1920) Луначарский очень резонно сказал, что «в искеании новизны как таковой нет еще ни плохого, ни хорошего; важно, насколько ценна эта новизна».³ Цитированными словами предвдварялась основа многих позднейших споров о новаторстве подлинном и новаторстве ложном.

В статье «Ганев и Скрябин» (1925) Луначарский сделал ценную попытку разграничить музыку формального склада (с преобладанием рассудочных, конструктивных элементов) и музыку формалистическую, посягающую «характер страстной погони за оригинальностью, оригинальничанием, кривлянием».⁴ Осуждение Луначарским формалистического оригинальничания знаменательно предвещало многие последующие доводы советской музыкальной эстетики против формализма.

В статье «Новая книга о музыке» (1925)⁵ Луначарский справедливо подчеркнул необходимость изучать в искусстве три стороны: физическую, физиологическую и социальную (или социально-психологическую).⁶ Это был, в частности, ценный призыв к единому изучению акустики, физиологии и социологии музыки.

В статье «О социологическом методе в теории и истории музыки» (1925) Луначарский высказал важные мысли о задачах содержательности музыки, решительно выступил против гедонизма как такового.⁷ В этой же статье он поставил существенный вопрос о соотношении физиологии и социологии музыки, о том, что физиологические нормы могут изменяться в зависимости от общественных (прогрессивных или реакционных) требований к музыкальному искусству.

В статье «Основы художественного образования» (1926) Луначарский отметил значение программной музыки и роль образной наглядности в музыке вообще.

В статье «Один из свдвогов в искусствоведении» (1926) Луначарский акцентировал всеобщее образное содержание музыки и несводимость ее к феномену звуков как таковых. Очень ценной

¹ См.: А. В. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. М., «Советский композитор», 1958, стр. 233—235, 34—35 и др. В дальнейших изданиях сокращенно: Луначарский.

² Статьи нередко возникали в результате обработки стенограмм публичных выступлений.

³ Луначарский, стр. 67.

⁴ Там же, стр. 145.

⁵ Речь шла о книге А. Будкого «Непосредственные данные музыки».

⁶ Луначарский, стр. 149—150.

⁷ Там же, стр. 166.

оказалась убежденность Луначарского в том, что эстетическое в музыке неотделимо от этического, идейного, жизненного, вследствие чего «великий композитор есть великий человек».¹

В предисловии к работе «Вопросы социологии музыки» (1927) Луначарский, признавая, что музыка «не выражает ясных мыслей» и «не дает точных образов»,² вместе с тем оттенял эмоциональную конкретность музыки и призывал считать ее в данном плане полноценным фактором общественного воспитания.

В статье «Почему нам дорог Бетховен» (1929) Луначарский писал, что «главное содержание музыки составляет борьба сил... Музыка может выразить почти все переживания, в меньшей мере — события, в большей — процессы...»³ Тем самым Луначарский пытался кратко определить существо музыки, не преувеличивая отчетливости ее образов, но и не отрывая их от действительности.

В статье «Новые пути оперы и балета» (1930) им был затронут весьма сложный вопрос об условности оперы и о мере необходимой ей поэтизации.

Порою (и не однажды) в высказываниях Луначарского сквозили неясные, заимствованные суждения — например, о якобы трагических основах музыки⁴ и присущем ей искупляющем начале,⁵ о том, что якобы все вредные черты фантастики, метафизики и мистики теряют свою «вредность» в области музыки.⁶ Случалось Луначарскому попадать и в плен дуализма, говоря о взаимодействии «двух стихий — законов тяготения, присущих музыкальной ткани самой по себе, и социальных переживаний, выводящих эти законы из равновесия...»⁷ Однажды Луначарский даже охарактеризовал музыку как искусство, лишенное образов.⁸

Но все это были лишь непоследовательности, промахи или пережитки идеалистических взглядов.

В целом же высказывания Луначарского по вопросам музыкальной эстетики сыграли большую положительную роль. Луначарский затронул ряд важнейших проблем музыки (ее социальность,⁹ содержательность, связь с импульсами и тенденциями жизни, с интонациями речи, а также условность, неопределенность и т. д., и т. п.). Он охарактеризовал задачи истинного новаторства, борьбы с формализмом, необходимость целостного изучения

¹ Луначарский, стр. 217.

² Там же, стр. 120.

³ Там же, стр. 392—393.

⁴ Там же, стр. 52.

⁵ Там же, стр. 77.

⁶ Там же, стр. 100.

⁷ Там же, стр. 153.

⁸ Там же, стр. 308.

⁹ Социальный критерий Луначарский постоянно применял для объяснения таких явлений музыки, как творчество Бетховена или Чайковского, Шуберта или Скрябина.

критерий и факторов музыки, единство эстетического и этического. Тем или иным проблемам музыкального искусства Луначарский настойчиво пытался давать материалистическое и социалистическое по основным своим тенденциям истолкование. В этом смысле значение эстетических положений Луначарского как виднейшего эстетизатора советской музыкальной эстетики ни в коей мере не следует недооценивать. Отметим также, что Луначарский следовал в своих выступлениях ленинским нормам и заветам общественной деятельности, стремясь убеждать, а не предписывать, возбуждать споры, обмен мнений, а не декретировать.

Совокупность взглядов Луначарского на музыку крайне показательна. Ведь это был человек высокообразованный, руководивший советской культурой на протяжении многих лет и стремившийся пронагандировать принципы марксистской эстетики. Луначарский явился как бы камертоном тогдашних воззрений на искусство. И если его взгляды на музыку сочетали верные положения и проницательные догадки с приметным количеством неясных, двусмысленных суждений — это бесспорно свидетельствовало о слабостях, пробелах, несформированности тогдашней советской музыкальной эстетики вообще. В дальнейшем истинные положения Луначарского получили развитие, а его ошибки частично уцелели до наших дней.

Поскольку таковым было состояние марксистской мысли о музыке в 20-х и начале 30-х годов, представленное взглядами крупнейшего деятеля советской культуры, естественно обнаружить крайнюю противоречивость, а то и разброд мнений у ряда его современников.

Обратимся, для примера, к книге «Мелос» (книга 1-я), вышедшей в Петрограде в год революции (1917). Здесь в статье Игоря Глебова (В. Асафьева) «Соблазны и преодоления», наряду с прогрессивными, антиакадемическими тенденциями, дает себя знать идеалистическая фразеология о предопределенности и интуитивизме творчества, о метафизическом бытии музыкальной ткани; имеются также положения о провинциализме русской музыки и т. д. В статье Н. Лосского¹ «Звук, как особое царство бытия» выступают призывы к проникновению в «сверхчувственный» мир музыки (со ссылками на Плотина, Гегеля и... К. Эйгеса), а мысли о конкретной образности, об эмоциональном значении музыки парализуются туманным любомудрием. Статья «Ритм» Л. Сабанеева² наполнена до краев претенциозными, мимо глубокими и пространными рассуждениями об «эстетических элементах» и «эстетических потенциалах», посреди которых тонут отдельные приметы авторской наблюдательности.

В 1918 году, в предисловии ко второму изданию своих «Статей по философии музыки» (теперь под названием «Очерков»)

¹ Позднее (с 1922 г.) эмигранта.

² Позднее (с 1926 г.) эмигранта.

Эйгес заявил, что «в России — если не считать нескольких прекрасных статей Г. Лароша — почти не существовало вовсе и вопроса о сущности музыки». Это было потрясающе безапелляционное, но характерное игнорирование факта давнишнего существования широко развитой русской музыкальной эстетики! Но тут же Эйгес констатировал, вероятно, бесспорный факт, свидетельствующий как о пренебрежении множества музыкантов-профессионалов вопросами музыкальной эстетики, так и о приметном сдвиге в данном плане, происшедшем после революции: «... в московской консерватории, еще не так давно, когда по моему почину возникла мысль о создании кафедры музыкальной эстетики или философии музыки, большинство профессоров этого учреждения не могло понять, зачем музыкантам нужен такой предмет и в чем может заключаться содержание этого курса. Теперь дело обстоит иначе. Вопрос о сущности и значении музыки получил широкое распространение, он в наши дни довольно оживленно — худо ли, хорошо ли — другой вопрос — дебатруется на заседаниях различных музыкально-просветительных организаций».

В 1922 году вышли из печати в Петрограде «Симфонические этюды» Игоря Глебова. Это вовсе не была книга, специально посвященная вопросам музыкальной эстетики. Но она оказалась очень характерной и влиятельной также в эстетическом смысле. Здесь, на фоне множества идеалистических рассуждений,¹ была, однако, широко и щедро выражена вера в полноценность музыки как содержательного искусства, способного и через правду интонации и через логику формы (симфонизм) овладевать воплощением богатейшего круга эмоций и идей. В этом плане положительное эстетическое значение «Симфонических этюдов» несомненно.²

Отметим еще некоторые работы ближайших пяти лет.

Прежде всего следует, пожалуй, коснуться тех из них, которые были написаны опять-таки Игорем Глебовым (Б. Асафьевым) и рядом лиц, так или иначе входивших в орбиту его влияния.

Сборник «De musica» под редакцией Игоря Глебова (Пг., 1923). В статье Игоря Глебова «Ценность музыки» решающие формулировки лишены четкости. Мы читаем, что «познание мира через слух (слышание мира) освобождает духовный мир человека от оков вещности и переводит восприятие его из воззрений, свойственных «субстанционализму», в мир отношений, сопряжений и взаимодействия, в мир функциональной связи, где форма является выражением совокупности закономерных изменений в процессе становления» (стр. 18). Фраза тяжела и темна. А вот

¹ В частности, и об «интуитивности» и «безобразности» музыки (стр. 257).

² Упомянем попутно о напечатанной в том же году книге другого «умного идеалиста» (И. И. Лапшин). Художественное творчество. Пг., 1922), где изобилие очень реальных и метких оценок музыки определенно перевешивает идеалистические заблуждения руководящих идей.

еще тезисы. Музыка — «не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство; или же искусство, взятое в понятие музыкальности, должно быть воспринято не как деятельность только созерцательно эстетическая, но познавательная и даже актуально-познавательная» (стр. 19). «Предмет музыки не есть зримая или осязаемая вещь, а есть воплощение или воспроизведение процессов — состояний звучания, или, исходя от восприятия — отдавание себя состоянию слышания. Чего? — Комплексов звуковых в их взаимоотношении...» (стр. 19—20).

Хорошие намерения автора понятны: ему хочется утвердить познавательное значение музыки. Однако он ищет это значение не в конкретности музыкальных образов, а в каких-то отвлеченных соотношениях звуковых комплексов.

Далее Игорь Глебов отмечает гедонистический и познавательный элементы музыки, особенно и убедительно акцентирует ее эмоциональный элемент, подробно характеризует сопряженность музыкальных звучаний и их взаимозависимость, принципы музыкальной динамики и контрастов, тематизма и т. д. Но в итоге автор все же упорно колеблется между характеристиками отдельных качеств и сторон музыки, не выходя за пределы отвлеченностей. Поэтому и выводы статьи неотчетливы, растворяются и исчезают в дополнительных абстрактных формулировках.

В этом же сборнике статьи Р. Грубера («Проблема музыкального воплощения») и Б. Зотова («Проблема формы в музыке») страдают аналогичными качествами многословных и не результативных философских спекуляций (верные формулировки частных и отдельные проницательные наблюдения дела не спасают).

Между тем, требования новой, советской культуры все очевиднее давали себя знать, они побуждали к разрыву с идеализмом и формализмом.¹ Одним из первых навстречу этим требованиям двинулся Асафьев. Кстати сказать, Луначарский, характеризуя сборник «Задачи и методы изучения искусств»,² как такой, «большая часть статей которого, между прочим, представляет собою формулировку, так сказать, классического формализма»,³ выделил статью Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания» и отметил, что Асафьев стал обращаться к общественному истолкованию музыкальных явлений.

Две статьи Асафьева, относящиеся к этому (1924) году («Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!»⁴),

¹ «Музыка есть музыка», «музыка не есть идеология... а есть чисто звуковая организация», «музыка идей не выражает», — утверждал Л. Сабанев в статье «Современная музыка» («Музыкальная культура», 1924, № 1). Но такое «легкое» решение вопроса оказывалось бесплодным.

² Пг., Academia, 1924.

³ Луначарский, стр. 206.

⁴ Сборники «Современная музыка»: IV (ноябрь 1924) и VI (декабрь 1924), издававшиеся в Москве.

свидетельствовали о заметном и очень существенном повороте в его эстетических взглядах в сторону развития общественного, народного критерия ценности музыки. В первой из этих статей Асафьев много писал о трудностях композиторской профессии, о разрыве между композиторами и слушателями, о необходимости «откликаться на требования государства» и, вместе с тем, «идти путем, который он (композитор.— Ю. К.) лично считает единственно верным и честным». Статья заканчивалась словами: «Новая эра русской музыки начнется тогда, когда появление нового музыкального произведения будет захватывать и привлекать внимание не только узких кругов, вызывая в них хладнокровный интерес специалистов, но все большей и большей массы населения; когда исполнение его найдет отклик в окружающей среде, и она запоет сама, возбужденная силой композиторского воображения, созданные им и вместе с тем родные ей напевы».

Во второй из указанных статей Асафьев выделял непреходящую задачу преодоления разрыва между композиторами и массой: «Этот разрыв должен быть заполнен, иначе соприкоснувшись с государственной и культурной работой массы пройдут мимо высокого музыкального творчества и создадут музыку, отвечающую их потребностям». В конце статьи звучал призыв: «Композиторы, спешите создавать музыку ради окружающей вас жизни (как ее радость), а не ради бесплотной мечты!»

Черты советского демократизма, несомненно, сказываются в этих двух статьях. Но естественно, что осознание Асафьевым в самых общих чертах больших, всенародных задач музыки не могло сразу перестроить весь склад его эстетических воззрений (а тем более, склад мыслей его сотрудников).

Перед нами новый выпуск сборника «De musica», ставшего временником Государственного института истории искусств.¹ В статье-докладе «Современное русское музыкознание и его исторические задачи» Игорь Глебов констатирует значительную перестройку советского музыковедения и делает шаги к марксистскому пониманию музыки как идеологии. Он призывает деятельно изучать народную и бытовую музыку, указывая на большие трудности постижения существа музыкальных произведений: «эмоциональное или идеологическое «содержание» музыки не поддается конкретному изложению, а тем более — строгому научному анализу. В музыке нельзя пройти мимо изучения формы, ибо вне оформления звучаний нет музыки...» (стр. 7). Асафьев отмечает как упадок буржуазного искусства, так и необходимость высокой культуры народного, социалистического искусства.

В том же выпуске «De musica» статья-доклад Грубера с тяжеловесным заглавием «Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости» явилась свидетельством характерных тенденций музыковедческого «экономизма»,

¹ Л., Academia, 1925. Выпуск первый.

предлагающего, например, учитывать при оценке музыкального произведения: 1) социальное происхождение композитора, 2) его социальное положение и 3) тот класс, для которого творит композитор. «Какова будет,— писал Грубер,— с этой точки зрения классовая номенклатура», скажем, 8-й симфонии Малера, который по рождению принадлежал к беднейшему классу, в момент написания был крупный буржуа (директор театра), а обращался в симфонии ко всему человечеству?» (стр. 48). Вот яркий пример наивно прямолинейного «социологизма», который позднее культивировался рядом русских музыковедов.

В статье А. Финагина «Форма, как целостное понятие» (тот же выпуск сборника «De musica») дал себя знать компромиссный взгляд на музыкальную форму, в той или иной мере подменяющий ею категорию содержания или отделяющий форму от содержания.¹ Добавим, что подобный взгляд был в то время и надолго остался широко распространенным.

Упомянем также некоторые работы иного склада, относящиеся по преимуществу к середине и второй половине 20-х годов.

В популярной брошюре Л. Сабанеева «Что такое музыка» (Москва, 1925) очевидны (может быть, и помимо воли автора) тенденции, характерные для периода энергичной демократизации советского искусства. Так, например, Сабанеев подчеркивает «огромное социальное значение» музыки, ее способность «объединять в одном переживании массы» (стр. 5, курсив автора); отмечает первостепенное значение мелодии в музыке, ценность ассоциаций в музыкальных образах (стр. 17—19, 29); ставит даже вопрос о том, что музыка, выражающая чуждые массам эмоции и настроения, «принуждена будет совсем отпасть и вымереть» (стр. 32).

Брошюра С. Чемоданова «Социально-экономические основы музыки» (М., 1925) свидетельствует о нарастающем внимании к общественным и классовым основам музыкального искусства.² Вскоре созревают и ранние плоды примитивного социологизирования. Сошлемся для примера на редкостно схематические разделы, посвященные музыке, в книге И. Иоффе «Культура и стиль» (Л., 1927), привлекавшей в свое время обманчивой продуманностью классификаций.

Одновременно публикуется книга А. Лосева «Музыка, как предмет логики» (М., 1927, издание автора), продолжающая иную линию — линию идеалистических спекуляций, совершенно затемняющих связи музыки с реальным миром. По Лосеву, музыка есть «бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества» (стр. 65), «бытие sui generis»,

¹ См. также статью Р. Грубера «О «формальном методе» в музыковедении» («De musica». Выпуск третий, Л., 1927).

² См. также очерк того же автора «Что нужно знать каждому о музыке» (М., 1930).

такое же неподвижно-идеальное, законченно-оформленное, ясное и простое, как любая простейшая аксиома или теорема математики» (стр. 103).¹

В 1930 году вышла в свет работа Асафьева «Музыкальная форма, как процесс» (М., часть 1), эстетические положения которой знаменуют очевидную переходность. С одной стороны, автор сплошь и рядом прибегает к истолкованию музыки как музыки — вне соположения ее с реальностью (соответственно рассматривает Асафьев, например, проблему новаторства). Но, с другой стороны, он затрагивает вопросы содержания музыки, движется к общественному истолкованию музыкального искусства.

К самому концу 20-х годов завершается формирование рапмовских взглядов на музыку, составивших характерный этап развития советской музыкальной эстетики. Существовавшая уже с 1923 года РАПМ, однако, лишь более пятилетия спустя сильно активизировала свою деятельность (издание журнала «Пролетарский музыкант» началось в 1929 году).

Не следует, конечно, переоценивать руководящее значение РАПМ как таковой. Она активизировалась на основе обострения классовой борьбы в стране и по-своему отразила это обострение.

Некоторая ценность музыкально-эстетических положений РАПМ заключалась во всемерном подчеркивании идеологического и классового содержания музыки, в утверждении достоинств и прав советской музыки. «Вместо неопределенной «современной» музыки мы берем принципиальный курс на советскую музыку. Она конкретно существует в ряде произведений, она растет с каждым днем...», — писал видный идеолог РАПМ С. Корев.²

Однако формулировка теоретических положений РАПМ отличалась схематизацией, упрощенчеством, безудержным волюнтаризмом, тенденциями безоговорочного декретирования. Поэтому, законно акцентируя идеологическую борьбу в музыке, РАПМ, вместе с тем, не смогла двинуть вперед развитие эстетической науки и поощрила широкое распространение уже наличного вульгарного социологизма, который затронул все (или почти все) отрасли советского музыкознания.

Критерий классовой как основа требований к искусству был зафиксирован в «Идеологической платформе РАПМ», принятой в 1929 году.³ Платформа призывала осуществить «гегемонию пролетариата» в области музыки и, в частности, обеспечить «создание марксистского музыковедения и марксистской музыкальной критики» (стр. 10). При этом было указано, что «музыка прош-

лого развивалась по двум основным руслам: с одной стороны, музыка трудящихся, угнетенных и эксплуатируемых классов (так называемое народное творчество), с другой стороны — помещичье-буржуазное, куда входит почти вся писанная «культурная» музыка» (стр. 4). Так формулировалось одно из важнейших положений рапмовской эстетики, которая почти полностью игнорировала ценное, непреходящее, общечеловеческое содержание музыки в условиях классового общества прошлого (некоторые исключения делались только для Бетховена и Мусоргского, наследие которых, по словам программы, «является наиболее близким психике и мировоззрению современного пролетариата, так как обладает наиболее реалистическим, наиболее объективным мировоззрением» — стр. 6).

Ограниченность и топорность эстетики РАПМ давали себя знать на каждом шагу. Естественно поэтому, что справедливые удары рапмовцев по формализму и «нэпманской» музыке сопровождалась вовсе неосновательными «развенчаниями» классики и преследованиями легкого жанра вообще.

Ликвидация РАПМ постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года содействовала преодолению ее грубых ошибок и крайностей.

В статье «Н. А. Римский-Корсаков» (1933) Луначарский писал: «Критика — вещь чрезвычайно важная. Мы должны отдавать себе твердый отчет в том, что является плюсом и что является минусом в том или другом большом музыкальном художнике. Но главное наше внимание должно быть направлено на то, чтобы как можно меньше упустить действительно ценного». ¹ Эти слова, направленные против пережитков недавно властвовавшей РАПМ, призывали развивать эстетику требовательную, принципиальную, но лишенную безоглядных осуждений, бережную и осмотрительную.

Вспомним, что в начале 30-х годов стало формироваться понятие социалистического реализма (главные принципы которого получили обоснование в 1934 году на Первом всесоюзном съезде писателей).

В начале 30-х годов развивалась и тенденция обоснования реализма в музыке.

Большой удачей эстетической мысли того времени явилась статья Игоря Глебова «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского»,² в которой автор, метко охарактеризовав эмпиризм Мусоргского, косвенно подошел к пониманию реализма как единства наблюдения и обобщения. В этой статье он, уже без прежней отвлеченной умозрительности, развил свои ценные идеи о значении как правды интонации, так и логики формы, синтез которых приводит к высшим достижениям музыкального искусства.

¹ Луначарский, стр. 439. Выделено А. Луначарским.

² В сб.: М. П. Мусоргский. Статьи и материалы. М., Музгиз, 1932.

¹ Как известно, А. Лосев перешел впоследствии на позиции марксизма.

² С. Корев. Музыка и современность. М., Музсектор Госиздата, 1928, стр. 47.

³ См. брошюру «Всесоюзная ассоциация пролетарских музыкантов» (М., 1929). Эта редакция платформы была по счету третьей (первая относится к 1924 году, вторая — к 1926). О ряде этапов деятельности РАПМ см. также книжку Л. Лебединского «8 лет борьбы за пролетарскую музыку» (М., 1931).

В 1934 году появилась статья Грубера «О реализме в музыке» (журн. «Сов. музыка», 1934, № 6). Здесь, несмотря на ряд неясностей, были сделаны заметные шаги к материалистическому пониманию музыки как искусства, отражающего объективную действительность в сознании общественного (классового, исторического) человека. Статья Грубера призывала обратиться к изучению конкретных изобразительных и выразительных возможностей музыки — в данном плане оказанная ею польза не подлежит сомнению.

В том же номере журнала «Советская музыка» выступил со статьей «К проблеме анализа музыкального произведения» Х. Кушнарев. Эта статья отстаивала принципы реализма в музыке, затрагивала проблемы образного обобщения, утверждала первостепенное значение мелодии.

Итак, к середине 30-х годов усилиями советских мыслителей о музыке были выработаны многие существенные основы советской музыкальной эстетики. В то время уже господствовало понимание музыки как искусства содержательного, отражающего и выражающего жизнь своими средствами, способного служить различным социальным целям, принимать участие в классовой борьбе. Вместе с тем стало складываться понимание единства традиций и новаторства на основе преодоления тенденций вульгарного социологизма. Важные шаги были сделаны в сторону постижения реализма музыкальных образов, а также и специфических черт музыки как искусства вообще. Развивалась теория музыкальных жанров, намечавшая, в частности, различия симфонизма и оперности.

Статьи «Правды»,¹ отмечавшие опасности натурализма, формализма, левацких уродств, увлечения сексуальностью и т. д., вызвали сильный отклик в советском обществе. Однако директивность статей не способствовала развитию свободной дискуссии и даже помешала обмену мнений. В данном плане сошлемся на фельетон М. Кольцова «Обманчивая легкость» («Правда» от 30 марта 1936 года), где автор жестоко высмеял ряд видных деятелей советского искусства, поспеивших «покаяться» в формализме.

Одним из наиболее содержательных откликов на статьи «Правды» явилась статья Асафьева «Волнующие вопросы» («Сов. музыка», 1936, № 5), призывавшая преодолеть «отрыв от народного музыкального творчества и все еще продолжающееся привычно эстетское отношение к этому творчеству», проникнуться глубоким пониманием «жизнеощущения масс», полноценно воспринять «радостные впечатления от рождаемого массами нового мира». Эта же статья живо осветила эстетическую дилемму таланта и направления.

В предвоенные годы эстетические проблемы множество раз затрагивались в тех или иных статьях и обсуждениях, в частности, посвященных опере и симфонии.

¹ «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальш», 28/I и 6/II 1936 г.

Как существенное достижение эстетической мысли этого времени следует отметить выдвинутое А. Альшвангом понятие «обобщения через жанр»,¹ которым подчеркивалось первостепенное значение устоявшихся и закрепившихся в сознании широких кругов слушателей форм музыки (песни, танца, марша) для создания убедительных, обобщающих и доходчивых музыкальных образов.

В некоторых работах проявилась инициатива анализа эстетики различных музыкальных жанров. Упомянем в данной связи относящиеся к 1941 году работы И. Соллертинского «Драматургия оперного либретто» и «Исторические типы симфонической драматургии».² Во второй из этих работ (опубликованной лишь пятью годами позднее) автор высказал важные мысли о необходимости применения гибких и разносторонних критериев при оценке явлений симфонической музыки.

Немало ценных соображений музыкально-эстетического склада содержится в работах Асафьева, относящихся к годам войны (1941—1945). Сошлемся, в особенности, на статью «Советская музыка и музыкальная культура» (1942), где Асафьев оттеняет первостепенное значение «народного творческого метода» и указывает на принципиальное единство музыки народной и музыки профессиональной («художественной»). Он отмечает новое значение народности в советской музыкальной культуре, указывая на вопиющий разрыв между музыкой «низов» и музыкой «верхов» в буржуазном обществе. Асафьев пронизательно выделяет основополагающее значение песни в советской музыкальной культуре. «Наша музыка, — писал он, — живет прежде всего напряженнейшим песенным движением».³ Тезис был очень глубок, поскольку он указывал не только на роль в советской культуре песни как жанра, но и на особое значение песенности, органически воздействующей на все жанры советской музыки. В этой же статье Асафьев затронул важнейшую проблему большой ценности самодеятельного искусства как искусства, обеспечивающего жизнеспособность советской музыкальной культуры вообще. Важнейшим эстетическим *credo* звучали слова Асафьева: «Основной стимул роста советской музыки: то, что сам советский народ определяет, что он хочет слушать и слышать в родном искусстве».⁴ И: «В советской музыке направление определяется мыслью народа, правительства и партии, то есть, в сущности, интеллектом *родной страны* и ее всеми творческими производительными силами».⁵ Далее Асафьев

¹ См. статьи А. Альшванга, относящиеся к 1938 году: «Проблемы жанрового реализма» («Советское искусство», 1938, № 8) и «Оперные жанры „Кармен“» («Сов. музыка», 1938, № 12).

² См.: И. Соллертинский. «Исторические этюды» и «Критические статьи» (двухтомник, Л., 1963).

³ Б. В. Асафьев. Избранные труды. Том пятый, стр. 25.

⁴ Там же, стр. 33.

⁵ Там же, стр. 34. Курсив Асафьева.

основывал понятие мастерства в советской музыке на решении композиторами задач широкой доходчивости, доступности искусства. В конце статьи Асафьев, суммируя основные ее идеи, писал, что в СССР «народ — собственник производства и... искусство тоже всецело ему принадлежит», что «жизнь действительно требует единого художественного народного фронта».¹

В 1947 году в Москве вышла в свет вторая часть работы Асафьева «Музыкальная форма как процесс», носящая подзаголовок «Интонация». В этой части очевиден отход Асафьева от формальных доводов, схем и умозрений первой части. Часто дает себя знать живое понимание образного содержания музыки (особенно при оценке конкретных музыкальных явлений). «Теория интонации», развивавшаяся Асафьевым уже с середины 20-х годов, вопреки непостоянству ряда ее определений, привлекала и привлекает в эстетическом плане очень ценным, принципиальным акцентом на человеческом содержании музыки (как своего рода речи «от сердца к сердцу»). Генетически такие взгляды Асафьева шли от эстетики Глинки, Чайковского, Мусоргского (вспомним хотя бы стремление Мусоргского видеть в музыке «средство для беседы с людьми, а не цель»). Но большой и самостоятельной заслугой Асафьева явилось внимательное и очень разностороннее рассмотрение вопросов музыкальной интонации, путей психологического, эстетического и этического воздействия музыки.

Великие подвиги русского народа в Отечественной войне 1941—1945 годов чрезвычайно возвысили значение демократизма, патриотизма, доступности как критериев ценности советского искусства. И, в частности, 1946 и 1947 годы примечательны все более решительной демократизацией требований к советской музыке.

В статье «Музыка для миллионов» (декабрь 1947) Асафьев констатировал процесс сращения в СССР народного искусства с демократическими тенденциями «композиторов индивидуального опыта».² Одновременно Асафьев предостерегал композиторов, борющихся «за резкие индивидуальные принципы и вкусы», говоря, что им «пора подумать о будущем своего творческого развития». Формулируя задачу музыки для миллионов, Асафьев добавлял: «Не о дешевой простоватости для «непонимающих» и якобы отстающих слушателей идет тут речь, а о величавой простоте, всегда понятной людям, искренне жаждущим волнений от родного искусства, и всегда присущей общезначимым произведениям великих демократов музыки...»³

Передовая «Советской музыки» № 5 за 1947 год под заглавием

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды. Том V, стр. 38. Курсив Асафьева.

² Там же, стр. 93.

³ Там же, стр. 94. См. также высказывания Ю. Кремлева — статью «Новое и старое» («Сов. музыка», 1946, № 11), доклад «Задачи советского музыкознания» (1947, частично опубл. в «Избранных статьях и выступлениях» — М., 1959).

«Смелее двигать вперед советскую музыкальную эстетику» отмечала отставание советской музыкально-эстетической мысли, констатировала, что коренные проблемы музыкальной эстетики «за последние годы... почти не подвергались не только специальному, но и попутному рассмотрению». И далее: «Грандиозность и беспримерная новизна наших художественных задач требуют активного вмешательства эстетической мысли в ход формирования нашего музыкального искусства» (стр. 4).

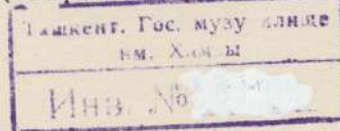
В своем докладе на 1-м съезде советских композиторов («Сов. музыка», 1948, № 2) Асафьев показал на многих примерах непримиримость буржуазной и советской музыкальной эстетики. В статье «Потеря мелодии» («Вопросы философии», 1949, № 1) Асафьев развил классические, сохранившие полную актуальность положения о первостепенности мелодического начала в музыке.

Длительная дискуссия о программности в музыке развернулась в 1948—1950 годах на страницах журнала «Советская музыка» и газеты «Советское искусство». В этой дискуссии, открытой статьей А. Хохловкиной «О программности в музыке» («Сов. музыка», 1948, № 7), приняло участие более десятка авторов. В дискуссии обнаружились различные точки зрения при общем следовании взгляду на программность как на мощное средство конкретизации образов инструментальной музыки. Но тенденция безоговорочно ставить непрограммную музыку ниже программной не позволила с должной объективностью и беспристрастностью обсудить как достоинства, так и недостатки программного и непрограммного жанров музыкального искусства.

В 1949—1950 годах вышли в свет первые работы, посвященные на новом этапе послевоенного развития музыкознания вопросам музыкальной эстетики в целом и, прежде всего, характеристикам специфичности музыки как искусства. Статья Ю. Кремлева «Вопросы советской музыкальной эстетики» (журн. «Звезда», 1949, № 2) содержала крайне сжатое изложение некоторых тезисов его работы «Об отражении действительности в музыке», написанной в 1941—1943 годах и уделявшей главное внимание вопросу о специфичности музыки и путям выхода ее образов за пределы чисто звукового.¹

В книге И. Рыжкина «Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма» (М., 1951) была сделана попытка осветить принципиальную ценность и жизненность традиций русской классической музыкальной критики. Лучшей стороной этой работы явился многосторонний показ взглядов русских музыкантов прошлого на существо музыки — взглядов, утверждавших содержательное, а не формальное понимание музыкального искусства.

¹ Полностью и притом в расширенном виде эта работа была опубликована лишь восемью годами позднее («Очерки по вопросам музыкальной эстетики», М., 1957).



Упомянем далее цикл статей М. Гнесина «О русском симфонизме».¹ В этом цикле автор перешагнул границы характеристики различных жанров симфонического творчества. Он метко указывал на связи тех или иных родов симфонизма с миропониманием и мироощущением композиторов, с системой их воззрений, с характером мышления. И это сделало совокупность очерков Гнесина работой эстетического склада.

Обсуждение понятия и вопросов «музыкального языка»² не дало существенных результатов.

Появление статей, имеющих своим предметом эстетику отдельных композиторов (Шопена, Глинки), свидетельствовало о росте интереса к эстетике вообще и о вере в необходимость эстетического рассмотрения музыкального творчества.

В ряде статей трактовались различные проблемы музыкальной эстетики: жанровые, интонационные, образные.³

Книга В. Ванслоа «Об отражении действительности в музыке» (М., 1953) сосредоточила в себе много общего характера рассуждений о содержании и форме, музыкальном языке, изобразительных возможностях музыки, программности, народности и т. д.

В 1952—1954 годах заметно усилилось внимание к категории музыкального образа — высшей категории музыкальной эстетики. В данной связи упомянем три очерка Б. Ярустовского под общим заглавием «О музыкальном образе» («Сов. музыка», 1953, № 7—9),⁴ а также полемику по вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке.⁵

Неоднократно поднимались в прессе вопросы национальности и народности музыки,⁶ вопросы традиций и новаторства, вопросы эстетики исполнительского искусства.⁷

Статья М. Блиновой «Учение И. П. Павлова и некоторые задачи советского музыкознания» («Сов. музыка», 1951, № 8) явилась ценной попыткой начать разработку совокупности вопросов физиологии музыки, так тесно соприкасающихся с вопросами эстетики. Кстати сказать, в более поздних работах Блиновой⁸ это начинание было успешно продолжено.

В первой половине 50-х годов проявилось также растущее вни-

¹ «Сов. музыка», 1948, № 6; 1949, № 3; 1950, № 1.

² «Сов. музыка» за 1951 и 1952 годы.

³ См.: «Сов. музыка» за 1952 и 1953 годы.

⁴ См. также вторую редакцию этих очерков в сб. «Советская музыка» (М., 1954).

⁵ См. статьи П. Апостолова, Е. Грошевой и М. Сабининой («Сов. музыка», 1954, № 3, 7, 10).

⁶ См., в особенности, «Сов. музыку» за 1952 г.

⁷ См., например, сборник «О музыкальном исполнительстве» (М., 1954).

⁸ См. сборники «Вопросы теории и эстетики музыки» (Л., 1962, 1963, 1964 и 1967).

мание к истории эстетических воззрений. Так, в 1954 году вышел 1-й том монографии Ю. Кремлева «Русская мысль о музыке» (Ленинград) — исследования, в очень значительной своей части посвященного русской классической музыкальной эстетике (2 и 3 тома были опубликованы в 1958 и 1960 гг.).

Итоги развития советской музыкально-эстетической мысли в период с конца 40-х до второй половины 50-х годов оказались противоречивыми.

С одной стороны, большой рост внимания к целому ряду категорий эстетики — народности, национальности, реализму, доходчивости, традиционности, новаторству и т. д., и т. п. был бесспорным, значительным и должен был принести положительные результаты.

Обсуждение проблем эстетики, существа эстетических категорий и их конкретных проявлений в творчестве становилось все более настойчивым, вошло, так сказать, в обязательный порядок дня музыковедения. В этом давали себя знать значительные победы советского музыкознания на предшествующих этапах его развития. Признание содержательности музыки, действительной ее роли в социальном и культурном развитии человечества было, как мы видели, давно завоевано. Теперь предстояло все глубже и увереннее проникать в существо музыки, музыкальных образов. Эстетика заявляла свои высшие права как в области истории, так и в области теории музыки. Ведь именно последовательные, целостные и развитые в деталях эстетические критерии должны были помочь изучению исторических путей музыкального искусства, руководить оценками смысла и значения тех или других явлений музыки, творческих направлений, стилей и т. д. Соответственно, эстетическая принципиальность, последовательность, требовательность были призваны вооружить музыкальную теорию, решительно оторвать ее от самодовлеющего изучения музыкальных форм и направить на систематическое изучение и раскрытие содержания этих форм.

Но в эстетической музыковедческой литературе конца 40-х и начала 50-х годов многочисленны вульгаризации. Так, например, в это время формализм нередко попросту отождествлялся со звуковыми резкостями и какофонией; систематически проводилось грубое разделение музыкального искусства на две категории (реалистическую и формалистическую); игнорировалась последовательная разработка понятий общей музыкальной эстетики; с излишней прямолинейностью выпячивались некоторые роды музыки (например, музыка программная), а другие роды (например, музыка камерно-инструментальная, лишенная программы) неосмотрительно признавались неполноценными. Грубость и суммарность ряда основных положений препятствовали выработке тонких и гибких эстетических критериев. Все это, конечно, не способствовало движению вперед.

Было бы, конечно, неосмотрительным и неверным зачеркивать результаты советской эстетической мысли о музыке, достигнутые ею в конце 40-х и первой половине 50-х годов. Существенно уже то, что за это время принципиальное понимание ценности материалистической и социалистической музыкальной эстетики утвердилось. Однако достижения советской эстетической мысли о музыке в описываемый период могли бы оказаться гораздо большими при отсутствии грубых вульгаризаторских тенденций и стремлений к пассивному повторению и комментированию максим.

Решения XX съезда партии (1956) способствовали обоснованию новых путей дальнейшего плодотворного развития русской советской эстетической мысли о музыке.

Не случайно, конечно, уже в 1956—1958 годах появился ряд статей, посвященных музыкальной критике, разбору ее недостатков и задач.¹ В этих статьях едва ли не главной темой оказались призывы к отказу от шаблонов и схем, к объективности и непредвзятости критического анализа.

Многие работы конца 50-х и, в особенности, первой половины 60-х годов свидетельствовали о неослабном и растущем внимании к эстетике, о стремлении как тематически расширить сферу эстетических исследований, так и углубить само изучение. Этому способствовало много причин: большой рост потребностей читателей в серьезном осмыслении эстетических проблем; борьба с догматизмом и регламентацией эстетического мышления; вовлечение в круг обсуждаемых критериев эстетики обильного и разнообразного материала современной зарубежной музыки, которая ранее оставалась за пределами конкретных оценок и зачастую просто отвергалась «с порога» и т. д.

При этом, естественно, возникали новые трудности — прежде всего, трудности прочного, нерушимого сохранения марксистско-ленинских эстетических критериев в оценке множества явлений современного буржуазного зарубежного искусства. Предстояло вырабатывать очень тонкие, однако и очень последовательные критерии, чтобы (вспомним слова Луначарского) «как можно меньше упустить действительно ценного», но, вместе с тем, не принять ложные ценности за истинные. Вырисовывались опасности новых болезней роста, которые неизбежны в мало-мальски сложных условиях.

В начале 60-х годов стали выходить издательские серии, посвященные вопросам музыкальной эстетики. Среди них надо отметить популярную серию под общим заглавием «Вопросы эстетики». В этой серии были опубликованы как работы, посвященные эстети-

ческой оценке музыки в целом,¹ так и работы, трактующие более или менее частные проблемы.² Для всех этих работ, несмотря на те или иные их различия, характерно стремление обосновывать анализ и оценку музыкальных явлений установлением многообразных связей музыки с жизнью, с другими искусствами и т. д. А это как раз и было результатом крупных побед эстетического, содержательного (а не формального) понимания музыкального искусства, результатом утвердившейся и неуклонной потребности рассматривать музыку во всей совокупности ее социальных функций. Возникновение подобных серий эстетических очерков было бы невозможным в довоенный период советского музыкознания, да и 10—15 лет тому назад, когда эстетические критерии понимания музыкального искусства были гораздо менее выработанными.

Сошлемся, для примера, на брошюру И. Рыжкина «Назначение музыки и ее возможности», где автору удалось, многократно прибегая к форме диалога, вопросов и ответов, сомнений и утверждений, затронуть и наглядно изложить сложные противоречия музыкального искусства.

Другой пример — брошюра Ю. Хохлова «О музыкальной программности», в которой автор обстоятельно охарактеризовал различные типы программности, не принижая, вместе с тем, значения и ценности непрограммной музыки.

Начало 60-х годов принесло с собой множество примет расширения позиций эстетики в русском советском музыковедении.

В 1962 году началось систематическое ежегодное издание Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии сборников под общим заглавием «Вопросы теории и эстетики музыки». Можно отметить не только разнообразие эстетических тем в этих сборниках (тем, охватывающих явления русской и зарубежной, старой и новой музыки, творчества и исполнительства), но и тенденции единения эстетики с теорией, принципиальное значение которого трудно переоценить.

Конечно, и раньше некоторые теоретики уделяли значительное внимание эстетическим вопросам (назовем имена Л. Мазеля, Ю. Тюлина, В. Цуккермана). Но к началу 60-х годов союз теории с эстетикой стал особенно показательным.³

¹ А. Сохор. Музыка, как вид искусства. (М., 1961); И. Рыжкин. Назначение музыки и ее возможности (М., 1962); Ю. Кремлев. О месте музыки среди искусств (М., 1966). (Вне этой серии вышла работа Л. Кулаковского «Музыка, как искусство» — М., 1960).

² Ю. Кремлев. Выразительность и изобразительность музыки (М., 1962); Ю. Хохлов. О музыкальной программности (М., 1963); Ю. Кремлев. Познавательная роль музыки (М., 1963); Н. Шахназарова. О национальном в музыке (М., 1963).

³ Упомянем, для примера, статьи: С. Скребков. Теория музыки и современный слушатель («Сов. музыка», 1961, № 1); Л. Мазель. О двух важных принципах художественного воздействия («Сов. музыка», 1964, № 3), О путях развития языка современной музыки («Сов. музыка», 1965, № 6—8, доклад этот был прочитан в Берлине в июне 1965 г. на симпозиуме, посвященном вопросам музыкальной эстетики).

¹ См. статьи Ю. Кремлева, А. Сохора, Ю. Келдыша, П. Апостола, Г. Хубова и снова Ю. Келдыша в «Сов. музыка» (1956, № 8—10; 1957, № 3 и 6; 1958, № 12).

Выход в свет книги С. Маркуса «История музыкальной эстетики», том 1-й (М., 1959) свидетельствовал о стремлении систематически осмыслить музыкальную эстетику прошлого (в данном случае эстетику с середины XVIII до начала XIX века).

В 1960 году выпуском книги «Античная музыкальная эстетика» (Москва), содержащей подбор текстов и большой вступительный очерк А. Лосева, открылась серия «Памятники музыкально-эстетической мысли». Тем самым был перейден важный рубеж: внимание обратилось не только на эстетику современности и ближайшего прошлого, но и на эстетику отдаленных эпох.¹

Были опубликованы работы, посвященные эстетике советской музыки. В работе Ю. Кремлева «Эстетические проблемы советской музыки» (Л., 1959) освещался ряд вопросов: значение будущего, мирового кризиса индивидуализма, трагедийности, двух стилей, традиций и новаторства, народности и национальности, красивого и безобразного и т. д. Отметим, далее, работу К. Розеншильда «Источник силы и успехов советской музыки» (М., 1959), содержащую немало материалов касательно развития советских эстетических взглядов на музыку; статью Д. Кабалевского «Музыка и современность» («Сов. музыка», 1960, № 3 — на основе доклада, посвященного главным образом эстетическим требованиям к советской музыке); статью Д. Шостаковича «Нас вдохновляет партия» («Сов. музыка», 1962, № 3), где затронуты вопросы национального и интернационального, современной темы, традиций и новаторства, мастерства, критики и др.

Значительное количество статей было посвящено характеристике опасных влияний буржуазной культуры и предостережениям от различных видов равнодушия, уступчивости, непоследовательности и т. п., мешающих вести идеологическую борьбу в музыке, отстаивать твердо и бескомпромиссно позиции социалистической, марксистско-ленинской идеологии. Упомянем в данной связи статьи Ю. Келдыша «Пути современного новаторства» («Сов. музыка», 1958, № 10 и 12); статью Д. Шостаковича «Широкие массы верны настоящей музыке», направленную по преимуществу против додекафонии (газ. «Сов. культура» от 14 ноября 1959 г.).

В статьях и выступлениях Д. Кабалевского неоднократно звучал призыв к развитию лучших, человечнейших качеств музыки — в противовес ее глубокому упадку, вызванному условиями капиталистического общества. Укажем в данном плане на статьи Д. Кабалевского «Человек в искусстве» («Сов. музыка», 1958, № 11) и «Прекрасное пробуждает доброе» («Коммунист», 1965, № 14).

В своей книге «Музыкальное искусство и религия» (М., 1964) К. Розеншильд направил острие эстетических принципов против идеализма, мистики, поповщины.

¹ Упомянем и вышедшую позднее вторую книгу этой серии: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения» (М., 1966).

Различные авторы не раз возвращались к теме о национальности в музыке, к теме о реализме. Типической новой тенденцией оказывалось при этом стремление избежать догматических критериев конца 40-х годов, не сводить национальность к национальным приметам, а реализм — к благозвучию.

Заметно увеличилось внимание к вопросам стиля, а равно и оживилось самое обсуждение этой эстетической категории. Застрельщиком стал И. Рыжкин с его большой статьей «Стиль и реализм».¹ Позднее выпуск 4-го сборника «Вопросы теории и эстетики музыки» (Л., 1965) оказался в значительной своей части посвященным проблемам стиля.

Большой рост внимания к проблемам музыкальных стилей явился, видимо, результатом стремления разобраться в существе тех или иных структур и «манер» музыки. При этом вставали не только задачи конкретнее охарактеризовать содержание стилистических направлений, но и задачи проанализировать заново всё, связанное со «строительством» музыкальных произведений, с качествами их соразмерности, гармоничности, красоты, углубить изучение формы, избегая формализма в анализе.

Предстояло также заново выяснить сущность ряда стилей (например, таких, как импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм), которые раньше нередко характеризовались однозначно — отрицательно.

Такая задача в некоторой мере стояла и в отношении романтизма. Можно назвать книгу В. Ванслова «Эстетика романтизма» (М., 1966), в которой ценность романтизма справедливо восстанавливается и в которой многие страницы посвящены музыке.

В 1965 году на основе сотрудничества музыковедов СССР, Чехословакии и Польши был издан в Москве целый сборник эстетико-теоретических работ под заглавием «Интонация и музыкальный образ». Статьи этого сборника² так или иначе продолжали теоретическое и эстетическое изучение существа музыкальной интонации, некогда начатое в СССР Асафьевым.

С конца 50-х до середины 60-х годов появился ряд исследований, посвященных творческой эстетике отдельных композиторов (Ф.-Э. Баха, А. Берга, А. Бородина, К. Дебюсси, В. Моцарта, С. Прокофьева, Н. Римского-Корсакова, Ф. Шопена), чем разносторонне продолжалась линия, некогда начатая статьей В. Асмуса «Музыкальная эстетика Шумана» («Сов. музыка», 1940, № 2).

Из числа отдельных жанров музыкального искусства больше всего писали, пожалуй, об опере. Назовем, в частности, статью В. Ярустовского (исследователя, много занимавшегося вопросами оперы) под заглавием «Оперный динамизм? Да! Но какой?» («Сов. музыка», 1959, № 10 и 11). Эта статья ставила

¹ Сб. «Вопросы эстетики», вып. 1. М., «Искусство», 1958.

² Советскими его участниками явились Ю. Кремлев, Л. Мазель, Е. Орлова, И. Рыжкин, В. Цуккерман и Б. Ярустовский.

в эстетическом плане вопросы советской оперной драматургии. Проблемам советской оперы (взятым по преимуществу как эстетические проблемы) был посвящен весь 3-й выпуск сборника «Вопросы теории и эстетики музыки» (Л., 1964), где в ряде статей (И. Рыжкина, Ю. Кремлева, Г. Орлова, Л. Раабена, А. Сохора) так или иначе затрагивались вопросы эстетики.

В целом путь развития русской советской музыкальной эстетики за 50 лет (1917—1967) явился путем постепенного завоевания множества основных и второстепенных позиций марксистско-ленинским мировоззрением. Он оказался особенно сложным в силу трудностей научного познания музыки вообще.

Кроме того, этот путь не был прямым, эволюционным. Движение по нему сопровождалось многими боями, постоянной борьбой, частичными и иногда значительными отступлениями, которые, однако, сменялись новыми плодотворными наступлениями.

Главными положениями эстетики, которые после революции предстояло утвердить, были положения о том, что образы музыкального искусства принимают участие в классовой борьбе человечества, могут и должны содействовать строительству социалистического общества, быть действенными орудиями социального воспитания.

За этими главными положениями стояло бесчисленное множество второстепенных, им подчиненных и их конкретизирующих. Надо было: выяснить как сильные, так и слабые черты музыки, ее возможности и ее границы, меру ее способности отражать эмоции, внутренний и внешний мир, предметы, состояния, процессы; показать генетические связи музыки с человеческой речью, со звуковыми явлениями внешнего мира, а равно и возможности воплощать в музыкальных образах движение, развитие, противоречия, контрасты, столкновения, борьбу; обосновать эстетически факторы музыкального речитатива и мелодии, ритма, гармонии, полифонии, контрапункта, оркестровки, выяснить различия музыкальных жанров, продвинуться к пониманию существа, содержательности музыкальных форм, установить основы, принципы, результаты сочетания музыки с другими искусствами... И т. д., и т. п.

Мы перечислили лишь некоторую часть задач советской музыкальной эстетики. Их решение весьма осложнялось тем, что позиции идеалистической (и, в частности, формалистической) эстетики были гораздо сильнее в музыке, чем, например, в живописи или литературе.

Даже композиторы-реалисты прошлого далеко не всегда ясно осознавали коренные связи материалов музыки и музыкальных образов с конкретным миром объективной действительности. Многие охотнее всего останавливались на старом определении музыки как искусства, непосредственно выражающего человеческие чувства, и

не пытались проникнуть дальше и глубже, показать материальный субстрат музыкальных образов. Но тем легче все слабые места заполнялись тенденциями и определениями формалистической эстетики, склонной трактовать музыку просто как сочетание особых (музыкальных) звуков, не имеющих никакого отношения к звуковой реальности мира и являющихся специфическим материалом для игры звучащих соотношений.

История советской музыкальной эстетики показывает, как позиции идеализма отвоевывались одна за другой материалистической методологией. Постепенно во всех плоскостях музыковедения становилось очевидным, что музыка — вовсе не особая, бесплотная эманация человеческой души и сердца, человеческого разума, а, как и все искусства, результат образного отражения реальной действительности сознанием общественного человека. Выяснилось, что различия между музыкой и другими искусствами существенны, велики, но не абсолютны. В процессе закрепления истинных, диалектико-материалистических критериев прояснялось, что музыку (как и любое иное проявление духовной деятельности человека) следует трактовать, двигаясь и вовне (то есть видя всю совокупность стимулов реального мира), и вовнутрь (то есть осознавая ее человеческую сущность).

Естественно, что формирование советской музыкальной эстетики протекало в условиях острой борьбы противоречий. Естественно также, что эта эстетика, даже при наличии ясно сформулированных положений марксистско-ленинской философии и при самом преданном отношении к ним со стороны многих мыслителей и деятелей, не могла возникнуть, родиться сразу — как Афина из головы Зевса.

Обращаясь к истории советской музыкальной эстетики, мы постоянно видим, что развитие ее шло неизбежными «уступами», фиксирующими преимущественное (иногда исключительное) внимание на той или иной стороне предмета, вопроса, процесса — и, вследствие этого, в большей или меньшей степени игнорирующими, недооценивающими другие стороны.

Так, например, во времена господства эстетики РАПМ преимущественное внимание уделялось классовому содержанию музыкального искусства. Идея классовости музыки была верна, но средства для ее полноценной конкретизации отсутствовали — поскольку пути к научному пониманию музыки и, прежде всего, к пониманию ее содержания не были пройдены. В результате сплошь и рядом приходилось прибегать к грубым натяжкам, топорным суждениям, игнорируя сложную реальную диалектику классового и общечеловеческого.

Позднее, в 1948 году и в последующие годы, верные по своей основе идеи и требования демократизации советской музыки были ослаблены и искажены рядом вульгаризаторских тенденций, неизбежно приведших к грубо упрощенному решению сложных

вопросов — не говоря уже о безраздельном господстве директивности.

Отметим попутно, что неаргументированность идеи всегда мстит за себя. Кто-либо, высказывающий правильную идею, оказывается неуязвимым только в том случае, если он способен доказать и обосновать ее правильность со всех сторон и во всех частностях, опровергая возражения любого качества и в любом количестве. Иначе он, даже будучи прав, может показаться неправым и пристрастным.

В истории советской музыкальной эстетики не раз случалось так, что правильные в своей основе положения, не поддержанные всесторонней доказательной аргументацией, тем легче становились объектами вульгаризации и не достигали своей цели.

Не следует думать, что те или иные вульгаризаторские тенденции советской музыкальной эстетики, выступившие, например, в начале 30-х или в конце 40-х годов, были элементарными ошибками. Нет, они были вынужденными промахами либо из-за недостатка теоретической вооруженности, либо вследствие односторонности критериев.

Конечно, правильные в своей основе, хотя бы и грубо, суммарно сформулированные идеи безусловно ценнее неправильных, хотя бы и тщательно разработанных идей. Последние тем более вредны, чем они хитроумнее.

Но это обстоятельство не может оправдать вульгаризацию: во всех случаях она должна быть преодолена. И выше мы видели, как преодоление вульгаризации всегда приносило коренную пользу, двигало вперед.

Теперь, на пороге шестого десятилетия социалистической революции, очевидно, что за 50 лет своего развития советская музыкальная эстетика высоко поднялась над всеми видами буржуазной эстетики, утверждая социалистическое сознание в области музыкального искусства.

А это тем более воодушевляет нас на дальнейшую борьбу за последовательное и полноценное становление советской музыкальной эстетики.

Чисто философскую разработку основных и подчиненных, крупных и мелких вопросов музыкальной эстетики ни в коей мере нельзя считать завершенной. Работы тут непочатый край — от проникновения в сущность музыки до определения существа ее элементов, факторов и т. д.

Но думается, что эстетике ныне, как никогда ранее, необходима помощь смежных наук. Сошлюсь, для примера, на физиологию и кибернетику.

Как известно, философия множество раз оказывалась и оказывается впереди эксперимента — поскольку она способна улавливать общие, основные закономерности действительности. Но именно эксперимент давал и дает конечное, неопровержимое, конкретное подтверждение и обоснование философским взглядам.

Так, скажем, только физиологическое изучение существа творческих процессов и слушательских реакций может дать в руки эстетике подлинно неоспоримые доказательства тех или иных положений о типологии творчества, музыкальных направлениях и т. д.

Только, к примеру, сравнительное кибернетическое исследование типов речевых и музыкальных интонаций, исследование, суммирующее и обобщающее огромное количество фактов, сможет обосновать эстетическое определение существа музыкальной выразительности и изобразительности во всех их бесчисленных проявлениях и оттенках. Более широко — только сопоставляя итоговые данные реальной звуковой (внемузыкальной) информации, получаемой человеческим слухом, с итоговыми данными звучаний музыки, мы сможем совершенно убедительно показать пути и способы возникновения музыкальных образов.

Это дело будущего. И нет сомнения в том, что в союзе с философией, естественными и точными науками советская музыкальная эстетика поднимется на новые высоты.

СОВЕТСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ О РУССКОЙ МУЗЫКЕ
ДООКТЯБРЬСКОГО ПЕРИОДА

Великая Октябрьская социалистическая революция внесла коренные изменения во все области идеологии, в том числе и в науку о музыке. Изменению подверглись и взгляды на русскую музыку дооктябрьского периода: изменились методы анализа, критерии оценок, понимание сущности явлений. Разумеется, все это свершилось не сразу. Первоначально многое шло по инерции, в русле эстетических и методологических принципов предоктябрьского музыкознания, что и понятно, ибо основной музыкально-ведческий актив составляли крупные ученые, выдвинувшиеся еще до революции (Б. Асафьев, А. Оссовский, В. Каратыгин, К. Кузнецов).

Нужно сказать, что новый взгляд на русскую музыку выработывался с трудом, в напряженных поисках, мучительных преодолениях множества ошибок и заблуждений, в столкновении различных идейно-эстетических тенденций. При этом уточним сразу же, что из двух наиболее видных направлений советской музыки 20-х годов «современничество» какого-либо заметного влияния на исследовательскую работу в области русского музыкального прошлого не оказало. Иное дело РАПМ, вульгарно-социологические установки которой наложили свой отпечаток на советское музыкознание в отношении критериев оценок русской классики. Впрочем, рапмовские воздействия начали сказываться лишь в конце 20-х годов, первоначально же и они были мало заметны.

Уже с первых пооктябрьских лет музыкально-исследовательская мысль направилась в сторону решения общих проблем русского дореволюционного музыкально-исторического процесса. Так, на самой грани Октября появилось несколько статей Б. Асафьева,¹ в которых оказались впервые намеченными проблемы симфонизма и динамическая, «процессуальная» трактовка музыкальной

¹ «Соблазны и преодоления», «Пути в будущее», «Впечатления и мысли». — «Мелос», кн. 1 и 2 (1917—1918).

формы, то есть важнейшие теоретические положения, развитые Асафьевым впоследствии.

Однако статьи эти были чрезвычайно противоречивы, отражая философско-идеалистические позиции, на которых еще во многом стоял их автор.

Гораздо важнее для советского музыкознания в эстетическом и историческом плане оказалась книга Асафьева «Симфонические этюды» (1922). В основу цикла очерков об отдельных произведениях русского музыкального театра (в особенности об операх Римского-Корсакова),¹ составляющих эту книгу, Асафьев положил тезис о глубоко-национальном своеобразии русской оперы как «художественного наследия великой ценности» (стр. 322) и явления, принципиально отличного от оперы западноевропейской. Касаясь проблемы «русского стиля» у Чайковского, он впервые утверждает право гражданства за городской песенностью, которая до того большинством музыкантов расценивалась как «ложно-русская» в противовес «подлинно русской» крестьянской песенности. Указывая на истоки и условия образования городского песенного слоя в русской музыке начиная с XVIII века, Асафьев постулирует его историческую закономерность и абсолютное равноправие, наряду с «кучкистским» пониманием народной песенности, в качестве интонационного выражения национального начала.

Стремясь постичь сущность национальной самобытности русской музыки, исследовательская мысль направлялась к истокам формирования отечественной композиторской школы — к музыкальной культуре предглинкинского периода, в особенности XVIII века. В 20-е годы появляется ряд статей, сборников, где накапливаются многочисленные материалы по указанному периоду,² и в них, помимо богатейших фактических данных, кристаллизуются опять-таки положения общего порядка. Большое принципиальное значение в этом смысле имеет статья Асафьева «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского» в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России». Пафос ее направлен против господствовавшего в дореволюционной литературе поверхностного представления о всецело подражательном характере творчества русских композиторов XVIII века и недооценки их исторического значения для формирования самобытной национальной музыкальной школы. Основные положения этой статьи были несколько лет спустя развиты Асафьевым в главе

¹ Один из «этюдов» — «Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908 гг.)» представляет собой сжатый очерк творческого пути композитора в целом. Более общий характер носят также статьи «Оперы Чайковского» и «Мусоргский (1839—1881). Опыт переоценки его творчества».

² Сборник «Музыка и музыкальный быт старой России» (1927); статья Вс. Прокофьева «Из истории русского просвещенного музыкального диетантизма. К материалу о семье Титовых» («De musica», 1927); «Музыка в кружках русских интеллигентов 20-х—40-х годов» Б. Асафьева (сб. «Музыкальное знание», 1928) и др.

о русской опере XVIII века, написанной дополнительно для переработанной и отредактированной им «Истории западноевропейской музыки» Карла Нефа (1930) и в книге «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930).

Накоплением сведений и фактов по русской музыкальной старине примечателен труд Н. Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (1928—1929) — итог сорокалетних изысканий исследователя. Широта и многообразие привлеченных источников, публикация ряда неизданных музыкальных памятников позволяет считать «Очерки» Финдейзена одной из заметных вех русской музыкальной историографии.

Фактические сведения о русской музыкальной культуре доглинчинского, глинкаевского и послеглинчинского периода содержались в довольно многочисленных коллективных изданиях 20-х годов¹.

В 20-е годы была затронута и область культовой музыки. В дореволюционной отечественной исторической науке данный участок ранее всего стал предметом серьезного изучения. Именно здесь выдвинулся (начиная с 60-х годов) ряд видных ученых (В. Ф. Одоевский, Д. В. Разумовский, С. В. Смоленский, В. М. Металлов), сложились традиции и методика исследования, объединяющая элементы исторического, музыкально-теоретического и палеографического методов анализа. Наиболее видными продолжателями этих традиций после Октября были В. Металлов и А. Преображенский. В 1924 г. появилась небольшая по объему, но насыщенная материалом работа Преображенского «Культовая музыка в России», где впервые история развития церковно-певческого творчества была прослежена от его истоков до предоктябрьских лет (Рахманинов, Кастаньский). В 20-х годах было напечатано также несколько статей этого автора по отдельным частным вопросам истории русской культовой музыки².

Независимо от степени разработанности отдельных проблем музыкально-исторического процесса потребности развивавшейся новой музыкальной культуры порождали необходимость создания трудов, обобщающих историческое развитие русской музыки. К трудам такого рода относятся: «История русской музыки»

¹ Сборники статей и материалов «Музыкальная летопись» под редакцией А. Н. Римского-Корсакова (3 выпуска (1922—1926), отдельные сборники, задуманные как полупериодические или серийные издания, но оставшиеся в единичном числе, как «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. 1, П. И. Чайковский» (Пб., 1920 — на титуле, Пг. 1918 — на обложке), или как «Орфей. Книжки о музыке. Книга 1-я» (Пб., 1922). Параллельно этому в Москве выходит серия сборников «История русской музыки в исследованиях и материалах» под ред. К. А. Кузнецова.

² «Латинская ересь» в русском пении XVII в. — «Орфей», кн. I, Пб., 1922; Греко-русские певческие параллели XII—XIII вв. — «De musica», вып. 2-й, Л., Academia, 1926; Русская музыкальная азбука XVII в. — «De musica», вып. 3-й, 1927.

А. Сабанеева (1924), «Сжатый очерк истории музыки» Е. Браудо (1929), где русская музыка рассматривается параллельно с западноевропейской и изложение доведено до 1928 года, «Русская музыка от начала XIX столетия» Б. Асафьева (1930).

Два первых труда отнюдь не могут быть зачислены в актив советского музыкознания. Сабанеев перемешивает социально-экономические категории с биологическими и выдвигает на этой основе некую концепцию «вкусовых групп», определяемых «типами чувствования», свойственными отдельным классам или социальным слоям и представляющими собой главный фактор исторического развития музыкального искусства. В свете этой примитивно-вульгаризаторской «концепции» рассматриваются важнейшие явления русской музыки с выделением «Народного творчества», «Культурной музыки» и «Церковной музыки» в самостоятельные, изолированные друг от друга разделы. Проникающее всю книжку схематичное социологизирование сочетается с большой долей субъективизма в освещении отдельных явлений при постоянном подчеркивании иностранных «влияний» и «дилетантизма» ряда крупнейших композиторов (не исключая Глинки!). «Очерк» Е. Браудо носит компилятивный и эклектический характер. Отражение некоторых мыслей Асафьева сочетается в нем с частичной зависимостью от Сабанеева, с которым Браудо сближают элементы социологизма. Что же касается книги Асафьева, то она явилась выдающимся достижением русской советской музыкальной историографии. Обычная для этого крупнейшего ученого теснейшая взаимосвязь исторических, эстетических и теоретических проблем сообщают ей огромную насыщенность содержанием.

Хронологический охват материала в книге несколько выходит за рамки, определяемые ее заглавием. Включая с одной стороны сжатые экскурсы в «доклассический» период (XVIII век, а в некоторых разделах и более ранние этапы), изложение захватывает и эпоху после 1917 г., отмечая такие произведения, как «Огненный ангел» Прокофьева, «Нос» и Первомайская симфония Шостаковича, Восьмая симфония Мясковского, «Царь Эдип» Стравинского и т. д.

Структура книги необычна. В основу ее положен принцип эволюции отдельных жанров как выражения «социально-обусловленных форм музицирования». Музыкально-исторический процесс, по мнению Асафьева, представляет собой развитие «форм музицирования». Возникновение этой концепции, изложенной в предисловии к книге «Русская музыка от начала XIX столетия», явилось выражением определенных сдвигов в методологии ученого, пришедшего к осознанию значения в историческом процессе факторов социального порядка. Однако их роль трактовалась здесь Асафьевым упрощенно и схематично.

Хотя абстрактное теоретизирование, свойственное предисловию, почти не нашло отражения в основном содержании книги, но жанровый принцип обусловил местами хронологическую

чересполосицу: так, например, в разделах, посвященных инструментальной музыке, о Балакиреве и Рубинштейне говорится после обзора камерного творчества Танеева и «беляевцев», а характеристика Лядова следует после анализа симфонизма Скрябина и Мясковского. Однако индивидуальные особенности трактовки каждого жанра отдельными композиторами поданы очень ярко¹. Рассматривая развитие русского музыкального творчества во взаимосвязях и взаимодействиях с западноевропейской музыкальной культурой, Асафьев неизменно показывает самобытность отечественного искусства, его органическую обусловленность национальными общественно-историческими предпосылками.

В книге впервые дана вдумчивая (хотя кое в чем и спорная) оценка основных идейно-творческих тенденций и направлений в русской музыке на переломе двух столетий, наметившая основные опорные точки для дальнейших исследований. В освещении ряда явлений (как, например, беляевского кружка) книга сохранила значение до сих пор, а в характеристике некоторых фигур остается по сей день единственным источником.

Особый раздел советского музыкознания 20-х годов составили монографические работы об отдельных крупнейших русских композиторах-классиках.

В эти годы, и опять-таки в основном Асафьевым, было положено начало советскому «глинковедению».

Среди ранних работ Асафьева о Глинке подавляющее большинство посвящено «Руслану и Людмиле».² В связи с «Русланом» он поднимает ряд проблем, относящихся к творческому методу, личности композитора и его значению в русском и мировом музыкальном искусстве, высказывая мысль об интеллектуализме глинкинского искусства, развитую позднее в книге «Глинка». В этих статьях Асафьев стремится понять «загадочность» «Руслана», вызвавшую в свое время споры, и дать истолкование замысла оперы, правда еще с позиций идеалистических воззрений, носивших отпечаток символистского и импрессионистского мировосприятия (статья «Славянская литургия Эросу» в «Симфонических этюдах»). В статье «Памятка о „Руслане“», наряду с определением драматургической специфики произведения как «гениальной симфонической оперы», большой интерес представляют указания на драматургически-смысловое значение основных ладотональностей в «Руслане». Об особенностях симфонического мышления Глинки

¹ В качестве своего рода дополнения к «Истории русской музыки...» может быть назван появившийся годом раньше (хотя сложившийся в основном в 1924—1925 гг.) коллективный сборник статей «Русский романс. Опыт интонационного исследования» (1929), где вступительная статья Асафьева «Важнейшие этапы развития русского романса» переключается с соответствующей главой книги.

² В целом 8 статей из общего числа 10, появившихся в 20-х гг. (см. библиографию музыковедческих работ Асафьева в 5-м томе его Избранных трудов, М., 1957).

Асафьев пишет в статьях, посвященных анализу увертюры «Руслана и Людмилы» и Вальса-фантазии.¹ Основные положения названных работ получили в будущем детальное обоснование и раскрытие в монографии «Глинка».

В глинкиане 20-х годов выделяется книга К. Кузнецова «Глинка и его современники» («История русской музыки в исследованиях и материалах», 3-й том, 1926). Ее ценность — в стремлении показать зависимость развития художественной личности Глинки от его окружения, реакцию композитора на различные идейно-эстетические импульсы, его связь с интеллектуальными интересами своего времени.

Почти вне поля зрения исследователей остался в 20-е годы А. Даргомыжский. Наиболее значительными трудами были: собрание документальных материалов о композиторе, осуществленное Н. Финдейзенем;² очерк в «Симфонических этюдах», где Асафьев касается «Каменного гостя» и характеризует эту оперу как «блестящую импровизацию», некий «уникум» в русской музыке, высказывая мысль о национальном характере вокального стиля произведения, происходящего от русского песенного «сказа», «говора»; посвященные Даргомыжскому разделы книги «Русская музыка от начала XIX века».

В отношении русских музыкантов послеглинкинского периода можно назвать лишь единичные работы. Так, об А. Рубинштейне Асафьев выпустил книгу «Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» (1929) — по существу первый в русской музыковедческой литературе труд типа «летописи жизни и творчества», к тому времени уже утвердившегося в литературоведении.

Совершенно не привлек внимания исследователей А. Серов, если не считать популярного типа брошюры Н. Стрельникова (1922) и вдумчивых замечаний об операх Серова в «Симфонических этюдах» и в «Русской музыке от начала XIX столетия» Асафьева. То же самое можно сказать и о Ц. Кюи, издание полного собрания критических статей которого, подготовленное самим композитором в последние годы жизни при поддержке А. Римского-Корсакова, ограничилось лишь первым томом (1918). Разбросанные по отдельным разделам книги «Русская музыка» асафьевские оценки творчества Кюи остаются до сегодняшнего дня лучшим из всего, что сказано об этом композиторе.

Заметным явлением в советской литературе 20-х годов явилась монография В. Каренина «Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности» (1927). Ее главная ценность в использовании

¹ Обе опубликованы в «Музыкальной летописи» (сб. 2 и 3-й, 1923, 1926), где имеются, кроме того, работы о Глинке А. Н. Римского-Корсакова «Личность Глинки как предмет изучения» (сб. 2-й) и «Глинка и женщины» (сб. 3-й).

² А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Редакция и примечания Ник. Финдейзена. Пб., Гос. издательство, 1921 (повторное, стереотипное издание — 1922).

богатейшего стасовского архива, во введении нового, неизвестного ранее материала, дополняющего и углубляющего характеристику идейного, общественного и личного облика критика. Раздел «Стасов и музыка» подробно раскрывает личные и творческие его связи с русскими музыкантами. Правда, чисто научная ценность монографии значительно ниже фактографической.

Творческая индивидуальность Балакирева опять-таки лучше всего раскрыта в той же книге Асафьева. Следует упомянуть еще статью Р. Зарицкой «Балакирев и его романсы» в сборнике «Русский романс» (1930), где впервые вдумчиво проанализирована эта существенная сфера его творчества. Наконец, в 3-м сборнике «Музыкальной летописи» помещены воспоминания К. Чернова, относящиеся к последнему периоду жизни главы Могучей кучки, и статья А. Н. Римского-Корсакова «Два Балакирева (по поводу воспоминаний К. Чернова о Милии Алексеевиче Балакиреве)», фиксирующая внимание на различиях «позднего» Балакирева от «раннего». Распространенное представление о глубине внутреннего перерождения Балакирева после пережитого им в начале 70-х годов душевного кризиса превращается в своего рода схему, страдающую односторонностью и упрощающую вопрос сложных противоречий, собственных личности композитора.

Единственной монографической работы удостоился А. Бородин — мы имеем в виду книгу Е. Браудо «Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь и творчество» (1922). Она носит компилятивный характер, обобщая преимущественно уже известные материалы (биографический очерк Стасова и им же опубликованные письма композитора). К тому же году относится статья Асафьева (Игоря Глебова) о «Богатырях»,¹ впервые напомнившая об этом, почти вовсе неизвестном даже специалистам, произведении Бородина.

Научный характер имела статья С. Дианина «О значении чувства тональности в процессе творчества Бородина» в 3-м выпуске «De musica» (1927).

Одно из центральных мест в советском музыкознании 20-х — начала 30-х гг. заняла тема Мусоргского. Причины исключительного внимания к творчеству композитора, с наибольшей силой воплотившего народно-демократические идеи своего времени, понятны. «Проблема Мусоргского» получила в 20-е годы особенную остроту в связи с переоценкой идейного содержания его творчества в свете демократически-революционных основ его эстетики. Напомним, что в предоктябрьский период в русском музыкознании в музыке Мусоргского акцентировались главным образом «антиакадемические» новаторские элементы, чего не избежал в ранних работах о нем и Асафьев. В частности, в «Симфонических этюдах» он утверждал, что оперы Мусоргского не являются

¹ Игорь Глебов. Из забытых страниц русской музыки, I. «Богатыри». — «Музыкальная летопись», сб. 1-й, 1922.

народными драмами. Ко второй половине 20-х годов его позиция коренным образом меняется.

После ленинградской премьеры «Бориса Годунова» в подлинной авторской редакции (1928) разгорелась полемика между сторонниками «подлинного» Мусоргского и защитниками корсаковской редакции оперы. Ее защищали ряд учеников Римского-Корсакова с Глазуновым во главе. Отстаивание «подлинного» Мусоргского возглавил Асафьев, еще до ленинградской постановки обосновавший в статье «Безграмотен ли Мусоргский?» («Современная музыка», 1927, № 22) назревшую необходимость обращения к музыке гениального композитора без всяких наслоений. Фактически же полемика Мусоргский — Римский-Корсаков скрывала за собой столкновение двух эстетик — более академической (Глазунов) с более радикальной, демократической (Асафьев). Одновременно с этим с иных позиций поднимали Мусоргского на щит рапповцы, считавшие его единственным из отечественных композиторов, созвучным советской действительности, и односторонне противопоставлявшие его остальным русским классикам.

В результате появилось большое число полемических статей, фиксировавших позиции каждой группировки. В откристаллизованном виде основная проблематика сконцентрирована в трех сборниках: статей Асафьева «К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского» (1928); «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования» (1930); «М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти 1881—1931. Статьи и материалы под редакцией Юрия Келдыша и Вас. Яковлева» (1932). В двух последних Асафьев так же принимал участие.

В статьях Асафьева поднимаются многие важные общие вопросы эстетики Мусоргского, драматургии «Бориса Годунова», особенностей ее партитуры, причем подчеркивается ведущая роль вокального начала, речевых интонаций в стиле композитора. Второй круг проблем — редакции «Бориса» с выдвинутой Асафьевым концепцией оперы как «народной драмы», получающей высшую точку развития действия в сцене под Кромами. При этом подчеркивается историческое значение оперной реформы, осуществленной гениальным русским композитором, поставившим в основу замысла произведения социально-историческую проблему.

В статьях двух последующих сборников Асафьев продолжил анализ оперной драматургии Мусоргского, сопоставив ее с оперной драматургией Вагнера, Римского-Корсакова, Моцарта, Даргомыжского и Монтеверди и тем самым включив композитора в ряды великих оперных реформаторов мирового музыкального искусства. В статье «Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского» Асафьев сделал попытку установить истоки реалистических принципов эстетики Мусоргского. Статья «В работе над «Хованщиной» характеризует эту оперу как уникальную «драму государства», рисующую картину борьбы социальных группировок в Москве XVII века.

Из статей других авторов последних двух сборников большинство имеют биографически-фактографический характер. Выделяется лишь открывающая сборник 1932 г. статья Ю. Келдыша «Мусоргский и проблема наследства прошлого». Она примечательна характерным для эстетики РАПМ акцентированием вопроса: «Что из художественного наследства Мусоргского и в какой мере может быть воспринято рабочим классом» (стр. 27).

Обстановка борьбы за «подлинного Мусоргского» должна была, естественно, как-то повлиять на отношение к его другу и редактору — Н. А. Римскому-Корсакову. Негативная оценка редакторских методов композитора в какой-то мере переносилась и на его творчество. Впрочем такое отношение установилось лишь ко второй половине 20-х гг.

Наиболее значительные высказывания о Римском-Корсакове в первые годы после Октября принадлежат опять-таки Асафьеву.¹ Уже в ранних его работах намечаются краеугольные положения оценки творчества Римского-Корсакова, развитой впоследствии им самим и другими советскими музыковедами. Однако глубина мысли, стремление к выявлению эстетических и творчески-психологических предпосылок анализируемых Асафьевым музыкально-художественных явлений сочетается в этих работах с непреодоленными воздействиями идеалистической методологии — наследия эпохи символизма.

В монографии о Римском-Корсакове Асафьев указывает на три основных элемента творчества композитора: народность языка и стиля, поэтизация в музыке женских образов, сказочность. «В этих трех разветвлениях и выявилось его творчество», — пишет Асафьев.

Большое место там же уделено проблеме многообразия связей музыки Римского-Корсакова с народным творчеством, хотя с несколько односторонним упором на пронизанность его опер «заговорами, заклинаниями, закланиями, подражаниями таинственным зовам и голосам природы... элементами религиозного действия, обряда, ритуала» и т. д. (стр. 14). Восприятие творчества Римского-Корсакова через символистскую призму особенно ощутимо на страницах, посвященных «Золотому петушку», определяемому как «странная и страшная музыкальная сказка. Смысл ее не разгадан» (стр. 51).

В то же время, касаясь «Китежа», Асафьев признается, что боится говорить о нем как о «мистерии», справедливо ощущая в противоположность дооктябрьским тенденциям трактовки этого произведения), что «как-то все это не вяжется с мировоззрением Римского-Корсакова и с его подходом к явлениям мира» (стр. 43) и чутко отмечая глубокую связь «Китежа» «с землей». В итоге,

¹ Главы о корсаковских операх в «Симфонических этюдах», составившие около половины книги; монография «Римский-Корсаков. Опыт характеристики» (1922); два очерка из цикла «Письма о русской опере и балете», посвященные «Китежу» (Ежегодник Петр. гос. акад. театров, 1922, № 10 и 12).

сущность «Сказания» определяется им как «социально-религиозная утопия, спасение от земных бедствий и ужасов» (стр. 44).

В статьях других авторов обычно решались частные проблемы корсаковского творчества.¹

Наконец в 20-х годах началась работа А. Н. Римского-Корсакова над широко задуманной им монографией о жизни и творчестве композитора.

Общая картина состояния критической мысли о Чайковском в предоктябрьский период и в 20-е годы была весьма сложна. Наметилось резкое расхождение между глубокой и устойчивой привязанностью к музыке Чайковского широких масс слушателей и ее негативной оценкой частью музыкантов и критиков.

Для эстетизированной прослойки музыкальной интеллигенции предреволюционных лет Чайковский был неприемлем вследствие «будничности» переживаний, ограниченности его творчества «только человеческим, слишком человеческим».² Не менее характерна и оценка Чайковского как выразителя «бескрылых» настроений 80-х — 90-х годов, породивших у русской интеллигенции пессимистическое мировосприятие. Именно на эту концепцию оперлись впоследствии рапповцы, привнеся в нее от себя лишь социологический «классовый эквивалент» (выражение мироощущения «уходящего, умирающего дворянства»). Вместе с тем, однако еще за несколько лет до Октября появилась знаменательная статья Н. Я. Мясковского «Чайковский и Бетховен» (журн. «Музыка», 1912, № 77), порожденная потребностью дать отпор пренебрежительному отношению к гениальному русскому симфонисту. Статья эта в ряде положений предвосхищала мысли, развитые затем Асафьевым, в критическом наследии которого тема «Чайковский» занимает одно из главенствующих мест.

Асафьев всегда глубоко преклонялся перед Чайковским, что позволило ему убежденно противостоять как эстетскому отрицанию, так и рапповским вульгарно-социологическим оценкам наследия великого композитора. Об этом свидетельствуют все написанные им в 20-е годы работы о Чайковском.³ Пожалуй, именно они наиболее наглядно демонстрируют теснейшую взаимосвязь между

¹ П. Грачев. Лейтмотив в операх Римского-Корсакова («De musica», 3-й вып., 1927), М. Гнесин. Н. А. Римский-Корсаков в общении со своими учениками («Музыка и революция», 1928, № 7—8), С. Магид. Стилистические особенности романсов Н. А. Римского-Корсакова (сб. «Русский романс», 1929).

² Такая позиция в своей крайней резкой форме нашла выражение у В. Каратыгина, причем сохранилась у него и в советское время (статья «Чайковский и Рахманинов», журнал «Жизнь искусства», 1923, № 40, 41). Впрочем, отношение Каратыгина к Чайковскому было не лишено двойственности (см. В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. Л., 1965, стр. 97 и след.).

³ Две главы в «Симфонических этюдах»; две монографии — «Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество» и «Чайковский. Опыт характеристики»; работа «Инструментальное творчество Чайковского» (все — 1922 г.); разделы книги «Русская музыка от начала XIX столетия».

историческими, эстетическими и теоретическими элементами в музыкально-научном мышлении ученого. В них скрепляются упорно привлекавшие его проблемы интонации, симфонизма как принципа музыкального мышления, «динамическое» понимание музыкальной формы, проблема городской романсовой интонационной сферы с присущей ей «общительностью», демократизмом интонаций, в чем Асафьев видит одну из важнейших предпосылок популярности Чайковского. Асафьев убежденно утверждает тезис о мировом значении его симфонизма, притом симфонизма особого типа (определяемого в работе «Инструментальное творчество Чайковского» как «пафос взрывчатой эмоциональности») и подчеркивает в ней трагедийное начало, не позволяющее видеть в Чайковском выразителя безвольных, пассивных «восьмидесятнических» настроений.

Эти положения Асафьева первоначально разделялись немногими. Позитивная точка зрения на наследие композитора устанавливалась с трудом.¹ Но все же к концу 20-х годов в ряде статей начинают получать дальнейшее развитие некоторые из асафьевских мыслей.² Положительное значение имели также публикации различных эпистолярных и мемуарных материалов о Чайковском, а они в течение 20-х годов были достаточно многочисленны.³

Первым крупным советским изданием о С. Танееве явился сборник статей, выпущенный к десятилетию со дня его смерти в 1925 году.⁴ В сборнике этом в основном сохранена та оценка роли и значения Танеева в русской музыке, которая наметилась еще в специальном номере журнала «Музыкальный современник» за 1916 год (кн. 8-я, апрель), посвященном композитору. Нужно сказать, что в советском музыкознании фигура Танеева не возбуждала споров.

В указанном сборнике выделяется статья П. Ковалева «Творчество С. И. Танеева», представляющая опыт обобщения его эстетических принципов и основ музыкального стиля. Автор статьи рассматривает их в широком историческом аспекте развития русской и зарубежной музыки. Однако справедливо, но односторонне акцентируя «классическое» начало у Танеева, унаследованное

¹ Показательны даже заглавия статей о Чайковском, появившихся в 1928 г. в связи с 25-летней годовщиной со дня его смерти: «Споры о Чайковском» (коллективная статья пяти авторов), «Чайковский и мы» (С. Чемоданов), «Чайковский на весах времени» (А. Коптлев), «Чайковский в наши дни» (С. Б-ский).

² Статьи Г. Поляновского «Что ценно для нас в Чайковском» и М. Пекелеса «Что действительно для нас в Чайковском» (обе в 1928 г.). Во второй из них характерно выдвигание на первый план значения симфонизма Чайковского.

³ О публикациях материалов, писем, документов, воспоминаний см. статью Л. Данько в настоящем сборнике.

⁴ Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти. 1915—1925. «История русской музыки в исследованиях и материалах». Том 2-й, 1925.

композитором от западноевропейского классического искусства, Ковалев не почувствовал ни опосредствованных национальных элементов в музыке Танеева, ни ее связей с послеклассическими направлениями.

Остальные статьи сборника носят мемуарный или публикационный характер.

В противоположность Танееву, осмысление творчества Скрябина складывалось сложно и противоречиво, соответственно сложности и противоречивости идейно-художественного облика композитора. В последние годы жизни Скрябина вокруг него возникла некая мистическая идейная атмосфера, определившая в значительной мере и соответственную трактовку его искусства.¹ Эта трактовка ощутима и в первых послеоктябрьских работах о Скрябине: у Сабанеева, переиздававшего в 1923 году лишь с небольшой переработкой свою книгу «Скрябин» 1916 года, в «Записке» Б. Шлецера (одного из главных вдохновителей и комментаторов скрябинских мистических идей), предпосланной публикации текста «Предварительного действия»,² и даже в статьях Асафьева начала 20-х годов.³

Более объективный характер носят посвященные Скрябину разделы книги Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия», в которой, между прочим, впервые высказано положение о связи раннего творчества Скрябина с окружающей его «московской средой», в частности с Аренским, противопоставленное традиционному «выведению» его исключительно из Шопена.

Однако в первые же годы после Октября утвердилась концепция понимания Скрябина как художника, внутренне близкого идеям революции. В таком переосмыслении его идейно-философских позиций особенно большую роль сыграл А. В. Луначарский. «Скрябин нам сугубо нужен», — утверждал Луначарский, — он учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа.⁴ Луначарский видел в музыке Скрябина отражение пафоса революционной эпохи, отмечая у него «колоссальную тенденцию к обществу, всенародности, даже космичности, в чем сказалась его принадлежность к народу, прошедшему через великую

¹ Среди дореволюционных пропагандистов Скрябина выгодно выделялся в этом смысле Каратыгин, однажды отметивший не без иронии «перепроизводство метафизики» в писаниях о Скрябине (см. статью «Элемент формы у Скрябина», перепечатанную в сборнике: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., 1965, стр. 212).

² Вместе с другими скрябинскими записями в издании: Русские Проплеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Том 6. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1919.

³ Приложение к программе скрябинского цикла симфонических концертов Гос. филармонии (1921) и брошюра «Скрябин. Опыт характеристики» (1921).

⁴ Цит. по кн.: А. В. Луначарский. В мире музыки. М., «Сов. композитор», 1958, стр. 96, 97.

революцию 1905 г. и бывшему на пути к величайшей из всех революций».¹ Называя Скрябина «буревестником, то есть одним из тех художников, которые чувствуют надвигающуюся грозу, накопление электричества в атмосфере и реагируют на эти тревожные симптомы»,² Луначарский воспринимал творчество Скрябина таким, каким оно воспринималось передовой частью интеллигенции еще в эпоху первой русской революции.³ Для последующей разработки концепции Скрябина в советском музыковедении этот аспект сыграл существенную роль.

С большим пиететом отнеслось советское музыковедение 20-х годов к Глазунову. Он пользовался громадным уважением как музыкально общественный деятель и оценивался как крупнейший отечественный симфонист рубежа XIX—XX столетий, мастер, наследник и хранитель национальных классических заветов, творчество которого особенно ценно проникающим его цельным, уравновешенным и светлым мировосприятием. «Гигантом оптимизма» называл композитора Луначарский в статье «К 40-летию деятельности А. К. Глазунова» (1922).⁴ Аналогичные черты в облике Глазунова подчеркивал и В. Держановский в своем очерке, связанном с той же юбилейной датой.⁵ Тогда же появился 1-й том биографического труда о Глазунове В. Беляева, основанного на впервые публикуемых источниках.⁶

Наиболее углубленное внимание в специфику индивидуальности Глазунова содержали работы Асафьева. Однако его отношение к творчеству композитора было двойственным. В первой из до-октябрьских статей, озаглавленной: «О Глазунове, о «Царе Иудейском» и о том недоумении, что вызывает в нас глазуновское творчество» («Музыка», 1915, № 207), Асафьев видел в нем преимущественно «охранителя всех заветов недавнего прошлого», чуждого актуальным интересам современности. В «Русской музыке от начала XX столетия» Асафьев писал: «„Энергия вживания“ симфонизма Глазунова в современную нам эпоху оказалась недостаточной, и после короткого периода влияния степень его воздействия оказалась почти не достигающей „порога раздражения“» (стр. 198).

¹ А. В. Луначарский. Танеев и Скрябин (1927). Цит. по изданию: А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 136. Сопоставляя имена Танеева и Скрябина, Луначарский определяет основное различие между ними в том, что «в музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции, а в музыке Танеева — высший дар той же революции — музыкальный классицизм» (там же, стр. 145).

² Статья «Значение Скрябина для нашего времени» в сб.: «Александр Николаевич Скрябин и его музей». М., изд. МОНО, 1930, стр. 8—9.

³ По воспоминаниям А. Н. Дроздова — мятежная патетика Скрябина ассоциировалась у революционно настроенной молодежи начала 900-х годов с образом горьковского Буревестника. («Сов. музыка», 1946, № 12, стр. 71).

⁴ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 192.

⁵ В. Держановский. А. К. Глазунов, 1882—1922. М., Гос. муз. изд-во, 1922.

⁶ Беляев В. Александр Константинович Глазунов. Материалы к его биографии. Том 1-й. Жизнь. Часть 1-я. Пб., Госфилармония, 1922.

Для критического в целом отношения Асафьева к композитору сыграло роль и его несочувствие специфическим чертам глазуновского симфонического мышления.

Несмотря на сказанное, основная монографическая работа Асафьева о Глазунове¹ остается самым заметным трудом о его творчестве. Чрезвычайно вдумчиво показаны в ней многообразные истоки стиля Глазунова, его творческие искания, путь «от эмоционализма в мир музыкального зодчества» (стр. 77). Книга изобилует пронизательными наблюдениями и соображениями об особенностях глазуновских принципов формообразования, полифонии и оркестра, содержит тонкие анализы симфоний (от Пятой до Восьмой), яркие характеристики балетов и камерных жанров.

Дополнением к монографии являются разделы о Глазунове в книге «Русская музыка от начала XIX столетия», в которой Асафьев, между прочим, обосновывает понятие «корсаковско-глазуновской» школы в русской музыке конца XIX—начала XX века.

Асафьев был в 20-х годах единственным, кем были высказаны содержательные мысли о Лядове, разбросанные в отдельных статьях и в «Истории русской музыки от начала XIX столетия». Помимо этого (за исключением очень содержательной вступительной статьи А. Оссовского к письмам Скрябина к Лядову),² фигура последнего в данный период совершенно не привлекала внимания. Не случайно заметка Г. Орлова о рукописном архиве Лядова была озаглавлена «Забывтый композитор» («Жизнь искусства», 1927, № 37).

То же самое относится к таким именам, как Аренин, Вас. Калинин, тонкие, но сжатые характеристики творческого облика которых можно найти лишь на страницах все той же книги Асафьева.

Из других композиторов предоктябрьского периода почти не нашли отражения в музыковедческой литературе этих лет Рахманинов и Метнер (опять-таки не считая «Русской музыки» Асафьева). Первому посвящены брошюра В. Беляева (С. В. Рахманинов. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни. М., 1924) и несколько статей в периодике (в том числе статья Каратыгина «Чайковский и Рахманинов»). Поводом для кратковременной вспышки внимания к Метнеру явилась его гострильная поездка в Советский Союз в 1927 г. К этому году относится также монографический очерк о нем В. Яковлева и ряд откликов в прессе на концертные выступления композитора-пианиста.

В 30-е годы во взглядах на русскую музыку происходят существенные изменения. Из советского музыковедения постепенно

¹ Игорь Глебов. Глазунов. Опыт характеристики. Л., «Светозар», 1924 (на обложке — 1925).

² Сб. «Орфей», кн. 1-я, 1922.

исчезают крайности вульгарного социологизма, особенно после ликвидации РАПМ в 1932 году. Все более отчетливо кристаллизовалась идея преемственности советской музыки от русской классической дореволюционной, развивавшейся на основе великих принципов идейности, народности и реализма. Сложность и многогранность этих понятий побуждала к пересмотру множества вопросов, связанных с проблемой традиции и новаторства, с самим определением и пониманием сущности реалистического метода. Русская классика второй половины XIX века, основанная на реалистическом отражении действительности, питавшаяся идеями народности, гуманизма и демократизма, закономерно встала в центр внимания исследователей. Советская музыка стала рассматриваться как преемница и продолжательница ее традиций.

В связи с этим необычайно возрастает внимание к русской классике, наблюдается повышенный интерес к отечественному музыкальному искусству; широко отмечаются юбилейные даты великих русских композиторов прошлого, в Москве и других городах проводятся декады русской музыки (1938 г.). Все это стимулирует и научно-исследовательскую разработку проблем музыкальной культуры дооктябрьской эпохи.

Наблюдаемые в данном периоде сдвиги проявляются не только в идейно-эстетической оценке явлений русской музыки, но и в методике исследования. Музыкально-историческая наука при исследовании стиля отдельных композиторов или произведений все чаще применяет разработанные к этому времени советскими теоретиками принципы анализа музыкально-выразительных средств. Благодаря этому уничтожился тот разрыв между обобщающим эстетико-историческим аспектом оценки музыкально-художественных явлений со стороны их идейно-образного содержания и раскрытием закономерностей их формы, который был характерен для большинства работ дореволюционного и раннего советского периодов.

Нужно сказать, что обобщающих русский музыкально-исторический процесс трудов в 30-е годы почти не появляется. Исследование идет главным образом по линии разработки биографий и художественного наследия отдельных композиторов. Почти исключением являются «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» Т. Ливановой (вып. 1, 1938) и учебное пособие по истории русской музыки коллектива авторов под ред. М. Пекелеса.¹

Исходя из положений Асафьева о значении XVIII столетия для формирования национальной музыкальной школы, Ливанова освещает

¹ История русской музыки. Том 1 и 2. Под редакцией проф. М. С. Пекелеса. М.—Л., Музгиз, 1940. 2-й том завершается главами, посвященными творчеству Чайковского и Римского-Корсакова, рассматриваемых в аспекте традиций 60—70-х годов. Таким образом, общая характеристика музыкальной культуры последних десятилетий XIX века и предоктябрьской эпохи и творчество композиторов, выступивших в этом периоде, остались в данном труде неосвещенными.

щает переломный рубежный момент перехода от русского средневековья к новому историческому периоду на грани XVII и XVIII столетий. Ее исследование основано на огромном фактическом материале, публикуемом в значительной степени впервые. Музыкальная культура изучаемого периода рассматривается в широком историческом аспекте, в ее связях с общественно-историческими и идеологическими факторами и во взаимоотношениях с западноевропейской культурой. Однако, сопоставляя по аналогии развитие русского музыкального искусства со сходными процессами на Западе, исследователь приходит к известной недооценке национальной самобытности отечественной культуры. Несмотря на это книга Ливановой была заметной вехой в советской музыкальной историографии.

В коллективном труде по истории русской музыки под ред. Пекелеса была впервые достигнута четкая периодизация развития отечественного музыкального искусства. Наряду с использованием данных, накопленных в отдельных трудах и публикациях, некоторые разделы труда потребовали самостоятельной исследовательской разработки. При всех имеющихся недостатках труд этот свидетельствовал о значительной степени зрелости, достигнутой советской музыкально-исторической наукой.

Выявление фактических материалов и их разработка шла по каждому периоду. По XVIII веку, помимо указанной работы Ливановой, появилось довольно значительное количество публикаций, по первой половине XIX века — целая серия брошюр и статей в «Советской музыке», освещающих такие почти не затронутые до того времени фигуры, как Алябьев, Гурилев, Геништа, а также русский музыкальный быт той эпохи.¹

С момента постановки в Большом театре «Руслана и Людмилы» в 1937 г. и в особенности в связи с возобновлением «Ивана Сусанина» в 1938 г. с текстом С. Городецкого в центр внимания попадает проблема наследия Глинки. На декаде русской музыки впервые прозвучала «Симфония-увертюра» Глинки, законченная В. Я. Шебалиным. Все эти события вызвали в периодической печати многочисленные статьи, освещавшие историческое значение Глинки, его традиций, его оперного и симфонического творчества. Принципиально важное значение имело утверждение своеобразия глинкинского симфонизма, исходившее из положений, высказанных

¹ Б. Штейнпресс. К истории цыганского пения в России (1934), в которой автор подчеркивает необходимость различения «цыганского пения» конца XVIII и первой половины XIX века, когда репертуар цыганских хоров составляли в основном городские бытовые песни-романсы, и так называемой «цыганщины», как она сложилась к началу XX века. Статьи в журн. «Сов. музыка»: Т. Трофимова. Михаил Вильегорский (1937, № 12); Б. Штейнпресс. А. А. Алябьев (1940, № 10); Е. Тынянова. К биографии А. Л. Гурилева (1940, № 9), установившая точные даты жизни композитора; Е. Кани. Альбом Надежды Вяземской (1940, № 12); Е. Тынянова. Геништа (1941, № 2).

ранее Асафьевым¹ (который сам, посвятив себя в эти годы композиции, не дал значительных трудов по русской музыке). Тогда же ставятся и обсуждаются общие проблемы реализма и народности на материале русской музыкальной классики и творчества Глинки.²

Начинается принципиальная переоценка музыки Даргомыжского, причем с концентрацией главного внимания на проблеме реализма в связи с особенностями творческого метода композитора. Здесь выделяются две содержательные, основанные на новых источниках статьи М. Пекелиса «О реализме Даргомыжского» («Сов. музыка», 1934, № 4) и «Рационалистические черты в жизни и творчестве Даргомыжского» (там же, 1934, № 12). Во второй из них были впервые приведены некоторые данные о связи Даргомыжского с редакцией сатирического журнала «Искра».

Упомянем также статью А. Альшванга «Жанровый реализм в творчестве Даргомыжского» («Сов. искусство», 1939, 16 января), выдвинувшего положение о том, что одним из существенных средств реалистического художественного метода в музыкальном искусстве является «обобщение через жанр».

Следующей после Глинки темой, приковывавшей к себе пристальное внимание советских музыковедов, был Чайковский. В течение 30-х годов произошло постепенное преодоление вульгарно-социологических оценок его творчества и отношения к нему как к «певцу уныния» 80-х годов.³

Определенной вехой в изучении творчества Чайковского была книга А. Будяковского,⁴ содержащая ценные материалы из архива композитора, проследившая его эволюцию от раннего к позднему периодам и поднимавшая вопрос о реализме его художественного метода.

Полная «реабилитация» Чайковского вместе с окончательной ликвидацией рапмовской вульгарно-социологической оценки его наследия определилась к столетней годовщине со дня рождения композитора. Отмеченная исключительно широко, эта памятная дата вызвала значительный подъем внимания к Чайковскому. Появилась небольшая монографическая работа Асафьева «Памяти

¹ И. Мартынов. О симфонизме Глинки. «Сов. музыка», 1939, № 3, В. Берков. Увертюра к «Руслану и Людмиле». «Сов. музыка», 1938, № 3, и др.

² А. Альшванг. Народность в русской классической музыке. «Сов. музыка», 1938, № 5; Ю. Келдыш. Народная песня и русские композиторы. «Сов. искусство», 1938, № 26.

³ Статьи в «Сов. музыке»: А. Громан-Соловцов. Несколько мыслей о Чайковском (1934, № 2); Д. Житомирский. О симфонизме Чайковского (1933, № 6); Б. Ярустовский. Облик Чайковского (1938, № 6). Значительным фактом была публикация переписки Чайковского с Н. Ф. фон Мекк (3 тома, 1934—1936), 1-го тома переписки с П. И. Юргенсоном (1938; 2-й том вышел лишь в 1952 г.) и 1-го тома переписки с родными (1940).

⁴ А. Е. Будяковский. П. И. Чайковский. Симфоническая музыка (1935).

Петра Ильича Чайковского» (1940) и ряд статей в журнале «Советская музыка» за 1940 г.¹

В итоге можно сказать, что к 1940 г. окончательно сложилась общая эстетическая концепция музыки Чайковского, которая остается неизменной до настоящего момента.

Из других крупнейших представителей отечественной классики аналогичные сдвиги определились в отношении Римского-Корсакова. Здесь также совершился отход от примитивных социологических трактовок (Римский-Корсаков — выразитель мировоззрения либеральной буржуазии, и т. п.), и советское музыковедение стало на путь определения реалистического начала в его художественном методе.

Пересмотр намечался в 1933 году. Поводом была дата 25-летия со дня смерти композитора. Характерна для данного этапа статья Луначарского «Н. А. Римский-Корсаков (музыкально-критическая фантазия к 25-летию со дня смерти)»,² написанная в форме воображаемого диалога автора с композитором. Основное ее значение — в признании того, что содержанием творчества Римского-Корсакова является реальная действительность. Однако, по мнению Луначарского, эта действительность отражается композитором с характерной для него «поверхностностью» — то есть ограниченно и односторонне, в одних лишь прекрасных ее проявлениях.³ Такое восприятие творчества Римского-Корсакова являлось определяющим в те годы.

Наряду с общеэстетической оценкой музыки композитора возникло стремление дать объективный анализ конкретных черт его стиля. Укажем на две работы В. А. Цуккермана: небольшую популярную брошюру о композиторе (1933)⁴ и содержательную статью «О сюжете и музыкальном языке оперы-былины „Садко“»

¹ Статьи: Л. В. Данилевич. О симфонизме Чайковского (№ 1 и 5—6); Ю. А. Кремлев. Принципы симфонического развития у Чайковского (№ 5—6); он же. Некоторые истоки мелодических интонаций Чайковского (№ 3); В. А. Цуккерман. Выразительные средства лирики Чайковского (№ 9); А. А. Альшванг. Романы Чайковского (1939, № 9—10 и 1940, № 1); он же. Последняя симфония Чайковского (1940, № 5—6); М. Киселев. Балеты Чайковского (там же); К. Н. Игумнов. О фортепианных сочинениях Чайковского (там же); Г. Б. Бернандт. Чайковский-публицист; И. Мартынов. Чайковский и Глинка, и мн. др. (см. юбилейный номер 5—6 «Сов. музыки»). К 1939—1940 гг. относится также исследование Б. Ярустовского «Оперная драматургия Чайковского», изданное лишь в 1947 г. (материал его был использован автором в статье «Вопросы оперной драматургии Чайковского», «Сов. музыка», 1940, № 1 и 5—6).

² Первоначально в «Известиях», № 4 (перепечатка в книге: А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958).

³ С точки зрения этой органической склонности Римского-Корсакова к «эстетизации» окружающих явлений Луначарский рассматривал и корсаковскую редакцию произведений Мусоргского.

⁴ В. Цуккерман. Н. А. Римский-Корсаков. Краткий очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1933.

(«Сов. музыка», 1933, № 3). Несмотря на некоторые ошибочные положения, эти работы Цуккермана ценны попыткой органически связать основные черты художественного метода композитора с системой его музыкально-выразительных средств. Материал второй статьи Цуккермана лег затем в основу его брошюры-путеводителя по опере «Садко», одного из лучших образцов литературы этого типа.¹

Теоретический анализ закономерностей музыкального мышления Римского-Корсакова нашел отражение в статьях «Римский-Корсаков и народная песня» того же автора («Сов. музыка», 1938, № 10—11) и «Музыкальный язык «Золотого петушка» Вл. Протопопова («Сов. музыка», 1939, № 6).

В 30-х годах вышли также 4 выпуска широко задуманного труда А. Н. Римского-Корсакова — «Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество» (М., 1933—1937). Наибольший интерес представляют 3-й и 4-й выпуски, включающие многочисленные публикации из писем к Кругликову, включая яркие раскрывающие музыкально-эстетические взгляды Римского-Корсакова с их сложными внутренними противоречиями в период с 80-х до конца 90-х годов.

В разработке проблем наследия Мусоргского в данный период каких-либо принципиально новых моментов не наблюдается. «... Среди славных мастеров русской музыки Мусоргский был самым последовательным, смелым и неуступчивым проповедником реализма и народности, как ведущих основ искусства». В словах Асафьева² сформулирована в сжатой форме общая концепция творчества Мусоргского, как она откристаллизовалась к концу 30-х годов.

Работой исследовательского порядка была книга Ю. Келдыша «Романсовая лирика Мусоргского» (1933), посвященная оставшейся ранее в тени области его творчества. Не свободная от ошибочных моментов в анализе мировоззрения Мусоргского, характерных для конца 20-х — начала 30-х годов, она ценна, однако, наблюдениями над особенностями его музыкального языка. Стремление к анализу выразительных средств композитора-новатора нашло выражение и в статьях посвященного Мусоргскому в ознаменование столетия со дня его рождения номера (1939, № 4) журнала «Советская музыка».³

¹ Среди ряда появившихся в том же периоде аналогичных изданий следует упомянуть также «путеводители» В. Беркова и Вл. Протопопова о «Сказке о царе Салтане» и о «Золотом петушке» (обе — 1937 г.).

² Из статьи М. П. Мусоргский (к столетию со дня рождения). «Сов. искусство», 27 марта 1939 г., № 35. Цит. по перепечатке в 3-м томе Избранных трудов академика Б. В. Асафьева. М., 1954, стр. 21.

³ Ю. Кремлев. О музыкальном языке Мусоргского; Вл. Протопопов. Образ Бориса в опере Мусоргского; среди других материалов того же номера мало освещенные вопросы затронуты в статьях: В. Кубиков. Мусоргский и Флобер. К истории либретто «Саламбо»; Б. Штейнпресс. Мусоргский-пианист.

В том же юбилейном году вышла первая монография о Мусоргском Н. Туманиной научно-популярного типа.¹

По сравнению с Чайковским, Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, переосмысление наследия других корифеев русской классики протекало в 30-х годах в целом менее интенсивно. Творчество Бородина не порождало особенно острых споров. Из литературы, появившейся в связи со столетием со дня рождения композитора, наиболее солидная по замыслу монография принадлежит Георгию Хубову (Г. Хубов. А. П. Бородин. 1833—1887. М., 1933 г.). Она методологически связана с предшествующим периодом, рассматривая творчество Бородина и ряд других явлений русской музыки XIX века с вульгарно-социологических позиций.

Столетие со дня рождения Балакирева способствовало некоторому оживлению научного интереса к творчеству и личности этого композитора, в сущности почти вовсе не подвергавшихся серьезному научному анализу. Из появившихся одновременно двух небольших по объему монографий о нем, принадлежавших Г. Киселеву и В. Музалевскому, выделяется первая.² Привлекая некоторые неопубликованные или ранее неиспользованные источники (например, воспоминания П. Боборыкина, его же автобиографический роман «В путь-дорогу», воспоминания М. Волконской), автор показывает последовательно процесс формирования личности выдающегося музыканта в юности и эволюцию его эстетики и мировоззрения на протяжении всего творческого пути. Отмечая, в разрез с традиционными представлениями, наличие известных противоречий в сознании композитора уже и в «центральный» период его деятельности, он в то же время подчеркивает, что и у «позднего» Балакирева сохранялись элементы прогрессивных взглядов его лучшей поры. Основная направленность работы Киселева — в утверждении огромного значения Балакирева как передового музыкального деятеля-просветителя 60-х годов, трагически сломленного в неравной борьбе с реакционными силами в условиях русской действительности его времени. Убежденно выступая против всяких разноречивых ошибочных взглядов по отношению к Балакиреву. Киселев фактически закладывал в этой небольшой работе основу общей концепции, от которой отталкивались последующие исследователи творческого дела главы Могучей кучки. В те же годы проблема Балакирева нашла близкое истолкование в статье «Милий Балакирев» И. Нестьева («Сов. музыка», 1937, № 7), подвергнувшего также рассмотрению вопрос относительно балакиревского «ориентализма» в статьях «Исламей» Балакирева («Сов. музыка», 1938, № 3) и «Восток и русские композиторы («Исламей» и «Тамара» Балакирева)» («Сов. искусство», 1938, № 50).

¹ Н. Туманина. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. К столетию со дня рождения. 1839—1939 М.—Л., Музгиз, 1939.

² Г. Киселев. М. А. Балакирев. Краткий очерк жизни и деятельности. М.—Л., «Искусство», 1938.

Среди композиторов конца XIX — начала XX века внимание музыковедческой мысли привлекли к себе Танеев (статья Г. Бернандта «Основной принцип эстетических воззрений С. И. Танеева» — «Сов. музыка», 1939, № 6 и ряд статей и материалов в связи с 25-летием со дня смерти композитора в № 7 за 1940 г.) и особенно Скрябин. В изучении связанной с последним проблематики выдвинулся в эти годы А. Альшванг (статья «Философские мотивы в творчестве Скрябина» в «Сов. музыке», 1936, № 1 и другие работы, частью опубликованные в более поздние годы). Двадцать пятая годовщина со дня кончины Скрябина была отмечена публикацией различных материалов в журнале «Советская музыка» (1940, № 4) и сборником «Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. Сборник к 25-летию со дня смерти» (1940), значительную часть которого составили воспоминания о композиторе, относящиеся преимущественно к ранним годам. Интерес представляют воспоминания Р. М. Плехановой, в которых впервые приведена ставшая затем широко известной афористическая характеристика его творчества, сделанная Г. В. Плехановым. В разделе «Творчество и мировоззрение» Л. Данилевич, Н. Котлер, Н. Волтер, А. Альшванг, Ст. Маркус стремились на материале среднего и позднего периодов творчества композитора объективно разобраться в свойственных ему противоречиях. Ценные фактические данные содержатся в трех последних разделах сборника, содержащих анализ особенностей скрябинского пианизма, публикации нескольких писем к композитору (свидетельствующих о высокой оценке его дарования современниками, в частности Стасовым и Глазуновым) и биографически-информационную заметку А. Альшванга о ярко одаренном, погибшем в детском возрасте сыне композитора Юлиане Скрябине.

В конце 30-х годов появляется первая монографическая работа о Калининкове — книга В. Пасхалова «Василий Сергеевич Калинин. Жизнь и творчество» (1938), главное значение которой — в ее биографической части, основанной на документальных источниках, тогда как анализ стиля композитора носит в основном описательный, примитивно-формальный характер (в 1947 г. вышло 2-е расширенное издание книги).

Советским музыковедением было затронут и наследие крупнейших русских критиков XIX века — Одоевского, Серова.¹

30-е годы явились, таким образом, важным периодом в отношении оценки русской музыки дооктябрьской эры. По существу, именно в течение этого периода были заложены основы той концепции о русской музыкальной классике, которая сохраняет свое значение по сию пору.

В период Великой Отечественной войны вопросы русской му-

¹ Статьи в «Сов. музыке»: Г. Бернандт, В. Ф. Одоевский (1939, № 8) и Г. Хубов. Серов — классик русской музыкальной критики (1938, № 9 и № 10—11).

зыкальной культуры закономерно выдвинулись на первый план. Несмотря на тяжелые условия военного времени, продолжалась интенсивная разработка различных проблем отечественной музыки в направлении, определившемся в последние предвоенные годы. Вновь оживилась научная деятельность Б. В. Асафьева, достигнув исключительной активности. Многое было сделано и другими музыковедами. Большое место заняли работы, посвященные общим вопросам русской музыкальной культуры — ее национального своеобразия и мирового исторического значения, народности, эстетической и этической сущности, выражению в ней идеи патриотизма.

Среди работ, проникнутых высоким гражданственным пафосом, публицистичных по общей направленности и по стилю, выделяется цикл очерков Асафьева «Через прошлое к будущему», опубликованный (не полностью) в 1-м и 2-м сборниках «Советская музыка» (1943/44). Разнообразный по тематике, данный цикл включает очерки как общего характера («Народные основы стиля русской оперы», «О русском музыкальном фольклоре»), так и монографического и даже мемуарного («Из устных преданий и личных моих встреч и бесед»). Особенно следует выделить статью «Их было трое», содержащую яркую характеристику музыкально-общественных деятелей эпохи конца 50-х и начала 60-х годов. Другая статья Асафьева — «Князь Игорь», опера Бородина — одна из значительнейших в литературе по глубине раскрытия идейной концепции произведения, имеет определяющее значение для трактовки оперы вплоть до настоящего времени.¹ К указанному циклу примыкают по содержанию статьи «Национальная оборонная идея в русской музыке»,² и «Великие традиции русской музыки» (1945, опубликована посмертно: «Сов. музыка», 1952, № 3).

Асафьевский цикл статей «Музыка моей родины» (1944),³ раскрывает многогранность, образное и жанровое богатство отечественного музыкального творчества в его различных проявлениях. Он состоит из обобщающих характеристик, лаконичных, но метких интонационно-образных анализов ряда произведений большого числа композиторов, иногда с чуткими параллелями из смежных искусств.

Работ, исследующих целые периоды в истории русской музыки, во время войны и в последующие годы (1945—1947) появилось

¹ С Бородиным, преимущественно с «Князем Игорем», связана еще статья Асафьева «Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки (Глинка и Бородин)» (1945). Наряду с работами последних лет его жизни, в настоящем разделе упоминаются и работы последних лет его жизни, по характеру и направленности непосредственно примыкающие к первым.

² «Литература и искусство» от 1 января 1943 г., под заглавием «Патриотическая идея в русской музыке».

³ Большинство статей цикла было напечатано в «Советской музыке» в 1948—1953 гг.

немного. Из них выделяется талантливая книга А. Рабиновича «Русская опера до Глинки», увидевшая свет в 1948 году, уже после смерти ее автора, но создававшаяся в предвоенные и военные годы.

Стирая, по его выражению, «хрестоматийный глянец» (стр. 23) с русского искусства доглинкинской поры, Рабинович оживляет картину эпохи, убедительно показывает взаимосвязь общественных идеалов и форм искусства, подчеркивая, что жанр комической оперы XVIII века «под личиной буффонадной пасторальной или уютно-чувствительной тайл отражение глубочайших и грозных общественно-идеологических сдвигов» (стр. 29). Но, пожалуй, главный интерес в его книге вызывает решение национальной проблемы. Автор прозорливо указывает на пути формирования национального стиля, видя его признаки не только в фольклоре, но и во «внефольклорной» музыкальной речи XVIII в., порожденной модифицированными, переработанными, приближенными к художественным запросам русского общества различными видами классической музыки, пришедшей с Запада. Указывая на претворенные влияния французского, итальянского искусства в исследуемом им оперном жанре, он горделиво отмечает при этом: «И именно оттого, что русская музыка сильна, прекрасна и глубоко оригинальна, европейская культура не повредила ей и не нарушила ее самобытности» (стр. 33). Концепция русского музыкального XVIII века, которая начала складываться еще в 20-е годы у Асафьева, получает у Рабиновича уже зрелое и конкретное выражение. По существу, ее принципиальные положения остались неизменными до сих пор. Впрочем, после 1948 года эта концепция была досадно обеднена возобладавшими тогда тенденциозными и примитивными критериями, о чем еще придется говорить.

Из монографических тем, связанных с творчеством отдельных представителей русской музыкальной классики, три темы, выдвинувшиеся на первый план, — Глинка, Чайковский и Римский-Корсаков. В дальнейшем углублении их научной разработки виднейшая роль принадлежала опять-таки Асафьеву.

В 1945 был закончен центральный труд ученого о Глинке — книга «Глинка» (1-е изд. — 1947). Первый раздел книги — «М. И. Глинка, его творческая биография и мысли о музыке и музыкантах». В нем Асафьев делит творческий путь Глинки на три этапа, центральный из которых — «Эпоха „Руслана“». Второй раздел целиком посвящен «Руслану и Людмиле»; в третьем рассматриваются различные проблемы: «Иван Сусанин», ладовая структура Марша Черномора, «Испанские увертюры» и «Камаринская», романсы Глинки, его «Заметки по инструментовке» и творческие устремления последних лет жизни — «Последние заветы Глинки (Глинка и Танеев)».

Структура книги свидетельствует об особом внимании Асафьева к «Руслану». Эту оперу исследователь оценивает как самое

полное, концентрированное выражение творческого метода Глинки. Сущность последнего Асафьев видит в господстве вокальности, пронизывающей и глинкинскую гармонию, и его оркестр, «ибо певенность, распевное — качества русской народной музыкальной интонации — суть и главные качества вершины русской музыкальной речи, то есть музыки Глинки» (стр. 207). Блестяще выполненный интонационный анализ «Руслана» подчинен задаче раскрытия идейно-образной концепции оперы как «драматизированного народно-музыкального эпоса, в котором мотивы русской былинной поэтики сплетены с северо-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумьи о власти любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против смятывающих с этического пути жизни обольщений» (стр. 155—156). Работа Асафьева выделяется глубиной проникновения в существо музыкально-творческого мышления Глинки, драматургического своеобразия «Руслана».

Множество ценнейших, проницательнейших наблюдений и мыслей содержится в третьем разделе книги, в том числе относительно романсов и симфонизма Глинки (определяемого Асафьевым по отношению к Испанским увертюрам понятием «иллюзорного»).

Книга «Глинка» — труд подлинно новаторский. В нем автор выступает против ряда традиционных представлений и предрассудков. Так, он акцентирует мудрость Глинки как художника, сочетавшего эмоциональную непосредственность с тонким интеллектуализмом, «разумностью», роднящей его с Пушкиным и с эстетикой классицизма. Подобное понимание творческой личности Глинки повлекло за собой необходимость нового прочтения его «Записок», в которых музыканты прошлого (в том числе Чайковский — страстный почитатель глинкинского гения) видели лишь наивно-благородное повествование, заполненное преимущественно житейски-бытовым содержанием. Асафьев вскрывает таившиеся за кажущейся поверхностностью высказываний тонкую наблюдательность, артистизм, строгий, взыскательный вкус композитора, проявляющиеся в точных и метких замечаниях о музыке и исполнителях.

По справедливому выражению Т. Ливановой, «никто после Асафьева уже не прочтет «Записок» Глинки по-прежнему, по-старому».¹

Точно так же разрушает Асафьев легенду о мнимой беспорядочности процесса сочинения «Руслана и Людмилы», доказывая наличие у Глинки продуманной и целостной концепции оперы. По-новому трактуется в книге и вопрос о значении Дена для формирования мастерства Глинки. Выступая против обычного

¹ Т. Ливанова. Б. В. Асафьев и русская глинкана. «М. И. Глинка. Сборник материалов и статей под ред. Т. Ливановой». М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 371.

преувеличения этого значения, Асафьев выдвигает положение о преемственной связи композиционных методов Глинки с методами французской композиторской школы революционной эпохи — Керубини, Кателя, воспринятыми Деном через своего учителя — теоретика Клейна, ученика Керубини (этой проблеме посвящено в монографии специальное добавление).

Развивая и доводя до полного выражения некоторые мысли, намеченные Асафьевым еще в ранних работах о Глинке, книга, вместе с тем, выдвигает ряд новых положений, стимулируя исследовательскую мысль и открывая перспективы дальнейшего изучения творческого наследия основоположника русской национальной музыкальной школы.

Кроме книги Асафьев посвящает Глинке еще ряд небольших работ,¹ а в 1945 г. начинает новое крупное исследование — «Слух Глинки», оставшееся, к сожалению, незавершенным, за исключением 1-й главы и фрагмента 2-й, опубликованных посмертно.

Вслед за Глинкой наиболее пристальный интерес к себе в период войны вызвало творчество Чайковского, в разработке проблем которого первенствующая роль принадлежала тому же Асафьеву. Серию его исследований по данной теме открывает статья, помещенная в 3-м выпуске сборника «Советская музыка», «О направленности формы у Чайковского», написанная к памятной дате 50-летия со дня смерти композитора (1943 г.). Статья эта раскрывает некоторые важнейшие закономерности музыкально-драматургического (в широком смысле) мастерства великого симфониста.

Однако главное значение в трудах Асафьева о Чайковском, созданных в годы войны, имеет исследование «„Евгений Онегин“. Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии» (1944). Труд этот, подобно книге «Глинка», принадлежит к вершинным достижениям выдающегося ученого и советского музыковедения в целом. Необычайно широкий культурно-исторический подход к рассматриваемому явлению совмещается в нем с тончайшим проникновением в конкретное интонационное содержание музыки. Работа о «Евгении Онегине» представляет собой пример яркого синтеза исторического, эстетического и теоретического аспектов исследования. Она привлекает и как образец методики анализа и как теоретическое обобщение определенных стилистических закономерностей музыки Чайковского (роль так называемой романской секстовой интонации, впервые столь подробно рассмотренной, выявление драматургической функции интонационных «арок» и тонального плана).

¹ Важнейшие из них: сжатый монографический очерк «М. И. Глинка» (М., 1942), две статьи о спектаклях «Ивана Сусанина» в Большом театре (1943 и 1945), статья «На полях «Записок» М. И. Глинки» из цикла «Через прошлое к будущему» и несколько других, оставшихся неопубликованными.

Значительна также вторая крупная работа Асафьева о Чайковском того же времени — «„Чародейка“, опера П. И. Чайковского. Опыт раскрытия интонационного содержания» (написана 1943, издана 1947). Близкая к предыдущей по принципам подхода, но менее широкоохватная по содержанию, она убедительно показала то особое место, которое принадлежит этой опере в творчестве Чайковского. Именно в ней, по мысли Асафьева, композитор достиг ярчайшего воплощения в оперном жанре распевных интонаций русской народной речи.

Появившаяся в 1947 г. книга А. Альшванга «Опыт анализа творчества П. И. Чайковского» рассматривает творчество композитора по отдельным жанрам, притом в пределах «консерваторского» и «московского» периодов (1864—1878).

В центре внимания советских исследователей в период войны оказался и Н. А. Римский-Корсаков. Торжественно отмеченное всей страной в 1944 г. столетие со дня рождения Римского-Корсакова сыграло существенную роль для утверждения его исторического значения как одного из великих представителей русского и мирового музыкального искусства, открыв собою важный этап дальнейшего углубленного осмысления творческого наследия композитора. Среди приуроченной к названной дате музыковедческой литературы необходимо выделить монографическую работу Асафьева «Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944)» и ряд статей в 3-м сборнике «Советская музыка» (1945).

Развивая некоторые свои мысли о Римском-Корсакове, высказанные раньше, Асафьев в новом труде многое пересмотрел. Существенным моментом явилось расширенное истолкование народности искусства Римского-Корсакова. Асафьев указывает на многообразие связей музыки композитора с музыкально-песенным и поэтическим искусством русского народа, на близость его эстетики и мастерства к эстетике народных мастеров-умельцев, «что в целом можно назвать влюбленностью художника в свое мастерство или красотой мастерства».¹

Монографию как бы дополняет статья Асафьева «Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии» (написана в 1942 г., напечатана в «Сов. музыке», 1946, № 7), где на примере главным образом «Млады» показаны общеславянские элементы в творчестве композитора.²

Безусловно ценны материалы, относящиеся к Римскому-Корсакову, в 3-м сборнике «Советской музыки» (остальная часть которого посвящена Чайковскому, в связи с исполненным в 1943 г.

¹ Указ. издание, стр. 5.

² Интерес к западно- и южнославянским музыкальным культурам и их взаимосвязям с русской культурой, вообще оживившийся в военные годы, привлек к себе внимание и Асафьева; упомянем здесь статьи «Из области юго-славянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки (экскурсы)» и «Композитор из плеяды славяно-русских бардов (Алексей Николаевич Верстовский)», обе — из задуманного грандиозного цикла «Мысли и думы», осуществленного лишь частично.

50-летием со дня его смерти). В статье «Н. А. Римский-Корсаков и русская культура» А. Оссовского сформулированы в сжатой форме ведущие общие черты творческой, человеческой личности и эстетики композитора; убедительно показано сочетание в его искусстве реалистических и романтических элементов, лирического и эпического начал. Образ Римского-Корсакова — учителя и воспитателя — с большой теплотой воссоздан в статье М. Ф. Гнесина «Н. А. Римский-Корсаков — педагог и человек (из личных воспоминаний)». Конкретные особенности оперной драматургии Римского-Корсакова намечены в двух статьях того же сборника — «О музыкальной драматургии Римского-Корсакова в опере „Кашей бессмертной“» М. Гнесина и «Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова» Вл. Протопопова. Они свидетельствовали о достигнутом советским теоретическим музыковедением высоким уровне аналитической техники, в особенности по отношению к специфическим закономерностям произведений музыкально-драматического жанра.

В 1946—1947 годах появилось два ценных издания о С. Танееве, это — специальный сборник об «Орестее» и ее месте в русской музыке (С. И. Танеев и русская опера. Сборник статей под ред. проф. И. Ф. Бэлза, 1946) и книга «Памяти С. И. Танеева. 1856—1946. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения, под ред. Вл. Протопопова» (1947), включающая статью Асафьева (написанную в 1945 г.).

К названным именам композиторов должно быть присоединено имя Рахманинова. Его смерть в начале 1943 года положила начало интенсивной работе музыковедов над наследием этого крупнейшего русского классика, компенсировавшей долготное отсутствие каких-либо попыток анализа его творчества.¹ Стали исполняться не звучавшие до того в Советском Союзе произведения Рахманинова последнего периода, а также и раннего, в том числе «загадочная» Первая симфония, вновь прозвучавшая спустя почти полвека после ее первого и единственного исполнения. Все это давало большой материал для наблюдений, настойчиво требовало вдумчивого осмысления.

Исследование творчества Рахманинова почти не испытало тех сложных перипетий, противоречивых оценок и трактовок, через которые проходило научное освоение наследия других русских композиторов. С 1943 года Рахманинов, воспринимавшийся сознанием как «современник», сразу оказался на положении «классика». Этому способствовало ярко выраженное в его искусстве национальное начало, отчетливые связи с отечественными классическими традициями, документированные, кстати, и собственными высказываниями композитора (в интервью «Связь музыки с на-

родным творчеством», опубликованном в русском переводе в 1945 году в 4-м сборнике «Сов. музыка» под заглавием: «О русском народном музыкальном творчестве»). Несколько статей Асафьева 1943—1945 гг. и работы, вошедшие в названный сборник, и положили начало советскому «рахманиноведению». Лучшими из них следует признать монографию Асафьева (с включением собственноручно составленного композитором списка своих произведений и его письма к автору от апреля 1917 года) и статью Д. Житомирского «Фортепианное творчество Рахманинова» (в упомянутом сборнике), содержащую вдумчивый анализ индивидуальных особенностей фортепианного стиля композитора и выдвинувшую в связи с ним понятие «концертности», оказавшееся очень плодотворным.

Вдумчивое осмысление ряда вопросов творчества Рахманинова, в особенности юношеского и позднего этапов, было сделано в книге «С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович» (1947). Интерес к почти забытым в недавнем прошлом операм Рахманинова стимулировал появление специально посвященного этому жанру издания «С. В. Рахманинов и русская опера. Сборник статей под ред. проф. И. Ф. Бэлзы» (1947). Среди большого числа популярных изданий — небольших монографических очерков и анализов творчества — заслуживает упоминания брошюра А. Соловцова «С. В. Рахманинов» (1947).

Одним из примечательных явлений рассматриваемого периода явилось некоторое повышение внимания к старейшему пласту русского письменного музыкального творчества — знаменному роспеву и другим системам древнего культового искусства. На многие годы эта область почти полностью выпала из поля зрения советской науки. После нескольких работ А. Преображенского 20-х годов в 30-е годы появилась лишь одна статья М. Бражникова «Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки».¹ В 1947 году вышла новая книга этого же автора «Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII—XVIII веков» (1947) с подзаголовком: «Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений». В результате анализа многочисленных рукописей различного времени автор приходит к выводу об эволюции знаменного роспева от XII к XVII столетию в направлении возрастания в нем распевного начала, свидетельствующего о воздействии на культовое искусство народной песенности.

Впрочем, далее, до начала 60-х годов, область древнерусской культовой музыки снова почти не разрабатывалась.²

¹ Опубликован в сб. «Очерки по истории и теории музыки», изданном Гос. научно-исследовательским институтом театра и музыки. Вып. 1, 1939.

² Исключение — еще одна работа М. Бражникова: «Русские певческие рукописи и русская палеография» (Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР, т. 7, 1949).

Новый период развития советского музыкознания начался с февраля 1948 года. Период этот ознаменовался интенсивной разработкой вопросов русской дооктябрьской музыкальной культуры. Наряду с корифеями русской музыки XIX века внимание исследователей привлекают малоизученные представители русского музыкального творчества, вопросы, связанные с историей исполнительского искусства, критической, эстетической, педагогической мысли, музыкального быта, развития музыкальной печати, творческих связей русской музыкальной культуры с иными национальными культурами (преимущественно славянских народов). Столь же многообразны и типы музыковедческих работ. Здесь и научные исследования, и научно-популярные массовые издания, и различные «путеводители», «лекции», серии брошюр «в помощь слушателям» с анализами отдельных произведений, литература для детей и юношества, беллетризованные биографии русских композиторов и т. д. Статьи о русской музыке печатаются в общей периодике, в полупериодических изданиях (первые выпуски сборников «Вопросы музыкознания», выходящие с 1954 г.), в «ученых записках» и «трудах» музыкально-исследовательских учреждений и вузов. Издаются подборки — антологии высказываний русских композиторов, критиков, музыкальных деятелей. Темы русской классической музыки занимают господствующее место в диссертациях, дипломных и курсовых студенческих работах и т. д. Рассматриваемый период принес также довольно внушительное число новых документальных и музыкальных публикаций. Неизвестные дотоле произведения входят в научный обиход, в концертный и оперный репертуар (одновременно освежаемый «забытыми», редко исполнявшимися сочинениями).

Однако за внешне благополучной картиной казалось бы столь интенсивного процесса развития научной мысли скрывались немаловажные противоречия. Главным недостатком подавляющего числа опубликованных в те годы трудов была прямолинейная, поверхностная и примитивизированная трактовка понятий реализма, народности и национальной проблемы. Это влекло за собой нивелировку индивидуальных особенностей многих творческих явлений, тенденциозное сглаживание противоречий русской музыки классического периода, лакировку творческого облика композиторов-классиков.¹ Прогрессивное стремление к раскрытию национального своеобразия русского музыкального искусства приобретало в достаточной мере искаженный и антиисторичный характер, что выражалось в игнорировании реальных взаимодействий отечественной культуры с зарубежной, отношение к которой бы-

¹ Эта тенденция проявилась и в отборе документальных источников и в принципах их публикации, — с применением купюр, не всегда, притом, отмечаемых, иногда даже с искажением подлинного текста документов.

вало притом зачастую недостаточно объективным.¹ В результате процесс развития русской музыкальной культуры рассматривался по существу изолированно от исторических процессов мирового музыкального искусства, в тех же случаях, когда связь между ними отмечалась, освещение ее давалось односторонне — исключительно как воздействие русской музыки на зарубежную. Положительное в принципе стремление широко охватить различные явления русской музыкальной культуры приобретало подчас самодовлеющий, «археологический» оттенок. Из архивов извлекались, публиковались и достались произведения, ничем не примечательные, скромные достоинства которых, однако, тенденциозно преувеличивались их редакторами и комментаторами.²

Вместе с тем и этот поток музыковедческой литературы сыграл свою роль, и в нем имелись свои достижения, которые должны быть указаны и оценены по достоинству. Правда, о концепционных завоеваниях почти не приходится говорить. Наоборот, многое было утеряно или перечеркнуто даже из разработанных прежних исторических концепций. В частности, из учения Асафьева извлекались лишь те положения, которые подчеркивали национальные особенности русской музыки, и им придавалось абсолютное значение. Поэтому труды, особенно опубликованные на рубеже 40-х — 50-х годов, представляют интерес главным образом накоплением фактов, а не их оценками. К такого рода работам можно отнести книги В. Музалевского о фортепианной музыке, И. Ямпольского о скрипичном искусстве.³ Они содержали огромное количество фактического материала, впервые собранного и систематизированного, и этим сохранили значение до сих пор.

В качестве первых заявок для дальнейших исследований должны быть упомянуты научно-популярные брошюры Б. Доброхотова о Е. Фоmine (1949), А. Верстовском (1949) и Д. Бортнянском (1950).

Очень ценна статья С. Скробкова «Бортнянский — мастер русского хорового концерта» (Ежегодник Института истории искусств АН СССР, том II, М., 1948), — фрагмент его неопубликованного исследования о русской хоровой культуре, затрагивающий и проблему партесного стиля, в частности творчество В. Титова. В монографии К. Верткова «Русская роговая музыка» (1948) впервые был обстоятельно освещен вопрос об одном

¹ В своем роде «классическим» образцом подобного рода направленности являлась брошюра И. Абезгауз «Русские музыканты о музыке Запада» (1950).

² Стремление к обнаружению сенсационных находок, обнаруженных в архивах, приводило даже к недоразумениям вроде издания под видом неизвестного раннего квартета Бородина сделанной композитором квартетной обработки отдельных частей из фортепианных сонат Гайдна.

³ В. Музалевский. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII — первой половины XIX ст.) (1949, второе издание — 1961), И. Ямпольский. Русское скрипичное искусство (1951).

из своеобразных явлений русской крепостной музыкальной культуры 2-й половины XVIII — первой трети XIX вв.

Из обобщающих трудов по тому же периоду выгодно отличается от остальных серьезностью и фундаментальностью исследования, а также и цельностью картины исторического процесса книга Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы» (2 тома, 1952—1953). Не говоря уже о широте охвата материалов, она интересна сопоставлением музыки с явлениями смежных искусств и с бытом. Исследование Ливановой принадлежит к разряду тех редких трудов, в которых налицо собственная оригинальная концепция. Через всю работу проходит идея органической взаимосвязи русской музыки с современными литературными направлениями.

К 1956 году тенденциозность прежних оценок начинает заметно преодолеваться. Свидетельством тому могут служить «Очерки по истории русской музыки 1790—1825» под редакцией М. Друскина и Ю. Келдыша (1956), где многосторонне рассмотрены линии русской музыкальной культуры рубежа XVIII—XIX вв. Главное же в этих очерках — широта исторической концепции, сказавшаяся особенно в первой главе «Идейно-общественные предпосылки развития русской музыки в конце XVIII и начале XIX века», принадлежащей Келдышу.

Развитию жанра русского романса посвящена книга В. Васиной-Гроссман «Русский классический романс XIX века» (1956) — серьезное исследование с аналитическим уклоном. Наоборот, чисто фактографический уклон имеет книга А. Глумова «Музыка в русском драматическом театре» (1955).

Многочисленны работы о Глинке. По существу, именно в эти годы производится тщательная разработка биографических материалов, подвергаются скрупулезному теоретическому анализу драматургия, интонационный строй, гармония, инструментовка.¹ Однако концепционно и в эстетических позициях и здесь давали о себе знать предвзятые положения, ярко проявившиеся хотя бы в стремлении во что бы то ни стало «революционизировать» Глинку, сблизить его с декабристами, сделать чуть ли не поборником их идей (работы Е. Канн-Новиковой). Поэтому ценность исследований тех лет заключается, в основном, в биографических и аналитических моментах.

¹ В. Берков. Гармония Глинки (1948). М. И. Глинка. Сборник статей и материалов под ред. Т. Ливановой (1950); М. И. Глинка. Исследования и материалы под редакцией А. В. Оссовского (1950). Второе изд. книги: Б. Асафьев, М. И. Глинка (1950); Литературное наследие М. И. Глинки (два тома, 1952—1953); Летопись жизни и творчества Глинки, составленная А. А. Орловой (1952); три выпуска работы: Е. Канн-Новикова, М. И. Глинка. Новые материалы и документы (1950—1955); Глинка в воспоминаниях современников (под ред. А. А. Орловой — 1955); двухтомная монография: Т. Ливанова и В. Протопопов. Глинка (1955). Ценные статьи о Глинке печатались в эти годы в журнале «Сов. музыка».

По сравнению с глинкианой, литература о других представителях национальной музыкальной классики представляется в послевоенном десятилетии количественно заметно более скромной, если не считать отдельных статей и многочисленных по обыкновению изданий популярного типа (а также публикаций первоисточников). В первую очередь следует назвать несколько новых трудов, посвященных Римскому-Корсакову.

Наиболее фундаментальным изданием первой половины 50-х годов об Н. А. Римском-Корсакове был двухтомник, выпущенный Институтом истории искусств Академии наук СССР.¹ Труд этот оказался исключительно содержательным, освещающий различные стороны эстетики и творчества композитора, его взаимоотношения с современниками и т. д. Однако и здесь сказались свойственный советскому музыковедению тех лет догматический, недостаточный дифференцированный подход к явлениям музыкального искусства. Особенно показательна в этом отношении открывающая 1 том статья Д. Кабалевского «Римский-Корсаков и модернизм. (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове)». В ней чрезвычайно ярко выявилось схематическое, прямолинейное деление русских композиторов на «реалистов» (все композиторы Могучей кучки всех периодов творчества, Чайковский и продолжатели их традиций — Глазунов, Танеев, Рахманинов) и «модернистов».

Интересные исследовательские и мемуарные материалы содержались и в некоторых других трудах, вышедших в тот же период. Назовем книгу М. Янковского «Римский-Корсаков и революция 1905 года» (1950), где подробно обрисована прогрессивная позиция композитора в эпоху первой русской революции.

Большой интерес представляет также книга М. Гнесина «Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове» (1956), включившая не только мемуарные материалы о композиторе и его ближайших учениках — Глазунове и Лядове, но и ряд ценных исследовательских статей² (частично опубликованных ранее в «Советской музыке»).

Творчество других классиков нашло отражение лишь в единичных работах. Книга М. Пекелиса «Даргомыжский и народная песня».

К проблеме народности в русской классической музыке (1951) всесторонне осветила не подвергавшуюся ранее исследованию сторону в наследии этого композитора.

Интересные наблюдения над творческим процессом Бородина на основе анализа черновых набросков «Князя Игоря» содержали

¹ Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма, в двух томах. Ред. коллегия: Д. Б. Кабалевский, А. В. Оссовский, Н. В. Туманина, М. О. Янковский (отв. редактор) (1953, 1954).

² «Об эпическом симфонизме». Опера-былина «Садко», «Кашей бессмертной», «Золотой петушок».

две статьи А. Дмитриева в журнале «Советская музыка».¹ Научно-популярный характер имела брошюра Л. Соловцовой «Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина» (1952), преимущественно документально-биографический — монография С. Дианина «А. Бородин. Жизнеописание, материалы, документы» (1955).

Немногочисленные исследования о Чайковском касаются главным образом отдельных жанров его наследия.² Зато о С. Танееве появилась первая объемная монография Г. Бернандта «С. И. Танеев» (1950), содержащая богатые фактические материалы, основанные на точных документальных данных.³

Литература о Рахманинове в эти годы ограничилась преимущественно публикациями.⁴ Почти исключением является талантливая брошюра А. Соловцова «Фортепианные концерты Рахманинова» (1951) и первый опыт монографии о композиторе, принадлежащий А. Алексееву: С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность (1954).

Значительно повышается в эти годы внимание к развитию русской музыкально-критической мысли: наряду с выпуском собраний статей Одоевского, Серова, Стасова, Кюи, Кашкина, сопровождаемых вступительными статьями и комментариями, появляются работы обобщающего характера. Назовем исследование Ю. Кремлева «Русская мысль о музыке», т. I (1954).⁵

Большое место занимает проблема классической оперы, изучаемой и в историческом, и в эстетическом, и в теоретическом аспектах. Теоретико-эстетический профиль несут два одновременно появившихся исследования об основных общих закономерностях классической оперной драматургии. Эти книги М. Друскина «Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классиче-

ского наследия» (1952) и Б. Ярустовского «Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой» (М., 1952). С точки зрения принципов анализа соответствующего материала (в книге Друскина при этом не только отечественной, но и зарубежной оперы XIX века) работы эти представляют новое, оригинальное явление в музыковедческой литературе.¹

И все же даже наличие книг Ярустовского, Ливановой, Друскина не может повлиять на конечный вывод о состоянии советского музыкознания 1948—1956 годов. Наиболее ценные достижения музыковедческой мысли в рассмотренный период связаны преимущественно с анализом отдельных областей русской музыкальной истории, творчества отдельных композиторов-классиков, накоплением фактического материала (в том числе документального) и первыми «разведками» в ранее не освещавшиеся периоды музыкальной культуры России при недостатке работ подлинного концепционного характера и ограниченности обобщений, обусловленной методологическими установками, характерными для тех лет.

Во второй половине 50-х годов наступил новый плодотворный период развития советского музыкознания.

Несмотря на то, что большое место в нем в последнее десятилетие заняло изучение зарубежной музыки (преимущественно XX века) и исследование творчества советских композиторов, отнюдь не иссяк интерес и к истории дооктябрьской русской музыкальной культуры.

Более того, советское музыкознание обогатилось на этом этапе рядом монументальнейших трудов как обзорно-фактологического, так и концепционного порядка. Пересмотру подверглись многие прежние суждения о целых периодах русской истории музыки — укажем для примера на начавшийся пересмотр оценок явлений музыкальной культуры рубежа XIX—XX веков. С более широких эстетических позиций начинают подходить и к характеристике классического и предклассического периодов, к проблемам древнерусского музыкального искусства.

Показательно в этом смысле появление в начале 60-х годов двух книг, освещающих самый древний пласт русской музыкальной культуры — «Древнерусская музыкальная письменность» В. Беляева (1962)² и «Древнерусское певческое искусство»

¹ Аналогичный анализ общих закономерностей оперного жанра был принят несколько ранее В. Ферманом в работе «Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы» (1942) и в оставшемся незавершенным исследовании «Основы оперной драматургии» (1944—1946), опубликованных уже после смерти автора в книге: В. Э. Ферман. Оперный театр. Статьи и исследования. М., Музгиз, 1961. Анализом закономерностей оперной формы занимались также другие музыковеды (В. Берков, М. Гейлинг).

² Тому же автору принадлежит статья: Раннее русское многоголосие (сборник «Studiae Memoriae Bélae Bartók Sacra», Будапешт, 1956).

¹ А. Дмитриев. Из творческой лаборатории А. П. Бородина (1950, № 10). К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (1950, № 11).

² Е. Орлова. Романсы Чайковского (1948); А. Николаев. Фортепианное наследие Чайковского (1949, второе, переработанное издание — 1958); Д. Житомирский. Балеты П. Чайковского (1950, 2-е изд. 1957); Ю. Кремлев. Симфонии П. Чайковского (1955); Ю. Слонимский. П. Чайковский и балетный театр его времени (1956).

³ Литература о Танееве в эти же годы была существенно пополнена публикациями писем композитора в книге «П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма». Сост. и ред. В. А. Жданов (1951) и в сборнике «С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1. Переписка и воспоминания» (1952).

⁴ «Молодые годы Сергея Васильевича Рахманинова. Письма. Воспоминания», под общей редакцией В. М. Богданова-Березовского и с его же статьей «Творческий облик С. В. Рахманинова» (1949). «С. В. Рахманинов. Письма» (1955) и др. (см. статью Л. Данько).

⁵ Предшествующему периоду формирования русской музыкально-критической мысли уделено внимание в упомянутом исследовании Т. Ливановой о русской музыкальной культуре XVIII века. Кроме того необходимо назвать ценную работу А. Оссовского «Музыкально-эстетические воззрения, наука о музыке и музыкальная критика в России в XVIII столетии», написанную еще в 1941 г., но увидевшую свет лишь двадцать лет спустя, в книге: А. Оссовский. Избранные статьи, воспоминания. Л., «Сов. композитор», 1961.

Н. Успенского (1965). Отражая современный уровень развития научного исследования в данной области, эти книги содержат новую по сравнению с предшествовавшими им работами трактовку некоторых специальных проблем. Во вступительной статье Ю. Келдыша ко второй из названных книг («Об изучении древнерусского певческого искусства») подчеркивается художественная ценность и историческое значение певческого искусства древней Руси, в частности, его роль для русской музыкальной классики, что определяет необходимость его дальнейшего изучения.¹ Необходимо упомянуть также выступление по той же проблематике советских ученых на 1-м Международном фестивале старинной музыки стран центральной и восточной Европы, состоявшемся в 1966 г. в Польше, с докладами: Русское церковное пение XII—XVIII веков (М. Бражников) и Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века (С. Скрёбков).²

В специальных работах и в трудах по отдельным жанрам, захватывающих разные периоды, углубленное исследование получает музыкальная культура XVIII века. Из работ, посвященных этому периоду, назовем «Прошлое русского пианизма» (XVIII — начало XIX века). Очерки и материалы» В. Натансона (1960) и книгу Ю. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (1965), имеющую особо важное значение. Но кроме того, о XVIII веке исследовательский материал содержится в книгах Л. Гинзбурга «История виолончельного искусства. Книга 2-я. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века» (1957), А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России до Глинки» (1959), Л. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» (1961), А. Алексеева «Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества» (1963).³

Любая из перечисленных книг имеет большую ценность, вводя в научный обиход огромное количество ранее неизвестных фактов, концепционно же они неравнозначны. В самой ранней (по вре-

¹ Важным фактом в изучении древнерусского искусства явилась находка М. Бражниковым в середине 50-х годов подлинных сочинений Федора Христианина. См. сообщение Бражникова: Неизвестные произведения певца и распевщика XVI в. Федора Христианина (Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР, т. 14, 1958). Упомянем еще статью того же исследователя: Архивная обработка певческих рукописей («Вопросы архивоведения», 1965, № 11).

² Напечатаны (вместе с докладом «Возникновение и развитие русской оперы в XVIII веке» Ю. Келдыша, выступившего там же) в книге: *Musica Antiqua Europae orientalis*. Bydgoszcz, 1966. Acta Scientifica Congressus. I. Warszawa, 1966.

³ Книги В. Натансона, Л. Гинзбурга, А. Гозенпуда ограничиваются первой половиной XIX века; книга А. Алексеева захватывает классический период; книга Л. Раабена освещает всю историю жанра до 1917 года. Периоду от 60-х годов до 1917 г. посвящена 3-я книга исследования Л. Гинзбурга: История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа» (1860—1917). М., «Музыка», 1965.

мени издания) книге Л. Гинзбурга, вышедшей в 1957 году, еще отчетливо ощущаются настроения 1948—1956 годов, хотя уже проступающие в несколько смягченном виде. Наиболее интересными представляются главы, отведенные первой половине XIX века, в частности глава о Н. Голицыне, распутывающая историю взаимоотношений этого русского деятеля с Бетховеном. Главы о музыкальном театре XVIII века и его деятелях в книге А. Гозенпуда вызывают исключительный интерес широтой освещения идейно-эстетических и общественных явлений века. В книге Л. Раабена ценна дифференциация русского камерно-инструментального творчества по его жанровым и стилевым направлениям. Но самым важным трудом по русскому XVIII веку остается пока книга Келдыша, суммирующая и подводящая итоги всему, что накопилось в трудах его предшественников. К тому же Келдыш исследовал не только материалы русских архивов, но и зарубежные хранилища, чем существенно обогатил книгу. XVIII век в его исследовании предстает как интереснейшая эпоха бурного развития национальных основ русской музыки, как эпоха интенсивного общения с музыкальными культурами других европейских стран, как эпоха рождения и развития русского просветительства, оказавшего свое влияние и на музыкальную культуру страны. Концепция эта кристаллизовалась в работах Асафьева, Рабиновича, Ливановой, но в книге Келдыша получила законченное выражение.

К музыкальной культуре первой половины XIX века, помимо книг Алексеева, Гинзбурга, Гозенпуда, Раабена относятся работы Б. Штейнпресса и Б. Доброхотова об Алябьеве.¹ Появившиеся в результате многолетних исследований, работы эти выявили многие ранее неизвестные факты биографии композитора.

Столетняя годовщина со дня смерти Глинки принесла дальнейшее расширение и обогащение советской глинкианы. К работам, с исчерпывающей полнотой освещающим отдельные стороны творчества композитора, относятся исследования В. Цуккермана «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) и монография В. Протопопова «„Иван Сусанин“ Глинки» (1961). Оба названных труда объединяют в себе исторический, теоретический и эстетический аспекты исследования.

Разнообразием и широтой тематики выделяются два коллективных сборника статей, появившиеся одновременно (1958): «Памяти Глинки. 1857—1957. Исследования и материалы» (ред. коллегия: В. Киселев, Т. Ливанова, В. Протопопов) и «М. И. Глинка. Сборник статей» (редактор Е. Гордеева). Первый из них содержит статьи по истории создания Глинкой некоторых произведений, вопросы его творческих связей и традиций, статью

¹ Б. Штейнпресс. Страницы из жизни А. А. Алябьева (1956), А. А. Алябьев в изгнании (1959). Б. Доброхотов. Народная песня в записях и обработках Алябьева (статья в «Вопросах музыковедения», 2-й т., 1956); Александр Алябьев. Творческий путь (1966).

о Глинке как исполнителе. Во втором следует выделить библиографию литературы о Глинке, занимающую уникальное место.

Жизнь, эстетические позиции и творчество Даргомыжского получили отражение в монументальной монографии М. Пекеласа «Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение» (том 1, 1966; том 2, 1967). Необходимо упомянуть также статью Э. Фрида: «А. С. Даргомыжский и журнал «Искра» во 2-м томе Ученых записок Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии (1958).

Классический период русской музыки XIX века отмечен созданием ряда монографических (часто коллективных) трудов о крупнейших русских композиторах этой эпохи. Впервые был обстоятельно исследован творческий путь главы Могучей кучки М. А. Балакирева.¹ Сложный идейно-творческий облик Балакирева, до недавнего времени во многом представлявший собой одно из «белых пятен» в музыковедческой литературе, получил, наконец, углубленное освещение и предстал со значительной полнотой в его различных проявлениях. Особенно интересны, на наш взгляд, статьи Э. Фрида, убедительно объясняющие сущность и причины творческого и идейного кризиса Балакирева, а также привлекающие тонким и вдумчивым анализом его симфонического творчества.

Обобщающую монографию о Бородине создал А. Сохор (1965).² В его книге впервые получили столь детальную разработку биография Бородина, его научная деятельность, общественные воззрения композитора, стилевые закономерности его творчества.

По-прежнему значительное внимание советских музыковедов привлекала фигура Н. А. Римского-Корсакова. Здесь также следует назвать прежде всего первый обобщающий монографический труд о нем А. Соловцова (1964).³

Педагогической деятельности композитора посвящен коллективный сборник статей и материалов «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование» под ред. С. Гинзбурга (1959). Проблемы его творчества рассматриваются в книгах Л. Данилевича «Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова» и С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова» (обе 1961). Первая из них содержит некоторые новые моменты в интерпретации позднего творчества композитора, особенно остающегося во многом еще

¹ Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи (1961); Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма (1962); М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества (1967). Составители последнего труда А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Общая редакция всех трех изданий Э. Л. Фрида.

² А. Сохор. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.—Л., «Музыка», 1965.

³ А. Соловцов. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М., «Музыка», 1964.

неразгаданным «Золотого петушка». Впервые в литературе анализируются здесь также «Сервилия» и «Пан воевода». Вторая из названных работ представляет заметный шаг в изучении особенностей музыкального языка Римского-Корсакова, будучи при этом по содержанию шире своего названия. В литературе, посвященной проблематике корсаковского оперного творчества, выделяется также серьезная, вдумчивая статья Г. Орлова «Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и „Сказание о невидимом граде Китеже“» («Вопросы музыкознания, том III, 1960). Вопрос о взаимоотношении идейно-поэтической и сюжетной основ оперы «Садко» с народными источниками был подробно рассмотрен М. Янковским в статье «Былинные истоки оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова» (II том Ученых записок Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, Л., 1958).

Очень свежа и убедительна во многих своих положениях характеристика творческого облика Римского-Корсакова в брошюре Ю. А. Кремлева «Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» (1962).

С другой стороны, в последнее десятилетие почти не затронут советским музыкознанием Мусоргский. Исключением является книга А. Оголевца «Вокальная драматургия Мусоргского» (1966).

Обширной двухтомной монографии удостоился А. Рубинштейн. Это монументальное исследование Л. Баренбойма,¹ ярко раскрывающее с исключительной полнотой многогранный облик замечательного музыканта.

Продолжала в течение текущего периода пополняться новыми трудами и литература о Чайковском, в целом, впрочем, несколько менее интенсивно, чем ранее. Вдумчивый анализ опер Чайковского со стороны их идейно-художественного содержания, драматургии, стиля содержит труд Вл. Протопопова и Н. Туманиной «Оперное творчество Чайковского» (1957), в котором находят плодотворное развитие импульсы, содержащиеся в соответствующих работах Асафьева. Обобщающий характер носят книги А. Альшванга «П. И. Чайковский» (1959) и Н. Туманиной «Чайковский. Путь к мастерству. 1844—1877» (1962). Отметим еще работу о симфониях Чайковского Н. Николаевой (1958).²

Заметной вехой в изучении творчества А. К. Глазунова явилось двухтомное издание «Глазунов. Исследования, материалы, публикации, письма», выпущенное Ленинградским Государственным научно-исследовательским институтом театра и музыки

¹ Л. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, музыкально-общественная деятельность (1957, 1962).

² Анализ симфоний Чайковского, наряду с анализом его симфонического наследия в целом, дан также А. Должанским в книге «Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Научно-популярный очерк» (1960), содержащей многие свежие наблюдения.

(1959—1960).¹ В сборнике освещаются основные жанры творчества композитора, его жизненный путь. Из отдельных статей следует особенно выделить статью Ю. Келдыша «Симфоническое творчество», разбивающую традиционное представление об «академически» стройном мировоззрении Глазунова.

Заслуживает быть особо отмеченным факт появления в последнем десятилетии нескольких небольших монографий о композиторах конца XIX — начала XX века, ранее вовсе (или почти вовсе) не подвергавшихся специальному изучению. Основанные в значительной мере на неизвестных документальных источниках, они в большинстве своем являются первыми попытками такого изучения. Таковы работы М. Шифмана («С. М. Ляпунов. Очерк жизни и творчества», 1960), М. Михайлова («Анатолий Константинович Лядов. Очерк жизни и творчества», 1961),² Г. Цыпина («А. С. Аренский», 1966), Е. Долинской («Николай Метнер. Монографический очерк», 1966).³

Из работ о Танееве, Рахманинове, Скрябине наиболее фундаментальна работа В. Дерновой «Гармония Скрябина» (рукопись).⁴

В последние годы выявилась тенденция осмыслить с более широких позиций проблемы русской музыкальной культуры конца XIX и начала XX столетий. Она обнаруживается в книге Л. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» (1961), где с одной стороны еще суммарно подчеркивается кризисность эпохи, но с другой уже налицо дифференцированные оценки течений этого периода. В частности, в этой книге поднимается вопрос об усилении «романтических» тенденций в русской музыке этого времени, причем автор указывает на наличие сильных элементов романтизма у Глазунова, на «романтизацию реалистических традиций» у Рахманинова, на символистское преломление романтической эстетики у Скрябина.

Стремление к переоценке идейно-эстетического значения ряда явлений эпохи начала XX века определяет содержание коллек-

тивного сборника «Русская музыка на рубеже XX века» (1966, общая редакция М. Михайлова и Е. Орловой). Наряду со статьями более общего характера сборник включает различные материалы, связанные с творчеством Танеева, Глазунова, Лядова, Скрябина, Рахманинова, ранних Прокофьева и Стравинского.

Необходимо назвать также статью М. Арановского «Романтизм и русская музыка XIX века»,¹ представляющую попытку преодоления недифференцированной трактовки русской классики исключительно в аспекте проблемы реализма, игнорировавшей наличие в ней явлений романтического порядка.

Несколько трудов появилось также по вопросам русской музыкальной критики. Это, прежде всего, завершённый в рассматриваемый период капитальный труд Ю. Кремлева «Русская мысль о музыке. Очерки по истории русской музыкальной критики и эстетики» (том 2, 1958 и том 3, 1960), обобщающий огромный материал, в подобных масштабах еще не подвергавшийся рассмотрению. Это, далее, большое исследование Т. Ливановой «Стасов и русская классическая опера» (1957) и работа Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова «Оперная критика в России», том 1-й, вып. 1 (1966); том 1-й, вып. 2 (1967).

Итоги работы, проделанной советскими музыковедами на протяжении полувека в области познания и научного осмысления отечественного музыкального наследия, следует признать весьма внушительными. Дело, разумеется, не в количестве названий (представленных в настоящей статье, естественно, далеко не исчерпывающе). Главное значение всего сделанного здесь — прежде всего в широте охвата различных сторон русской дооктябрьской музыкальной культуры и особенно в выработке по отношению к ряду явлений определенных целостных концепций на основе марксистско-ленинской методологии. Преодолевая в ходе своего развития различного рода ошибки и заблуждения, наша наука смогла показать и неизбежно обосновать ярчайшую самобытность и мировое значение русского музыкального искусства, раз навсегда развеяв былые представления о его якобы «провинциализме» по отношению к искусству Запада.

По сравнению с дореволюционным периодом колоссально расширился круг первоисточников. Заново, по существу, «открыт» был русский XVIII век; в новом свете предстали творческий облик Алябьева, великое историческое дело Глинки. То же в большой мере можно сказать и относительно ближайшей предшествующей и современной Глинке эпохи. Не приходится подчеркивать значение факта возрождения в советскую эпоху подлинного Мусоргского. Таких примеров можно привести немало.

¹ Опубликована в сб. Ленинградского гос. ин-та театра, музыки и кинематографии «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. IV, 1966.

¹ Упомянем также научно-популярную монографию М. Ганиной: Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество (1961), содержащую некоторые новые материалы.

² Две более ранние работы о том же композиторе принадлежали В. Васьиной-Гроссман (брошюра 1945 г.) и Н. Запорожец (А. К. Лядов. Жизнь и творчество. 1954).

³ Возрождение внимания к творчеству Метнера относится еще к первой половине 50-х годов (статья Э. Гилельса «О Метнере» в «Сов. музыке», 1953, № 12). В дальнейшем появился еще ряд статей о композиторе. С конца 50-х годов началось издание Музгизом полного собрания его сочинений.

⁴ Танееву посвящены две исследовательские работы: Ф. Арзаманов. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм (1963); С. В. Евсеев. Народные и национальные корни музыкального языка С. И. Танеева (1963); Рахманинову — научно-популярные брошюры: О. Соколова. Симфонические произведения С. В. Рахманинова (1957); она же: Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова (1963).

Разумеется, наряду с достижениями, остается еще достаточно много долгов. Не говоря о пробелах, существующих в отношении творчества ряда крупнейших представителей русской классики, укажем хотя бы, что общая картина русского музыкально-исторического процесса в XIX веке останется неполной до тех пор, пока не будет подвергнут анализу и научному осмыслению тот «фон», на котором протекала деятельность ведущих фигур. В частности, представления о русской музыкальной культуре знаменательной эпохи 60-х — 70-х годов по существу почти целиком основываются на фактах петербургской музыкальной жизни, музыкальная жизнь Москвы затрагивается только попутно (главным образом лишь в связи с творчеством Чайковского).¹ Или, скажем, начало XX столетия, ближайший предоктябрьский отрезок времени — сколь неполной рисуется до сих пор общая панорама этого периода, если ограничиваться только творчеством ее «корифеев»! Вообще сложнейшая, насыщенная противоречиями проблематика этого раздела отечественной музыки требует еще огромной, вдумчивой исследовательской работы. В конечном счете, в отношении едва ли не каждого, казалось бы, почти исчерпывающе изученного классика можно найти еще нерешенные вопросы, невыясненный круг проблем. Не приходится уже говорить о более ранних периодах русского музыкального искусства, в особенности, о переломном, насыщенном интереснейшими идейно-творческими тенденциями и процессами XVII столетия, настоятельно требующем (подобно XVIII веку) специальных исследований.

Однако наличие немалого количества пробелов в изучении отечественного наследия все же не может заслонить громадного значения всего того, что уже осуществлено советской музыкально-исторической наукой. Созданная ею прочная основа, начавшая закладываться с первых лет после великого Октября, с каждым десятилетием крепнувшая и расширявшаяся, послужит надежным фундаментом для дальнейшего проникновения пылливой исследовательской мысли вглубь и вширь. С вершины, достигнутой на пороге знаменательной даты — полувековой годовщины величайшего мирового исторического события октября 1917 года, виднее стали перспективы того, что еще надлежит совершить. Нет сомнений, что советское музыкознание, отталкиваясь от уже сделанного, сумеет достичь здесь новых высот.

¹ Достаточно взглянуть хотя бы на существующие программы учебных курсов истории русской музыки.

А. Сохор

ИЗУЧЕНИЕ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Научное исследование советского музыкального творчества — одно из самых молодых направлений русского советского музыкознания.¹ Оно не могло сложиться прежде, чем обозначились основные пути движения советской музыки, накопились эмпирические наблюдения, касающиеся отдельных явлений и сторон нового музыкального искусства. До этого деятельность советских композиторов могла быть объектом не науки, но лишь текущей критики. Однако именно критика — эта «движущаяся эстетика», «наука в становлении» — накопила те фактические материалы и подготовила те теоретические обобщения, на базе которых появились первые научные работы о советской музыке.

Научная разработка проблем советской музыки имеет свою историю, в которой можно различить несколько периодов. Первое 15-летие (1917—1932) — время «первоначального накопления» материалов, когда советскому музыкальному творчеству посвящались почти исключительно критические отклики и информационные обзоры. Их количество было ничтожным в конце 10-х — начале 20-х годов. В ту пору многие композиторы на время умолкли, либо писали «для себя», не находя для своей музыки выхода на эстраду и сцену. Но постепенно, по мере роста новой музыкальной культуры, стали множиться печатные работы о современном творчестве: сначала — рецензии в газетах и журналах, а затем также и более основательные статьи в специальных периодических изданиях. Так, относительно серьезный характер (с преобладанием, однако, структурно-стилистического анализа над идейно-образным) носят статьи, аннотации и заметки о С. Прокофьеве, Н. Мясковском, В. Щербачеве, Ан. Александрове, А. Гедике, С. Фейнберге, В. Шебалине, Л. Половинкине, Л. Книппере,

¹ В соответствии с профилем настоящего сборника в данной статье рассматриваются работы о творчестве советских композиторов всех республик, созданные музыковедами русских городов и областей.

А. Мосолове, Н. Рославце, Г. Попове (а также о ряде других авторов) и об их отдельных произведениях, напечатанные в журналах тех лет и в сборниках «Современная музыка» (М., 1924—1929, 32 выпуска). Круг авторов статей довольно широк, но преобладают композиторы, оценивающие новую музыку со своей чисто композиторской (точнее говоря — профессионально-цеховой) точки зрения. Музыковедов же здесь мало; из них выделяются Б. Асафьев (И. Глебов) и В. Беляев. Активно и плодотворно работают также опытные критики и популяризаторы Е. Браудо, С. Бугославский, Н. Малков, В. Музалевский, С. Чемоданов, молодые В. Богданов-Березовский, Ю. Вайнкоп, С. Гинзбург, М. Друскин, И. Соллертинский.

Информация и описание преобладают и в первых монографиях о советских композиторах. Серия подобных брошюр была выпущена Музыкальным сектором Госиздата в 1926—1929 годах. Она включает очерки о музыкантах старшего и среднего поколений, чьи имена получили уже к тому времени прочную известность и признание.¹

Очевидна «географическая» односторонность в подборе имен для этой серии. Здесь представлены только московские композиторы (единственное исключение — Штейнберг). Имеется даже монография о считавшемся малозначительным уже в то время, а ныне совсем забытом А. Шеншине (В. Беляев), но не представлен В. Щербачев.

Строение монографий (обзор жизни и творчества композитора и список его сочинений) и небольшой объем (в среднем — 15 страниц текста, не считая списка) предопределили их принадлежность к информационно-популяризаторским, а не научным (и даже не критическим) работам. Лишь в некоторых брошюрах (например — об Ан. Александрове и С. Прокофьеве) можно найти серьезную характеристику творческой индивидуальности и стиля композитора.

Уклон в констатацию фактов и описание внешних примет стиля в 20-е годы объяснялся не только бедностью материала, не позволявшей пока что дать какие-либо обобщения, но и невыработанностью общей концепции.

Что представляет собою советская музыка как исторически

¹ Брошюра В. Беляева о С. Василенко; этому же композитору посвящен первый в советской литературе о музыке монографический сборник, изданный под редакцией В. Яковлева в 1927 году к 25-летию музыкальной деятельности С. Василенко; брошюры об Ан. Александрове (автор — В. Беляев), А. Гедике (В. Яковлев), Р. Глиэре (С. Бугославский), М. Гнесине (А. Дроздов), М. Ипполитов-Иванове (С. Чемоданов), Г. Катугаре (В. Беляев), А. Крейне (Л. Сабанев), Н. Мясковском (В. Беляев), С. Фейнберге (В. Беляев), М. Штейнберге (А. Римский-Корсаков). В конце периода (1932) выходит также брошюра П. Крылова о Г. Конюсе. Сюда же примыкает брошюра о С. Прокофьеве (И. Глебов), опубликованная в 1927 году Ленинградским издательством «Тритон».

стилообразное, принципиально новое, революционное явление? Каковы ее специфические пути и задачи? Эти вопросы в самые первые годы Октября музыковедением (особенно же профессиональным академическим) ставились редко. Советская музыка рассматривалась обычно как непосредственное продолжение дореволюционной, как «современная русская музыка». Характерно, что монографическая серия Музсектора Госиздата имела общий гриф «Биографии современных русских композиторов» (а не советских!) и помимо композиторов, работавших в СССР, в ней был представлен Н. Метнер (брошюра В. Яковлева). Оценки творчества давались с точки зрения того, как в том или ином произведении развиты традиции корсаковско-глазуновской школы или Скрябина, а не с позиций новых задач, выдвинутых революционной действительностью (примечательный факт: в монографиях о Глиэре и Гнесине, где сравнительно подробно говорится об их дореволюционных произведениях, «Красный мак» и «Симфонический монумент» лишь упоминаются).

Такое же отношение к советскому музыкальному творчеству проявилось в немногих крупных обзорно-обобщающих трудах. Так, в книге Б. Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия» (1930) встречаются имена не только Мясковского, Прокофьева, Щербачева, Штейнберга, Пащенко, Гнесина, Крейна, Фейнберга, но и Шостаковича и Коваля. Однако послеоктябрьский период ни в одной из глав не выделен; основные произведения советских композиторов охарактеризованы бегло или только названы.

Тем не менее мысль о новых задачах и путях русской музыки, возникших в советскую эпоху, уже формировалась. Например, Асафьев, говоря о сонатах Мясковского, выдвигает положение о том, что в них «еще господствует индивидуалистический эмоционализм, тогда как запросы жизни все более и более склоняют московскую музыкальную творческую культуру на широкий и привольный путь массового композиторства: в ту область, где эмоциональный заряд музыки обусловлен внесубъективными факторами и направлен на овладение аудиторией нового слушателя, неискушенного в психологических тонкостях музыки заката романтизма (разумею индивидуалистический романтизм)».¹

Еще раньше мысли о необходимости для советской музыки основываться на таких творческих принципах, как «слияние с нашей современностью», преодоление индивидуализма и «выход в окружающую социальную среду», «связь с массой», «соприкосновение с объективной действительностью через народное творчество», первоочередное развитие демократических жанров — оперы и песни, были выражены Асафьевым в статьях 1923—1924 годов «Грядущая эра русской музыки», «Композиторы, поспешите!»

¹ В. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., «Academia», 1930, стр. 292—293.

и «Кризис личного творчества». В те же годы сходные мысли не раз высказывал А. Луначарский.¹

Проблемы исторического своеобразия и особых творческих задач советской музыки привлекли к себе наибольшее внимание в 1927 году, когда отмечалось 10-летие Октября. Этому событию были посвящены статьи в журналах («Музыка и революция» и др.) и два музыковедческих сборника, отразившие итоги начального этапа изучения советской музыки. В одном из них (24-й выпуск «Современной музыки», декабрь 1927 г.) помещены заметки «Октябрь и новая музыка» В. Держановского, статья «Десять лет русской симфонической музыки» В. Беляева и аннотации к произведениям, написанным к юбилею (в том числе — ко Второй симфонии Д. Шостаковича и кантате «Октябрь» Н. Рославца). Второй («Октябрь и новая музыка», Л., «Тритон», 1927) содержал статьи «Новая музыка и пролетариат» О. Цехновицера, «Бытовая музыка после Октября» И. Глебова, «Новая музыка и культура исполнительства в переходную эпоху» Н. Малкова.

Преобладают в них информации и разрозненные наблюдения, обобщений мало. К тому же общие положения о советской музыке большей частью страдают либо догматизмом и отвлеченностью (статья О. Цехновицера — кстати говоря, не музыканта, а литературоведа), либо наивностью (статья Н. Малкова, в которой задачи советского музыкального творчества непосредственно, прямолинейно выводятся из развития техники и из реконструкции народного хозяйства).²

Однако намечаются и некоторые верные обобщения. В частности, В. Беляев по достоинству оценивает такое достижение в области музыкального творчества, как создание новой массовой песенности («русской общественной песни»), «которая должна послужить базисом для дальнейшего вовлечения широких масс в дело участия в прогрессе музыкальной культуры». Основываясь на первых симфонических произведениях на революционные темы (Н. Мясковского, А. Крейна, М. Гнесина, Д. Шостаковича и др.), В. Беляев делает правильный вывод о том, что «влияние новых идей сказывается и на крупных формах, и идеалом нашего искусства является стремление к созданию монументальных форм, спо-

¹ См., например, его статьи «Великие сестры» (1926), «Восславьте Октябрь» (1926), «Октябрь и музыка» (1926) в сб. «В мире музыки» (М., «Сов. композитор», 1958).

² Призывы к советским композиторам овладеть «новой музыкальной техникой», учась у Запада (но с оговорками относительно использования этой техники в иных целях, для воплощения революционного содержания), были характерны для Ассоциации современной музыки и встречаются во многих статьях 20-х годов.

³ «Современная музыка». Временник Ассоциации современной музыки при Гос. академии художественных наук. Год V, № 24, М., 1927, стр. 26.

собная без остатка вместить в себе весь героизм, весь пафос и весь творческий порыв нашей эпохи».¹

Особый этап развития мысли о советской музыке наступает в самом конце 20-х — начале 30-х годов, когда на первый план выдвигаются вульгарно-социологические (во многом унаследованные от Пролеткульта) концепции, представленные наиболее полно и четко у идеологов РАГИМ. В этом смысле показательны брошюры «8 лет борьбы за пролетарскую музыку», «Новый этап борьбы на музыкальном фронте» Л. Лебединского и «О творческих принципах пролетарской музыки» Ю. Келдыша (все три — 1931 г.). Конкретных оценок музыкальных произведений, обобщений пути, пройденного советской музыкой, и наблюдений над творчеством отдельных композиторов здесь почти нет (что вообще характерно для рапмовской критики с ее декларативностью). Вместо этого даются отвлеченные указания о необходимости соединить в «пролетарской музыке»² диалектику Бетховена с материализмом Мусоргского и — более конкретные, но не менее догматические — о сосредоточении творческих сил на создании массовых песен (впрочем, Ю. Келдыш выдвигает тезис и о развитии «пролетарского симфонизма»).

Рапмовское музыкознание принесло некоторую пользу своей пропагандой массовых жанров и поддержкой ряда удачных опытов А. Давиденко, В. Белого, М. Ковалева, Б. Шехтера в области песенного и хорового творчества. Но и этих композиторов оно в целом толкало в сторону абстрактного «озвучивания» и иллюстрирования политических лозунгов, отказа от лирики и от выражения творческой индивидуальности (передовым, «ударным» методом творчества был провозглашен коллективный, «бригадный»). Еще больший вред советской музыке причинило искусственное, приведшее к групповщине, разделение композиторов на «пролетарских» и «непролетарских» (среди которых, в свою очередь, различались «союзники», «попутчики» и «враги»).

Отсюда понятно, почему начало следующего периода в истории советского музыкознания (который охватывает 1932—1941 годы) не могло не пройти под знаком борьбы против рапмовских концепций. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года помогло музыковедам освободиться от догматических взглядов (в том числе — и по отношению к советскому музыкальному творчеству) и открыло простор для свободных критических выступлений и творческих дискуссий.

Именно в этих подвижных, оперативных формах, в основном, и проявляла себя в 30-х годах мысль о советской музыке. В лучших критических статьях были поставлены важные проблемы,

¹ «Современная музыка», № 24, стр. 27—28. Ближайшие положения содержатся в книге С. Кореева «Музыка и современность» (М., Музсектор Госиздата, 1928).

² Характерно, что рапмовцами не употреблялось понятие «советская музыка»; оно утвердилось лишь с 1932 года.

намечены ценные обобщения. Но капитальных работ обобщающего характера данный период не дал (за отдельными исключениями, о которых будет сказано далее). Причиной, по-видимому, было резкое ускорение развития советского музыкального творчества, которое в эти девять лет так энергично «рванулось» вперед, что музыковедение не смогло поспеть за его движением. Выдвинулось и заняло ведущее место новое, молодое композиторское поколение (Д. Шостакович, И. Дзержинский, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Т. Хренников и др.), относительно которого еще рано было делать обобщения.

Решительно обновились и ряды музыковедов, писавших о советской музыке. Б. Асафьев увлекся композиторским творчеством и почти отошел от критики; В. Беляев занялся древностью. Ведущая роль перешла к следующему поколению.¹ Особенно выделялся И. Соллертинский, соединявший в себе громадную эрудицию разносторонне образованного ученого, благожелательность энтузиаста советской музыки (характерно, что он одновременно оценил высоко и «Леди Макбет Мценского уезда» и «Тихий Дон») и блеск прирожденного полемиста.

Рост критики постепенно подготовил почву для научных обобщений. Ее успехам способствовало движение вперед всего советского искусствознания и марксистско-ленинской эстетики, которая приступила в начале периода к разработке проблем социалистического реализма.

Но в те же годы мысль о советской музыке, лишь недавно освободившаяся от односторонности установок АСМ и РАПМ, столкнулась с новыми трудностями. Речь идет о предвзятом, субъективистском понимании формализма, выраженном в известной статье «Сумбур вместо музыки» (1936). Содержавшая верные положения о необходимости бороться в советской музыке за реализм, творить для народных масс, развешивать деловую и серьезную критику мелкобуржуазного формалистического «новаторства», эта статья вместе с тем дезориентировала и композиторов и музыковедов огульно отрицательной оценкой оперы Шостаковича, в которой музыка якобы заменена «нарочито нестройным, сумбурным потоком звуков», а страсти героев выражены средствами, заимствованными у джаза (?). С другой стороны, после 1936 года оказалась фактически вне критики опера «Тихий Дон», и, тем самым, обсуждение насущных проблем творчества было еще более затруднено.

Все же 30-е годы дали немало ценного в музыковедческой разработке вопросов советской музыки. Намного возросло коли-

¹ А. Альшванг, В. Богданов-Березовский, В. Городинский, М. Гринберг, Д. Житомирский, М. Друскин, Ю. Келдыш, Ю. Кремлев, А. Острецов, Д. Рабинович, И. Рыжкин, Г. Хубов, В. Цуккерман, А. Шавердян и др.

В конце периода на страницах журналов и газет под статьями о советской музыке стали появляться также новые имена: В. Васина-Гроссман, Л. Данилевич, И. Мартынов, И. Нестьев, Н. Шастин, С. Шлифштейн, Б. Ярустовский.

чество серьезных аналитических статей о новых произведениях. Лучшие из них содержали не только разбор отдельных композиционных работ, но и постановку общих теоретико-эстетических проблем, относящихся ко всей советской музыке. Таковы статьи В. Цуккермана — о «Туркмени» Б. Шехтера («Сов. музыка», 1936, № 4), где освещаются пути претворения фольклора советскими композиторами, об операх «Семен Котко» С. Прокофьева и «В бурю» Т. Хренникова («Сов. музыка», 1940, № 12), где поднимаются общие вопросы драматургии советской речитативной и песенной оперы, говорится о разных типах лирики, об отношении к фольклору и т. д.; рецензии И. Соллертинского на оперы «Леди Макбет Мценского уезда» («Рабочий и театр», 1934, № 4), «Тихий Дон» («Красная газета», от 23 октября 1935 г., веч. вып.) и «Кола Брюньон» («Искусство и жизнь», 1938, № 3), также выдвигающие коренные вопросы драматургии советской оперы. И эти примеры — не единственные.

Расцвел новый жанр — критико-популяризаторских статей, обращенных к слушателю и подготавливающих его к восприятию новых советских произведений. Они публиковались обычно в сборниках, выпускаемых театрами к премьерам советских опер или балетов (таких сборников за 9 лет вышло свыше трех десятков). Часто превосходя по объему газетную или журнальную рецензию, они позволяли набросать творческий портрет композитора, дать более подробный анализ его музыки. Этой возможностью блестяще воспользовался Б. Асафьев в сборниках Малого оперного театра — «Камаринский мужик» В. Желобинского (1933) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1934). Хорошими примерами служат также статьи М. Друскина о балетной музыке Д. Шостаковича (в сборнике Малегота «Светлый ручей», 1935), Ю. Кремлева об А. Пащенко и его опере «Помпадур» (в сборнике Малегота, 1939), А. Острецова о музыке «Тихого Дона» (в сборнике Большого театра, 1936).

В статьях такого рода можно видеть прообразы популярно-аналитических работ о произведениях советской музыки («путеводителей»), которые стали выходить в последнее время в виде отдельных изданий (брошюр). До войны подобных изданий еще не было, если не считать более или менее кратких аннотаций, выпускавшихся Московской и Ленинградской филармониями. Едва ли не единственное исключение — изданные Ленинградской филармонией брошюра В. Богданова-Березовского «Ю. А. Шапорин и его симфония» (1934) и сравнительно подробные путеводители М. Друскина «Первая симфония Дм. Шостаковича» (1938) и Л. Энтелеса «Квартет Дмитрия Шостаковича» (1939).

Очень мало появилось в те годы монографий о советских композиторах. Издано за девять лет всего семь небольших монографий: о Б. Асафьеве (автор В. Богданов-Березовский), У. Гаджибекове (В. Виноградов), Р. Глиэре (К. Сеженский), И. Дунаевском (М. Янковский), М. Ипполитове-Иванове (С. Чемоданов;

имеется также брошюра С. Бугославского), А. Хачатуряне (Г. Хубов).¹

Все же и этот скромный список по-своему примечателен. В круг композиторов, удостоенных отдельных очерков, впервые вошел автор песен и легкой инструментальной музыки Дунаевский (что связано с громадным подъемом массовых жанров в 30-х годах). Не менее важно появление в этом кругу, рядом с москвичами и ленинградцами, представителей братских союзных республик. Вместе со сборниками статей, выпущенными в Москве к декадам национального искусства и посвященными ряду советских опер и балетов (в том числе созданных в Таджикистане, Узбекистане, Белоруссии, Азербайджане, Армении, Грузии, Бурятии), монографии о Гаджибекове и Хачатуряне заложили основу серьезного изучения современного творчества композиторов национальных республик русским советским музыковедением.

Важной и весьма характерной для 30-х годов формой критического обсуждения и теоретического осмысления вопросов советского музыкального творчества стали дискуссии — устные и печатные. Большей частью они проводились Союзом советских композиторов и его органом — журналом «Советская музыка», и сам факт их организации с участием широкого круга музыкантов свидетельствовал о консолидации творческих сил, происшедшей после Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года.

Первые дискуссии состоялись в 1935 году и были посвящены советскому симфонизму, советской опере и музыке для детей. В 1939 и 1940 годах вопросы советской оперы дискутировались на специальных конференциях. В 1938—1940 годах они горячо обсуждались также на страницах журнала «Советская музыка» и газеты «Советское искусство». В мае 1941 года прошла новая дискуссия по проблемам советского симфонизма.

В центре внимания дискуссий были не общие эстетические вопросы, а пути развития отдельных жанров советской музыки и оценки отдельных произведений. Так, на симфонической дискуссии 1935 года речь шла, главным образом, о так называемых «песенных симфониях», которыми увлекались некоторые композиторы (и музыковеды), посчитавшие этот гибридный жанр наиболее созвучным нашей эпохе. Оперная дискуссия 1938—1940 годов вылилась в полемику сторонников и противников песенной оперы и в конце концов свелась к жарким, пристрастным спорам по поводу всего лишь двух произведений: «В бурю» Т. Хренникова и «Семена Котко» С. Прокофьева.

Однако и такие споры принесли пользу. Они привлекли внимание музыковедов на разработку ряда важных проблем совет-

¹ Соприкасаются с названными монографии о А. Спендиарове (А. Шавердян) и А. Тиграняне (К. Мелик-Вртанесян), подготовленные в Армении, но выпущенные в Москве.

ской музыки (сравнительные возможности разных типов оперной драматургии, многообразие видов симфонизма и т. д.). Некоторые же выступления по своему значению вышли за рамки текущей полемики и приобрели научную ценность (например, доклады И. Соллертинского на оперной и симфонической конференциях 1940 и 1941 годов).

Особый характер имели дискуссии о формализме, организованные в союзах композиторов и в печати в 1936 году после опубликования в «Правде» статей о творчестве Шостаковича. На них не могла не наложить сильнее отпечатка односторонность и предвзятость той критики, которая содержалась в этих документах. Все же и они стимулировали разработку нашим музыковедением важных вопросов реализма и народности советской музыки.

Остается сказать о первых обобщающих трудах по советскому музыкальному творчеству, появившихся в конце периода. Их всего два, и оба они посвящены отдельным жанрам. Это — «Музыка советского кино» И. Иоффе (1938) и «Советская опера» В. Богданова-Березовского (1940). Их сближает преобладание обзорно-описательного начала над аналитическим (что было неизбежным при первых попытках дать общую картину развития жанра). Но каждая из книг (главным образом это относится к «Советской опере») содержит и некоторые обобщения исторического или теоретико-эстетического характера — пусть пока что робкие и не всегда верные, но все же показывающие, что потребность в них к тому времени уже назрела.

Так или иначе, в предвоенный период совершился важный сдвиг: советское музыкальное творчество стало объектом не только критической и популярной, но и исследовательской литературы.

22 июня 1941 года обозначило собою начало нового исторического периода в жизни всей страны, а тем самым и в развитии советской музыки. Не столь очевидна конечная дата этого периода применительно к предмету настоящей статьи. Такой датой нельзя считать 9 мая 1945 года, так как основные работы о советской музыке, задуманные и выполненные (целиком или большей частью) во время войны, увидели свет только в 1946—1947 годах. Да и во всех других отношениях — по господствующим интересам и тенденциям, по кругу авторов, по критериям оценок, — эти два года были в изучении советской музыки продолжением предшествующего четырехлетия. Новый же период начался в феврале 1948 года.

1941—1947 годы — время большого подъема науки о советском музыкальном творчестве. В тяжелейших условиях войны и первых лет восстановления советские музыковеды не только не прекращали работы в этой области, но и развернули ее гораздо шире, чем в 30-х годах. Правда, критика должна была сильно потесниться из-за того, что возможности освещения текущей

музыкальной жизни в периодической печати резко уменьшились. Тем более активно работала научная мысль.

Летом 1942 года в осажденном Ленинграде, под грохот бомб и снарядов, Б. Асафьев, еще не оправившийся от страшных испытаний первой блокадной зимы, написал цикл из 16 очерков «Портреты советских композиторов» и статьи «Советская музыка и музыкальная культура (опыт выведения основных принципов)», «Николай Яковлевич Мясковский» и «Три имени» (о Прокофьеве, Хачатуряне и Шостаковиче). На следующий год были написаны еще три работы — о путях советской музыки, о советской опере и советской симфонии — для «Очерков советского музыкального творчества».

Столь же самоотверженно, преодолевая многочисленные трудности и лишения, работали над вопросами советской музыки многие музыковеды, видевшие в этом свой патриотический долг. Их вдохновляли высокие цели войны, подвиги нашей армии, напряженный самоотверженный труд всего народа. Воодушевляли и громадные успехи композиторского творчества, давшего такие вершины советской музыки, как VII и VIII симфонии Шостаковича, «Война и мир» и V симфония Прокофьева, песни Соловьева-Седого и многое другое.

Рассматриваемое семилетие стало для музыковедения временем горячего, страстного утверждения завоеваний советской музыки. Отошли в тень ее действительные и мнимые недостатки, о которых так много говорилось в 1936 году. Свою главную задачу музыковедение увидело в том, чтобы показать ценность накопленного в творчестве, раскрыть его величие.

По-прежнему публиковались (хотя и в меньшем количестве) статьи, рецензии и аннотации об отдельных композиторах, отдельных значительных произведениях советской музыки (выдающийся образец — пояснение-статья Б. Асафьева о Восьмой симфонии Шостаковича). После войны возобновился также (пока что в очень скромных масштабах) выпуск популярной литературы. Так, в 1945 году Московской филармонией были изданы лекции А. Альшванга и И. Мартынова о симфоническом и камерном творчестве советских композиторов, а в 1946 году Музгизом — очерки-лекции «Советский симфонизм» А. Альшванга и «Советская массовая песня» И. Нестьева. Наконец, появились первые теоретические статьи об отдельных чертах стиля советских композиторов (в том числе — статья А. Должанского «О ладовой основе сочинений Шостаковича», «Сов. музыка», 1947, № 4).

Но центр тяжести переместился на монографии и исторические очерки. Свыше двадцати монографий о советских композиторах было издано в 1941—1947 годах. Одну серию — главным образом, о лауреатах Государственной премии — выпустил Музгиз.¹

¹ Брошюры об Ал. Александрове и С. Василенко (автор Г. Поляновский), У. Гаджибекове (В. Виноградов), И. Дунаевском (Л. Данилевич), Б. Лято-

Другая серия, под общим грифом «Композиторы СССР», была издана Союзом советских композиторов в 1947 году к 30-летию Октября.¹

Появилась первая в советской музыковедческой литературе более или менее крупная монография исследовательского характера о советском композиторе — книга И. Мартынова «Дмитрий Шостакович» (М., 1946).²

Не менее важным событием было создание первых работ, охвативших целиком историю и основные жанры советского музыкального творчества. Одна из книг — коллективный труд «Очерки советского музыкального творчества», том 1 (1947).³ Он содержит обобщающую статью Б. Асафьева «Пути развития советской музыки», где дана характеристика основных идейно-эстетических особенностей советской музыкальной культуры, и очерки об отдельных жанрах. Эти очерки не одинаковы по типу: рядом с «раздумьями» Б. Асафьева об опере и симфонии располагаются справочно-аннотационные обзоры М. Киселева о балете и Т. Цытович о сюите, увертюре и поэме и работы промежуточного жанра (исторические очерки с характеристикой отдельных выдающихся произведений) остальных авторов. Общий уровень статей достаточно высокий, и как первый опыт обзорно-обобщающего труда, верного по исходным методологическим установкам и основанного на серьезном изучении и осмыслении огромного материала (взято музыкальное творчество за 25 лет), «Очерки» принесли большую пользу. Их создание в годы Великой Отечественной войны (основная работа завершена к 1945 году) явилось крупным достижением советского музыковедения, свидетельством его научного созревания.

Гораздо скромнее по замыслу и выполнению книга И. Бэлзы «Советская музыкальная культура» (1947) — научно-популярный очерк развития нашей музыки за 30 лет. Несправедливо раскритикованная в 1948 году за высокую оценку Мясковского, Прокофьева и Шостаковича, книга не получила широкого распространения. А между тем, при всех своих недостатках (некоторая декларативность суждений, неточное и необъективное освещение

штинском (И. Бэлза), Н. Мясковском (А. Иконников), А. Хачатуряне (И. Мартынов), Т. Хренникове (Л. Калтат), Н. Чемберджи (Г. Поляновский), Ю. Шапорине (В. Васина-Гроссман), В. Шебалине (И. Бэлза), Д. Шостаковиче (И. Мартынов), А. Штогаренко (А. Зноско-Боровский). В том же издательстве вышла брошюра Е. Грошевой «Ю. Шапорин и его оратории» (1947).

¹ Брошюры об Ал. Александрове (Д. Житомирский), А. Гедике (Б. Левик), И. Дунаевском (Л. Данилевич), А. Хачатуряне (А. Гаямов), Т. Хренникове (Л. Синявер), Д. Шостаковиче (Д. Житомирский), М. Штейнберге и В. Щербачеве (В. Богданов-Березовский).

² В тот же период была завершена первая кандидатская диссертация о советской музыке — И. Нестьева о Прокофьеве. Ее материал был впоследствии использован в монографии этого автора (1957).

³ В написании его участвовали Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Ю. Келдыш, М. Киселев, И. Мартынов, И. Нестьев, А. Соловцов, В. Цуккерман, Т. Цытович, И. Ямпольский.

современной зарубежной музыки и др.), она была для того времени шагом вперед. Перед читателями впервые возникла общая картина истории советской музыки, обрисованная, в целом, с правительных реалистических позиций, с учетом выводов, к которым пришло уже тогда советское музыковедение.

Эти выводы были достаточно ясно сформулированы Б. Асафьевым в его статьях «Советская музыка и музыкальная культура (опыт выведения основных принципов)», «Три имени», «Пути развития советской музыки» и «Музыка для миллионов». ¹ Выдвижение темы «двух миров и двух культур» в качестве главной, демократизм, народность, песенная основа, реализм, опора на классические традиции, новаторски преломляемые в творчестве, — таковы основные принципы советской музыки, как их определяет Асафьев. Прямо вытекающие из исходных положений марксистско-ленинской эстетики, они разделялись к тому времени, по существу, уже всеми советскими музыковедами.

Однако конкретное толкование и применение понятий народности, реализма, опоры на классику и т. д. в отношении крупнейших советских композиторов во многих документах и материалах 1948 года и ближайших последующих лет было большей частью ошибочным. Изучение советской музыки понесло из-за этого серьезный урон.

Пафос утверждения успехов советских композиторов, господствовавший в предшествующем периоде, сменился теперь пафосом их «разоблачения». Им проникнуты многочисленные статьи в журнале «Советская музыка», а также подготовленная Музыковедческой комиссией ССК СССР книга «Пути развития советской музыки» (1948), ставшая на несколько лет главным пособием для изучающих историю нашего музыкального творчества. Говорить подробнее о подобных работах нет необходимости, поскольку к положительным итогам советского музыковедения, к его достижениям они не имеют никакого отношения.

Печать догматизма лежит в целом также на большом сборнике теоретических и критических статей «Советская музыка» (1954) и на новых материалах, помещенных (вместе с перепечатанными старыми статьями и рецензиями) в сборнике «Советская опера» (1953), ² хотя и там и тут можно найти немало верных общих деклараций и справедливых частных оценок отдельных произведений.

Правда, в критической продукции 1948—1955 годов были немногочисленные ценные стороны, сохранившие значение для будущего. Это, в первую очередь, внимание к жанрам, которыми в предшествующий период музыковедение занималось мало. В 1949,

1952 и 1953 годах на страницах «Советской музыки» прошли дискуссии о песне, в 1949 и 1954—1956 годах обсуждались проблемы легкой музыки. Большое место было уделено произведениям советских композиторов в дискуссии о программности в 1950—1951 годах. Усилилось внимание к теоретическим и эстетическим проблемам, хотя именно в их разработке допускались наибольшие ошибки. В этом отношении примечательны дискуссии в прессе о народности (1951), о музыкальном языке и интонации, о программности (1950—1952).

Предметом музыковедческого анализа и популяризации стало творчество некоторых забытых в 30-х годах представителей старшего поколения русских советских композиторов, ¹ мало или вовсе не освещенных до того в литературе мастеров музыкального творчества национальных республик и многочисленных более молодых композиторов, выдвинувшихся в конце 40-х — начале 50-х годов. В частности, именно творчество композиторской молодежи преимущественно освещается в сборнике статей «Советская музыка на подъеме» (1950).

Выросли ряды музыковедов, пишущих о советской музыке. Параллельно с авторами, много работавшими в этой области и ранее, ее стали активно разрабатывать такие представители старшего поколения, как П. Апостолов, Г. Бернандт, Е. Грошева, Т. Ливанова, В. Протопопов, С. Скребков, Г. Тигранов, А. Хохловкина. Появились новые имена: В. Ванслов, Е. Добрынина, Ю. Корев, В. Кухарский, А. Медведев, Г. Орлов, К. Петрова, Л. Полякова, И. Попов, М. Сабина, К. Саква, А. Сохор, Ю. Хохлов, Н. Шумская и другие.

Мысль о советской музыке проявилась в конце 40-х — начале 50-х годов почти исключительно в критических статьях, книг же было издано мало. И это понятно: писать большие труды можно лишь о том, что признается ценным, а не порочным. Пафос отрицания может вдохновить на публицистическое выступление, но не на монографию. Лишь в конце периода, в 1955 году, вышла в свет единственная брошюра о Шостаковиче — путеводитель А. Должанского по камерным произведениям композитора (издание Московской филармонии). Путеводителей по отдельным сочинениям удостоились также Мясковский, Прокофьев и Хачатурян, хотя новые произведения этих авторов (как и Шостаковича, Шебалина, Попова, а также Шапорина, Кабалевского, Свиридова и многих других) широко и большей частью сочувственно освещались в периодической печати (впрочем, по поводу Десятой симфонии и фортепианных прелюдий и фуг Шостаковича развернулись горячие дискуссии, в которых заметно выделялись отрицательные оценки).

¹ Д. Васильев-Буглай, А. Давиденко, В. Золотарев, А. Кастальский, М. Красев, Г. Лобачев, М. Фролов, А. Шульгин.

¹ Б. Асафьев. Избранные труды, т. V, М., АН СССР, 1957.
² В 1955 году был, кроме того, издан сборник «Советская симфоническая музыка», целиком составленный из ранее опубликованных статей.

Всего две популярные лекции о жанрах советской музыки были выпущены за эти восемь лет: о симфонизме (Л. Данилевич) и о массовой песне (И. Нестьев).

Немногие более крупные книги о советской музыке были посвящены почти исключительно тому ее жанру, который выдвигался тогда в противопоставление и ущерб другим как особо важный, — песне.¹ Только те композиторы, которые проявили себя наиболее активно в области песни (или, во всяком случае, были близки к этому жанру) попали и в продолжение монографической серии о лауреатах Государственной премии.²

Особняком в ряду монографий стоит объемистая книга Т. Ливановой «Н. Я. Мясковский» (1953) — единственный большой труд этого времени о композиторе-симфонисте.

Лишь в конце периода (1954—1955) появились научно-популярные книги о таких жанрах советской музыки, как фортепианный концерт (Г. Орлов), оратория и кантата (А. Хохловкина),³ справочник-путеводитель по симфониям Мясковского (В. Виноградов). Но это уже было переходное время к новому, современному периоду в истории советского музыкознания, который начался в 1956 году.

Решения XX съезда КПСС, ознаменовавшие собою восстановление ленинских норм партийной и государственной жизни, открыли простор для объективной научной разработки всех вопросов советской культуры, включая музыку. О необходимости такой разработки много говорилось на II Всесоюзном съезде советских композиторов (1957). Последовал пересмотр установившихся ранее взглядов на оперу «Леди Макбет Мценского уезда», поставленную заново (под названием «Катерина Измайлова») в ряде театров, на многие другие осужденные прежде произведения Шостаковича, Прокофьева, Мясковского и остальных композиторов.

Подчеркнем, что речь шла не об отказе от исходных положений марксистско-ленинской эстетики, принципов партийности советского искусства, критериев социалистического реализма, полностью сохраняющих свое основополагающее значение, а, напротив, о подлинной опоре на них, без субъективистских извращений и искусственных, догматических ограничений, о дальнейшем творческом развитии этих положений в соответствии с условиями и требованиями нашего времени.

¹ Научно-популярные монографии «В. Г. Захаров» Т. Ливановой (1954) и «В. П. Соловьев-Седой. Песенное творчество» А. Сохора (1952).

² Брошюры об Ал. Александрове (Г. Поляновский, новое издание), В. Захарове (Н. Брюсова); М. Ковале (М. Брук), А. Новикове (Г. Поляновский). Помимо них увидела свет популярная книжка Л. Данилевича о Д. Кабалевском (1954).

³ В 1956 году вышла в той же серии книжка Ю. Хохлова «Советский скрипичный концерт».

Все это чрезвычайно содействовало росту литературы о советском музыкальном творчестве — как прошлых лет, так и современном.

Естественно, что первым побуждением музыковедов, первой их задачей было восстановить среди слушателей доброе имя ряда выдающихся композиторов и произведений (а в конечном счете — всей советской музыки), вернуть им заслуженную репутацию, снова и в еще больших масштабах популяризировать в массах лучшие советские оперы, балеты, симфонии, оратории, романсы, камерно-инструментальные произведения. Поэтому огромный размах приобрело издание популярной литературы. Было выпущено много десятков брошюр о советской музыке и ее крупнейших представителях, лекций об отдельных ее жанрах, путеводителей и пояснений к ее произведениям.

Такого рода работы издавались (и издаются) большей частью сериями. Так, Музфонд начал еще в 1955—1956 годах монографическую серию (которую продолжил «Советский композитор»).¹ Аналогичные брошюры вышли в свет в серии «В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке». «Советский композитор» издал ряд брошюр под общим грифом «Молодые композиторы Советского Союза», а также серии путеводителей и пояснений.

Гораздо шире, чем ранее, были представлены в названных сериях композиторы братских союзных и автономных республик (Ф. Амиров, Ш. Аранов, Е. Брусиловский, Я. Иванов, М. Кажлаев, Э. Капп и целый ряд других).

Особого упоминания заслуживает серия популярных монографий, начатая в Ленинграде отделением Музгиза и продолженная отделением «Советского композитора» (затем — «Музыки») и посвященная почти целиком музыкальным деятелям этого города.²

Популяризаторский, «ознакомительный» характер носят многие статьи о новых, забытых или неверно оцененных в прошлом произведениях, опубликованные в журналах «Советская музыка»

¹ Очерки о Шостаковиче, Прокофьеве, Хачатуряне, Кабалевском, Глиэре, Шапорине, Соловьеве-Седом, Новикове, Милотине, Хреникове и др.

² В нее вошли следующие брошюры о композиторах: «Б. А. Арапов» (автор монографии А. Кенигсберг), «В. М. Богданов-Березовский» и «В. В. Волошин» (И. Гусин), «Б. Гольд» (Р. Фрид), «В. М. Дешевов» (Д. Шен), «И. И. Держинский» (О. Томпакова), «О. А. Евлахов» (И. Гусин), «Ю. В. Кочуров» (Е. Ручьевская), «Н. Н. Леви» (Н. Рогожина), «С. М. Майкапар» (Б. Вольман), «Г. Н. Носов» (М. Бялик), «А. Ф. Пашенко» (Е. Мейлих), «Д. А. Прицкер» (В. Заборский), «П. Б. Рязанов» (Р. Зарицкая), «В. Н. Салманов» (М. Арановский), «Г. В. Свиридов» (А. Сохор), «В. П. Соловьев-Седой» (Ю. Кремлев), «В. Н. Сорокин» (В. Коукаль), «Л. А. Ходжа-Эйнатов» (М. Друскин), «О. С. Чишко» (И. Гусин), «В. В. Щербачев» (Г. Орлов). Кроме того, в ней нашли отражение отдельные композиторы Молдавии, Латвии, Белоруссии: «С. Вайнюнас» (К. Ясинкас), «А. М. Веприк» (В. Богданов-Березовский), «Ю. Груодис» (А. Амбразас), «М. Заринь» (Л. Красинская), «Е. К. Тикоцкий» (И. Гусин).

и «Музыкальная жизнь» (просветительское назначение издания особенно благоприятствует целям популяризации). Таковы же в большей своей части заметки о композиторах и произведениях и обзоры творчества по жанрам, вошедшие в сборники «Советская музыка. Статьи и материалы» (1956), «Творчество ленинградских композиторов» (1956) и «Музыкальная жизнь Ленинграда» (1961).

Наконец, появились первые популярные работы о советской музыке в целом: «Книга о советской музыке» Л. Данилевича (1962) и брошюра «Музыка нового мира» Б. Ярустовского (1964).

Во многих из работ, о которых говорилось выше, наряду с популяризаторскими моментами содержатся критические и исследовательские. Это относится, в частности, к большинству статей о композиторах и их стиле, о новых произведениях или о состоянии различных жанров в журнале «Советская музыка».

В еще большей степени научный характер присущ некоторым монографиям (например, о Соловьеве-Седом и Щербачеве в ленинградской серии) и путеводителям (например, Л. Мазеля по симфониям Шостаковича). По существу, их нужно отнести к разряду научно-популярных работ, включающих элементы серьезного исследования.

Наибольший интерес вызывают те издания, в которых исследовательское начало является определяющим. Их количество и качество возросло в особенно значительной степени, так что в смысле научного изучения и обобщения достижений советского музыкального творчества последний период дал, пожалуй, больше, чем все предшествующие, вместе взятые. Необходимой базой для такого изучения явились собрание и публикация документальных источников по истории советской музыки.

С середины 50-х годов вся советская историческая наука чрезвычайно обогатилась благодаря впервые обнаруженным (или восстановленным) и введенным в научный обиход документальным материалам, многие из которых раньше были скрыты или изъяты из обращения. Произошло значительное расширение источниковедческого плацдарма. Важность данного обстоятельства для музыковедения, для создания действительно правдивой, научной, объективной картины развития советской музыки очевидна.

Существенными вкладами в эту область явились сборники нового для литературы о советской музыке типа, посвященные Прокофьеву (первый — два издания: 1956 и 1961; второй — 1962 и 1965), Мясковскому (2 тома, 2 издания — 1959 и 1964), Гедике (1960), Кастаньскому (1960), Гнесину (1961), Дунаевскому (1961), Глиэру (1965). Каждый из них, наряду со статьями о жизни и творчестве композитора и воспоминаниями о нем, содержит также его письма и другие высказывания, весьма важные для исследователей его творчества.

Другой новый тип изданий представляют сборники материалов об отдельных периодах истории советской музыки: «В первые

годы советского музыкального строительства» и «В годы Великой Отечественной войны» (1959).¹

Большую помощь науке о советской музыке оказало и издание избранных трудов Б. Асафьева (V том включает работы о советской музыке), сборника его же критических статей, сборника работ А. Луначарского «В мире музыки», авторских сборников статей музыковедов, много писавших о советской музыке: А. Альшванга, В. Богданова-Березовского, В. Городинского, М. Друскина, Ю. Келдыша, Ю. Кремлева, А. Рабиновича, М. Сокольского, И. Соллертинского, Г. Хубова, А. Шавердяна.

Появляется большое количество крупных работ обобщающего характера. Это относится, прежде всего, к изучению творчества отдельных композиторов. Художественные индивидуальности крупнейших мастеров с их самобытностью, неповторимостью снова стали предметом музыковедения. К единичным значительным монографиям о советских композиторах, изданным в предшествующие годы, присоединилась целая группа капитальных исследований (объемом от 10—12 до 30 листов).²

Было продолжено начатое в 30-х—40-х годах изучение истории и обобщение достижений отдельных жанров советской музыки (опера, балет, симфония, камерно-инструментальный ансамбль, романс, песня и т. д.). Им в последние годы посвящено несколько сборников и крупных монографических исследований.

Закончено издание четырехтомной «Истории русской советской музыки» (1956—1963). Вместе со своими коллегами из других союзных (и автономных) республик, русские советские музыковеды приняли также участие в создании ряда обобщающих работ (обзоры, сборники) по истории музыкальных культур этих республик (Азербайджан, Армения, Грузия и др.), где отражено и творчество современных композиторов. Наконец, начато издание многотомной «Истории музыки народов СССР».

Таким образом, изучение советского музыкального творчества развернулось сейчас широким фронтом, развивается во многих направлениях. В нем участвует большая отряд музыковедов разных поколений, включая молодежь (примечательно, что количество кандидатских диссертаций и дипломных работ по советской музыке возросло за последние годы в десятки раз), им занимаются целые научные коллективы (сектор музыки народов СССР Института истории искусств, сектор музыки Института театра, музыки и кинематографии и др.). В печати и в устных дискуссиях

¹ Ранее был издан информационный сборник «Работа композиторов и музыковедов Ленинграда в годы Великой Отечественной войны» (1946).

² О С. Василенко (Г. Поляновский), Д. Кабалевском (Л. Данилевич), Н. Мясковском (А. Иконников), Г. Свиридове (А. Сохор), В. Соловьеве-Седом (Ю. Кремлев), А. Хачатуряне (Г. Хубов), Ю. Шапорине (С. Левит, И. Мартынов). Особенно полно охвачено творчество С. Прокофьева (монография И. Нестьева, книги об отдельных жанрах и произведениях) и Д. Шостаковича (две монографии Л. Данилевича, ряд книг).

сталкиваются различные точки зрения. Все это служит залогом того, что и к 50-летию Великого Октября и в последующие годы будут созданы новые значительные исследования, которые расширят и углубят наши знания о советском музыкальном творчестве и помогут его дальнейшему развитию.

Такова общая картина литературы о советской музыке. Каковы же научные итоги изучения ее различных сторон и явлений?

Начнем с исследований о творчестве отдельных композиторов. Их очень много, а потому говорить обо всех нет возможности (да и необходимости). Остановимся на тех, что посвящены наиболее значительным композиторам.

Прежде всего это старейшие мастера, первые строители советской музыкальной культуры: А. Кастальский, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, Р. Глиэр, А. Гедике. Их послереволюционное творчество исследовано неравномерно. В лучшем положении — Р. Глиэр (хотя о нем нет обстоятельной монографии). Его сочинения достаточно широко охарактеризованы в популярных монографических очерках (из них наиболее подробный принадлежит И. Бэлзе), путеводителях, справочниках и в ряде статей, среди которых имеется исследовательская работа С. Левина о «Красном цветке» и «Медном всаднике» (в сборнике «Музыка советского балета», 1962).

Относительно подробно, хотя и больше в популяризаторском, чем в исследовательском плане, описана творческая деятельность С. Василенко в монографии Г. Поляновского. Основные произведения А. Гедике рассмотрены в сборнике его памяти и в «Истории русской советской музыки» (где им дана, пожалуй, даже завышенная оценка).

Меньше повезло М. Ипполитову-Иванову и А. Кастальскому, о которых опубликованы, в основном, лишь биографические материалы. Но если первый автор в советские годы дал в творчестве мало нового, то хоры и другие произведения на революционные темы «русского Госсека», как называли в свое время Кастальского, заслуживают гораздо большего внимания (о них говорится кратко в статье И. Нестьева «Массовая песня» из «Очерков советского музыкального творчества», в I томе «Истории русской советской музыки» и в книге А. Сохора «Русская советская песня»). Исследователям советской музыки еще предстоит изучить и оценить их историческую роль как первых опытов создания новой хоровой литературы, от которых тянутся нити к творчеству Давиденко, хоровым поэмам Шостаковича, хорам и ораториям Свиридова.

В 20-х годах, а затем в 50-х—60-х годах музыковедение активно занялось более молодой группой зачинателей советской музыки, в которую входят (по порядку старшинства) Н. Мясков-

ский, М. Штейнберг, М. Гнесин, А. Крейн, Б. Асафьев (как композитор), А. Пашенко, Ю. Шапорин, Ан. Александров, В. Щербачев, родившиеся в 80-х годах XIX века.

Н. Мясковский — единственный из этой плеяды, удостоенный капитальных монографий. Одна из них — книга Т. Ливановой, написанная без должного вникания в музыку Мясковского и вызвавшая в свое время резкую критику Д. Кабалевского и Д. Шостаковича за непрофессиональность анализов, искажение творческого и человеческого облика композитора.¹ Гораздо серьезнее и глубже творчество Мясковского раскрыто в ряде блестящих этюдов Б. Асафьева, в статьях «К изучению стиля Н. Я. Мясковского, Д. Житомирского и «Двадцать седьмая симфония Н. Я. Мясковского» Н. Пейко (сб. «Н. Я. Мясковский, т. I, 2-е изд., 1964), в очерках М. Михайлова о Пятой, Шестой, Шестнадцатой, Двадцать первой и Двадцать седьмой симфониях (сборник «Пятьдесят пять советских симфоний», 1961), в посвященных инструментальному творчеству этого композитора страницах книги «История русской советской музыки» (том IV, 1963, автор Н. Туманина), «Советская камерно-инструментальная музыка» Л. Раабена, «Русский советский симфонизм» Г. Орлова. В 1966 году вышла в свет монография А. Иконникова. Здесь охарактеризованы все важнейшие сочинения Мясковского, отмечены основные особенности его стиля, показана историческая роль его творчества и, в частности, симфоний, каждая из которых, «как звено за звеном, влетала в становление русской музыки, скрепляя связь эры советской музыкальной культуры с минувшей эрой русской классической музыки и являясь базой для дальнейшего становления монументальных форм» (Б. Асафьев).²

Из ближайших по возрасту младших современников Мясковского лучше всех изучен Ю. Шапорин. Создана его подробная творческая биография (С. Левит), имеются хорошие научно-популярные работы о его жизни и творчестве (В. Васина-Гроссман, Е. Грошева, И. Мартынов), где дан хотя и краткий, но профессионально добротный и содержательный анализ основных сочинений (ораториям и кантатам посвящен кроме того путеводитель И. Ремезова), а также многочисленные статьи об этих сочинениях. Наконец, появились первые специальные научные исследования о «Декабристах» — статьи И. Рыжкина в сборнике «Советская музыка» (1954) и С. Катановой в «Ученых записках Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии», вып. 2 (1958); о стиле композитора (статья С. Григорьева в сборнике «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки»). Однако романсы Шапорина, его ораториально-кантатное

¹ См. Д. М. Кабалевский, Д. Шостакович. Книга о Н. Мясковском. «Сов. музыка», 1954, № 7.

² «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», том I, изд. 2-е. М., «Музыка», 1964, стр. 11.

творчество, симфония и музыка для драматического театра («Блоха» и др.) еще ждут теоретического исследования.

Вдумчиво, интересно, любовно написана и полно очертила своеобразный облик композитора монография о В. Щербачеве (автор Г. Орлов, 1959). К сожалению, до сих пор нет подобной монографии о его учителе М. Штейнберге; серьезного очерка удостоилось лишь симфоническое творчество этого крупного мастера и педагога (статья Л. Никольской в «Научно-методических записках Уральской консерватории», 1959). Хорошо, но кратко, эскизно обрисован творческий путь А. Крейна в брошюре Ю. Крейна и Н. Рогожиной (1964).

Об остальных представителях той же группы написано еще меньше. Скупое освещение в литературе творчество М. Гнесина (в сборнике его памяти преобладают материалы о жизни и педагогической деятельности композитора). Кроме статьи Ю. Кремлева об А. Пащенко (в «Очерках по истории и теории музыки», вып. I, 1939) и нескольких рецензий И. Глебова и И. Соллертинского на его оперы нет серьезных работ и об этом авторе (монография Е. Мейлиха носит сугубо обзорно-популярный характер). Только в последние годы начато изучение композиторского наследия Б. Асафьева (в частности, скромным, но полезным поводом явилась статья М. Рыбниковой о «Пламени Парижа» и «Бахчисарайском фонтане» в сборнике «Музыка советского балета», 1962). Журнальными статьями ограничивается обрисовка последних сорока лет творчества Ан. Александрова.

Двигаясь далее по хронологии поколений (определяемой датами рождения композиторов), мы подходим к С. Прокофьеву. Литература о нем поистине огромна. Как и Шостакович, это наиболее полно и разносторонне изученный советский композитор. И сейчас уже можно подвести некоторые итоги проделанной работы.

Благодаря усилиям советских музыковедов в распоряжении читателей сегодня имеется много популярных изданий о Прокофьеве. Среди них, наряду с чисто аннотационными очерками и путеводителями, работы научно-популярного типа, включающие исследовательские моменты (примеры только из одной области — фортепианного творчества: брошюры Л. Гаккеля, В. Дельсона о концертах и В. и Ю. Холоповых о сонатах).

Частные научные наблюдения и открытия разбросаны также по многочисленным статьям в журналах и сборниках, посвященным анализу отдельных прокофьевских произведений.¹

¹ Примеры из области симфонизма: очерки А. Шнитке о Пятой и Седьмой симфониях в сборнике «Пятьдесят пять советских симфоний», статья Р. Фрида о Пятой симфонии в «Сов. музыка», 1961, № 8, статья В. Блока о Симфонии-концерте для виолончели с оркестром в «Музыка и современности», вып. 1; из области балета: статьи Ю. Левашова о «Ромео и Джульетте» и о «Золушке» и Г. Орджоникидзе о «Ромео и Джульетте» соответственно в сборниках

Несомненную ценность представляют и разделы о музыке Прокофьева в ряде крупных работ об отдельных отраслях и жанрах советской музыки в целом («История русской советской музыки», том IV, книги Л. Раабена и Г. Орлова и др.).

Особый же интерес вызывают исследования монографического плана, где творчество Прокофьева подвергается углубленному изучению. Так, главные особенности образного содержания драматургии и языка его симфоний (прежде всего — на основе их тематизма) пронизательно раскрыты и четко обобщены в книге С. Слонимского «Симфонии Прокофьева» (1964). В ней впервые рассмотрены все — в том числе мало исследованные Вторая, Третья и Четвертая — симфонии, убедительно сказано об эпической природе прокофьевского симфонизма и современном, драматизированном характере этой эпичности и т. д. Полный охват жанра, единство концепции и тонкость анализов отличают также монографию Г. Орджоникидзе о фортепианных сонатах (1962).¹ Некоторые общие черты прокофьевского оперного стиля, главным образом на основе анализа одной оперы, показала М. Сабинина в книге «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева» (1963).²

До сих пор нет научной монографии об оперном творчестве Прокофьева в целом, не освещена в нашей литературе опера «Огненный ангел», сделаны лишь первые шаги в изучении «Игрока» (статья Е. Минацкановой в «Музыка и современности», вып. 3, и А. Стратиевского в сборнике «Русская музыка на рубеже XX века»). Нужны монографии и о балетах, концертах, ораториально-кантатном творчестве, музыке для кино и драматического театра.

За последние годы достигнуты большие успехи в исследовании музыкального стиля Прокофьева. Некоторые общие закономерности его языка и формы отмечены в статье И. Нестьева «О стиле С. Прокофьева» («Сов. музыка», 1946, № 4) и в книжке Т. Богановой «Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева» (1961). Из отдельных сторон прокофьевского стиля лучше всего изучена ладо-гармоническая структура.³ Успешно разворачивается исследование недооцененной в свое время прокофьевской

«Очерки по истории и теории музыки» (1959), «Вопросы современной музыки» (1963) и «Музыка советского балета» (1962).

¹ Некоторые работы Г. Орджоникидзе (Грузия) и других музыковедов союзных республик, посвященные русской советской музыке и изданные в Москве и Ленинграде, упоминаются здесь ради полноты картины.

² См. также ее статью в сборнике «Сергей Прокофьев. 1953—1963».

³ Среди посвященных ей работ выделяются статьи Н. Запорожец и Ю. Холопова в сборнике «Черты стиля С. Прокофьева», статьи в журнале «Советская музыка» — «О гармонии С. Прокофьева» В. Беркова (1958, № 8) и «Прокофьев и Шёнберг» М. Скорика (1962, № 1), соответствующие страницы в книге С. Слонимского, брошюра «Некоторые особенности гармонии Прокофьева» Т. Тер-Мартirosяна (1966), книга «Современные черты гармонии Прокофьева» Ю. Холопова (1967).

мелодики.¹ Меньше внимания уделено композиционным особенностям, принципам построения формы, изложения и развития тем, хотя и здесь сделаны важные наблюдения.² Наконец, почти вовсе не раскрыты закономерности ритмики Прокофьева и его оркестровки.

Несмотря на ряд пробелов, советское музыковедение сказало много ценного о жизни и творчестве Прокофьева, о его эстетике и композиторском мышлении. Имеется и первый опыт создания целостного портрета композитора в рамках капитальной монографии — книга И. Нестьева «Прокофьев» (1957), где очень полно (почти исчерпывающе) освещается его жизненный путь и более или менее кратко характеризуются все его произведения. Для своего времени данная монография была большим достижением. Однако именно за последнее десятилетие, то есть после ее выхода в свет, в изучении Прокофьева сделано особенно много. К тому же появилась возможность дать объективные оценки всем произведениям композитора, отказавшись от тех шаблонных упреков и обвинений ряда из них в формализме, к которым нередко был вынужден прибегать И. Нестьев, еще скованный предрассудками конца 40-х — начала 50-х годов (см. целиком отрицательные характеристики творчества 20-х годов, «Повести о настоящем человеке» и др.). В результате сложились условия для написания новой большой монографии о Прокофьеве (или расширенной и исправленной второй редакции книги И. Нестьева), которая должна подытожить и обогатить завоевания советского прокофьевоведения.

А эти завоевания действительно велики. Сегодня Прокофьев предстает перед нами как подлинно национальный художник, продолжатель и обновитель великих традиций русской музыки (чего упорно не признавали его ниспровергатели), как замечательный мастер героического эпоса, бытовой характеристики, целомудренно чистой, хрупкой лирики (в которой ему долгое время, по его собственным словам, отказывали), как певец возвышенного и светлого в жизни и в человеке. И мы должны помнить, что большая доля этой заслуги принадлежит советским музыковедам, раскрывшим перед миром настоящий облик Прокофьева, корни и смысл его новаторства, определившим его место в истории русской и мировой музыки.

Теперь надо сказать о трех крупных советских композиторах, родившихся в самом начале XX века (1902—1904) — В. Шебалине, А. Хачатуряне и Д. Кабалевском.

Литература о В. Шебалине ограничивается, в основном, давно уже выпущенной популярной монографией И. Бэлзы (1945), пу-

тведителями и очерками об отдельных произведениях. Лишь одна серьезная работа (статья В. Протопопова в «Сов. музыке», 1958, № 11) посвящена его стилю.

Зато о музыке А. Хачатуряна имеется много статей, очерков-путеводителей и книг. Наиболее крупный труд — монография Г. Хубова (1962) — охватывает все основные жанры творчества композитора (кроме музыки для драматического театра) и содержит убедительную (хотя и неполную) характеристику его творческой индивидуальности¹ (без детального анализа стиля). Удачно предварил нарисованную Г. Хубовым общую картину Г. Тигранов своей книжкой о балетах Хачатуряна (1960). Оба автора много сделали для вскрытия корней музыки Хачатуряна в народном искусстве Армении (и всего Закавказья), показав одновременно (вслед за Б. Асафьевым) историческую роль композитора в деле приобщения музыки Востока к традициям европейского симфонизма. Последнее положение хорошо обосновано также В. Коен (на материале фортепианного концерта Хачатуряна) в статье «Современность как история» («Сов. музыка», 1957, № 5) и Н. Шахназаровой в статье «Арам Хачатурян и музыка Советского Востока» («Музыка и современность», вып. 2).

Достаточно широкое отражение в музыковедческой литературе нашла музыка Д. Кабалевского. Наряду с многочисленными популярными изданиями, рассказывающими о его жизни и произведениях, существуют научные работы: монография Л. Данилевича «Творчество Д. Б. Кабалевского» (1963) и диссертация Г. Абрамовского о деятельности композитора в послевоенное 15-летие (1962), основные фрагменты из которой опубликованы в сборниках «Очерки по истории и теории музыки» (1958; об основных музыкально-драматических образах опер «Семья Тараса»² и «Никита Вершинин») и «Вопросы современной музыки» (1963; о чертах стиля Кабалевского).

Второй (наряду с Прокофьевым) представитель советской музыкальной классики, которому посвящена громадная литература, — Д. Шостакович.

С самого начала композиторского пути Шостаковича критика внимательно следила за его развитием, откликаясь на все сколько-нибудь значительные работы. Это облегчило создание первой крупной монографии И. Мартынова (1946). Из-за неизбежной неполноты, связанной с давностью книги (освещено лишь довоенное творчество и — кратко — периода войны) и с невозможностью

¹ В соответствии с известным определением Б. Асафьева «Хачатурян — Рубенс нашей музыки» Г. Хубов делает акцент на жизнеутверждении композитора, на выражении им радостных эмоций (хотя отрицает, что ему присущ гедонизм). Существенно дополняет эту характеристику Э. Барутчева в диссертации «Музыка А. И. Хачатуряна в драматическом театре» (1966), указывая на не менее свойственный ему скорбный пафос.

² Драматургия этой оперы посвящена также значительная часть содержательной статьи Л. Поляковой в сборнике «Сов. музыка» (1954).

¹ Статьи М. Арановского в «Вопросах теории и эстетики музыки», вып. 2 и 4, и М. Якубова в «Сов. музыке», 1966, № 4.

² Статьи Н. Запорожец в «Вопросах музыковедения», вып. 3, и В. Блока в «Музыке и современности», вып. 3, книга С. Слонимского.

в то время дать беспристрастную, непредвзятую оценку ряду произведений («Катерина Измайлова», Четвертая симфония и др.), монография представляется сегодня устаревшей. Но многие мысли И. Мартынова об индивидуальности Шостаковича и о характере его произведений сохранили значение до наших дней.

Гораздо полнее раскрыта тема в монографии Л. Данилевича о Шостаковиче — «Наш современник» (1965).¹ Здесь рассматривается путь композитора до 1963 года, говорится объективно обо всех значительных произведениях, даются некоторые обобщения по его стилю. Все это — вместе с охватом основной литературы о Шостаковиче — делает труд Л. Данилевича полезным пособием для знакомства с искусством композитора (хотя его книга и не может заменить собою капитальную научную монографию, почва для которой уже подготовлена).

Из жанров творчества Шостаковича лучше всего исследован центральный по значению — симфонический. Ему посвящено огромное количество публицистических и критических статей, популярных брошюр и аннотаций, среди которых многие имеют и научное значение (выше уже называлась, например, блестящая, глубокая по мысли заметка Б. Асафьева о Восьмой симфонии). Существуют и большие исследования.

В монографии Г. Орлова «Симфонии Шостаковича» (1961) внимательно проанализированы все произведения этого жанра до Одиннадцатой симфонии включительно. Орлов не дает специального теоретического анализа (какой сделан в книге С. Слонимского о симфониях Прокофьева), а идет по пути исследования идейно-образного содержания музыки в его последовательном развертывании и развитии. Такой метод позволяет ему достигнуть очень многого. Он раскрывает глубоко, самостоятельно, нередко по-новому (см., например, разделы о Шестой и Девятой симфониях) замысел и внутреннюю сущность тех замечательных картин и памятников нашей эпохи, какими являются симфонии Шостаковича.

Круг проблем, поднятых Орловым, и рассмотренных им явлений строго ограничен. Так, исследователь не касается вопросов теории (музыкальная форма, язык и т. д.), очень бедно (и — по условиям времени, когда создавалась книга — не вполне верно) характеризует Вторую, Третью и Четвертую симфонии,² не говорит о Двенадцатой симфонии (кроме того, за рамками книги, естественно, осталась написанная позднее Тринадцатая симфония). Поэтому, чтобы получить более полное представление об итогах изучения симфоний Шостаковича, надо присоединить к данной монографии путеводитель Л. Мазеля (1960), в котором

¹ Как отмечается в предисловии, автор частично использовал материал своей первой книги о Шостаковиче («Д. Шостакович». М., «Сов. композитор», 1958).

² Их характеристика исправлена и расширена в новой книге Г. Орлова «Русский советский симфонизм».

дан «деловой» структурно-композиционный анализ каждой из симфоний, и книгу М. Сабининой «Симфонизм Шостаковича» (1965), где автор, рассматривая первые шесть симфоний и попутно комментируя (принимая или оспаривая) сказанное о них Г. Орловым, Л. Мазелем, Л. Данилевичем и другими, уделяет много места Второй, Третьей и Четвертой симфониям.

Верно намечены и частично разработаны основные проблемы, встающие в связи с последним этапом симфонического творчества Шостаковича (принципы программности, роль слова и других немусыкальных элементов, соотношение инструментального и вокального начала и др.) в статьях о Двенадцатой и Тринадцатой симфониях, и прежде всего В. Бобровского — «Программный симфонизм Шостаковича» («Музыка и современность», вып. 3) и «Мудрость художника» («Сов. музыка», 1966, № 9).¹

Из остальных видов инструментальной музыки Шостаковича специально целостному рассмотрению в музыковедческой литературе подверглись камерные ансамбли и фортепианные произведения. Первым посвящена серьезная книга В. Бобровского (1960),² вторым — статья А. Николаева («Вопросы музыковедения», том II); одно из фортепианных сочинений — Двадцать четыре прелюдии и фуги — подробно описано в ценной монографии Л. Должанского (1963), органично сочетающей в себе черты путеводителя, учебного пособия и оригинального научного исследования. В целом же инструментальное творчество Шостаковича — но только одного, послевоенного периода — обрисовано В. Протопоповым в IV томе «Истории русской советской музыки».

В ином положении — театральные и вокальные произведения композитора. Так, к статьям и рецензиям конца 20-х — начала 30-х годов об операх Шостаковича за последующие тридцать лет добавились всего лишь несколько интересных откликов на возобновление «Катерины Измайловой» в 1962 году и три более обстоятельные работы: «ознакомительные», ограничивающиеся главным образом постановкой, а не решением вопросов статьи Г. Григорьевой о «Носе» и Н. Шумской о «Катерине Измайловой» («Музыка и современность», вып. 3) и содержащая новые плодотворные мысли (например, о противоречивости образа Катерины) статья Г. Орджоникидзе о второй опере («Сов. музыка», 1966, № 9). Этого, конечно, очень мало. Только разрозненные статьи об отдельных опусах или популярные брошюры знакомят нас с вокальным творчеством Шостаковича. Наконец, никто еще не вернулся к его балетам и не взглянул на них с современной точки зрения.

¹ Во второй статье В. Бобровский кратко пишет и о поэме «Казнь Степана Разина». Ей посвящены яркие аналитические очерки С. Слонимского («Сов. музыка», 1965, № 4) и Г. Орджоникидзе («Музыка и современность», вып. 4).

² См. также соответствующий раздел в книге Л. Раабена «Советская камерно-инструментальная музыка».

Недостаточная изученность некоторых жанров музыки Шостаковича препятствует появлению больших обобщающих трудов о его стиле. Но многое в изучении особенностей его музыкального языка, композиции и т. д., уже сделано. В известном смысле итогом явился сборник «Черты стиля Д. Шостаковича» (М., «Сов. композитор», 1962). В нем есть работы общего характера: широкая по охвату проблем (не одна лишь музыкальная теория, но и эстетика) статья Л. Мазеля «О стиле Шостаковича», интересная некоторыми мыслями, но неточная по формулировкам статья Л. Бергер «О выразительности музыки Шостаковича».

По составу сборника можно судить о том, в каком состоянии находится изучение отдельных сторон стиля Шостаковича. Пожалуй, наибольшие успехи достигнуты в области ладового строения (здесь ключевую роль сыграли открытия А. Должанского, впервые опубликованные в статье «О ладовой основе сочинений Шостаковича», «Сов. музыка», 1947, № 4), формы (работы А. Должанского, В. Протопопова и В. Фрумкина о сонатной форме и В. Протопопова о симфоническом цикле, напечатанные в указанном сборнике), оркестровки (статьи М. Бера и Л. Раппопорт в том же сборнике, а также исследования выполненной Шостаковичем оркестровой редакции «Бориса Годунова» в книге А. Веприка «Очерки по вопросам оркестровых стилей» и оркестровой полифонии Четвертой симфонии — в статье Ал. Шнитке из «Музыки и современности», вып. 4). В ряде своих проявлений, но не исчерпывающе исследованы полифония Шостаковича (см. «Историю полифонии», т. I, В. Протопопова, статью С. Скребекова о прелюдиях и фугах, «Сов. музыка», 1953, № 9, книгу А. Должанского об этом же цикле), ритмика (работы А. Должанского и В. Холоповой в «Чертах стиля...»). Менее изучена его мелодика. Лишь начата разработка важного вопроса о жанровых основах и элементах его творчества (ценный почин — статья В. Бобровского «Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича», «Музыка и современность», вып. 1); здесь исследователей еще ждут интереснейшие проблемы (роль бытовых жанров, взаимодействие жанровых принципов симфонизма, оперной и балетной музыки, киномузыки и т. д.).

В целом же советское музыковедение сделало уже многое для постижения творчества Шостаковича, для определения его исторического места и роли. Осознана и прояснена (хотя еще не в полной мере) глубокая преемственность советского композитора по отношению к предшествующим этапам развития музыки русской (Чайковский, Мусоргский) и зарубежной (Бах, Бетховен, Малер). Раскрыто постепенное становление и углубление основной темы его творчества — темы столкновения и борьбы человека с социальным злом. На смену узкому и превратному представлению о субъективной замкнутости содержания его музыки пришло понимание ее разносторонних связей с общественной действительностью и музыкальным бытом нашей эпохи. Наконец, осмыслены

базовые особенности новаторского стиля Шостаковича. Все это — итог большого труда советских исследователей его творчества.

Среди советских композиторов следующего поколения наибольшее внимание музыковедов закономерно привлекли Т. Хренников, Г. Свиридов и К. Караев (для более молодых, родившихся в 20-х и 30-х годах, время научных обобщений еще не пришло).

О творчестве Т. Хренникова написаны лишь популярные брошюры (монографии Л. Калтата, Л. Синявера, В. Кухарского, Ю. Кремлева, очерк Т. Богановой о киномузыке, пояснения и ряд произведений) и критико-аналитические статьи. Особенно слабо изучены его инструментальные сочинения.

Г. Свиридову посвящено множество критических статей,¹ рецензий, путеводителей и монография А. Сохора (1964), содержащая обзор и осмысление его творчества, но не дающая специального анализа стиля. В некоторой мере восполняют этот пробел обобщающе-аналитические статьи Л. Поляковой («Музыка и современность», вып. 1) и В. Цендровского («Сов. музыка», 1963, № 10).

Основные исследования о К. Караеве написаны музыковедами Азербайджана (Л. Карагичевой и др.). Однако имеются отдельные работы московских и ленинградских авторов (например, брошюра-пояснение Е. Бонч-Осмоловской о балетах «Семь красавиц» и «Тропью грома»).

Русские советские музыковеды вообще принимают участие в изучении творчества композиторов союзных и автономных республик. Назовем монографии об украинских композиторах Л. Ревуцком (автор — М. Бялик) и Б. Лятошинском (И. Балза), белорусском композиторе Е. Тикоцком (И. Гусин), армянском — А. Спендиарове (Г. Тигранов), азербайджанском — У. Гаджибекове (В. Виноградов), эстонском — Э. Каппе (Г. Поляновский), татарских — А. Ключареве и Р. Яхине (Н. Шумская) и некоторых других. К этому следует добавить многочисленные статьи и пояснения об отдельных композиторах и их произведениях.

Такого рода работы входят органической частью в русское советское музыкознание, способствуя усилению его связей с музыкальными культурами народов СССР. Их значение тем более велико, что без изучения национальных культур любые обобщения о путях развития советской музыки были бы односторонними, ущербными, ненаучными.

Советское музыкознание уделило немало внимания композиторам, которые специализировались в области песни (многие — так же и оперетты). Почти обо всех известных песенниках

¹ Среди них наиболее серьезный, исследовательский характер носят статьи М. Друскина о вокальных циклах на стихи А. Исаакяна и Р. Бернса (сборник «Сов. музыка», 1956), В. Бобровского о «Курских песнях» («Сов. музыка», 1965, № 12).

старшего поколения (кроме Блантера, Мокроусова и Дм. Покрасса) изданы популярные монографии. О некоторых написаны исследования: книги (Т. Ливановой о Захарове, А. Сохора и Ю. Кремлева о Соловьеве-Седом), аналитические статьи (К. Дмитриевской о песнях Давиденко в сборнике «Вопросы современной музыки» и др.). Немало статей посвящается в последние годы новому поколению (Э. Колмановскому, А. Островскому, А. Пахмутовой, А. Петрову и др.).

Однако многое предстоит еще сделать. В частности, музыковеды в долгу перед памятью Ал. Александрова, А. Давиденко и И. Дунаевского, о которых нет еще серьезных, обстоятельных монографий. Следует проанализировать и обобщить опыт современного периода развития русской советской песни в целом, продолжить и довести до наших дней историю жанра, которая рассматривается в монографии А. Сохора (1959) лишь в пределах первого 40-летия. К тому же предстоит оценить весь путь советской песни в свете сегодняшних наших представлений (а для этого — решить ряд проблем ее теории и эстетики).

С последними соображениями мы вступаем в область научного исследования жанров советского музыкального творчества и его истории и теории в целом. По сравнению с изучением отдельных композиторов и их произведений эта отрасль музыковедения разработана меньше. Так, еще не написана сводная научная история советского оперного творчества;¹ нет историй советского балета, оперетты, оратории и кантаты, романса. Имеются только отдельные исследования теоретического плана об этих жанрах. Советской опере посвящены (наряду со статьями Б. Асафьева) теоретические работы И. Соллертинского («Драматургия оперного либретто», «Сов. музыка», 1941, № 3), Б. Ярустовского, А. Шавердяна, П. Апостолова, Т. Ливановой и Е. Грошевой в сборнике «Советская опера» (1953), А. Оголевца и В. Богданова-Березовского во II томе «Вопросов музыковедения», Л. Поляковой в III томе того же издания, ряда музыковедов в 3-м выпуске «Вопросов теории и эстетики музыки», целиком отведенном оперным проблемам. Теоретические статьи В. Богданова-Березовского, Ю. Слонимского, С. Катановой, А. Сохора о балете опубликованы в сборнике «Музыка советского балета» (1962).

Общей задачей этих работ явилось выяснение новаторских черт советской оперной и балетной музыки в связи с новым содержанием творчества. Правда, не всем авторам (особенно в начале 50-х годов) удалось избежать охранительного отношения к классическим оперным и балетным формам (при котором их

¹ Упомянутая выше пионерская в своей области книга В. Богданова-Березовского «Советская опера» (Л., ВТО, 1940) охватывает менее половины истории жанра и к тому же ограничивается репертуаром ленинградских театров. В книге А. Гозенпуда «Русский советский оперный театр» (Л., Музгиз, 1963) изложение доведено до 1941 года, и характеристика оперного творчества советских композиторов не являлась главной задачей автора.

добросовестное использование считалось обязательным и достаточным условием реализма, свидетельством верности традициям классики) и боязни активных творческих поисков. Но в последние годы утвердился более верный взгляд, исключающий канонизацию внешних признаков классики и утверждающий многообразие путей и форм реализма в музыкальном театре.

О развитии музыки советской оперетты более или менее подробно написал только М. Янковский. Но его труд «Советский театр оперетты» (1962) — исследование не музыковедческое, а театроведческое, не могущее претендовать на глубину музыкальных анализов и обобщений. Здесь открыто широкое поле деятельности для музыковедов-историков и теоретиков.

Точно так же остается не подытоженным в научном плане полувекковой путь советского романса. Книга В. Музалевского «Современная тема в советском романсе» (1964) освещает лишь одну (хотя и очень важную) сторону истории жанра и имеет обзорно-аннотационный профиль.

Первыми объемистыми монографическими трудами научно-исследовательского типа об отдельных жанрах советской музыки явились «Русская советская песня» А. Сохора (1959), «Советская камерно-инструментальная музыка» Л. Раабена¹ (1963) и «Русский советский симфонизм» Г. Орлова² (1966). Книга Л. Раабена в особенности примечательна охватом многонационального материала: впервые исследована история одного музыкального жанра во всех республиках, что позволило автору открыть важные общие закономерности его развития. Работа Г. Орлова, подводящая итоги исторического пути советской симфонии за первые тридцать шесть лет (до 1953 года включительно) и намечающая линию ее дальнейшего движения вперед, выделяется самостоятельностью и выпуклостью индивидуальных портретных характеристик крупнейших мастеров жанра (Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Щербачев и др.). Так обстоит дело с обобщением опыта различных жанров.

Приступило музыковедение и к подведению итогов творчества в различных национальных культурах. В частности, две работы охватывают путь развития русской советской музыки. Одна — очерк Ю. Келдыша «РСФСР» (вып. 3), вышедший в серии «Музыкальная культура союзных республик» (1958). Несмотря на краткость и на обзорный характер, обусловленный профилем серии, книга представляет большую ценность ввиду насыщенности фактами, точности характеристик, а главное — наличия единой и верной концепции. Автор отказывается от утвердившегося в 1948

¹ Тот же автор написал монографию «Советский инструментальный концерт» (выходит из печати в 1968 году).

² Советскому симфонизму посвящена также большая вступительная статья Г. Тигранова в сборнике «55 советских симфоний». (В 1967 году предполагается выпустить значительно дополненное издание). Творчество военных лет анализируется в книге Б. Ярустовского «Симфонии о войне и мире» (1966).

году примитивного представления о том, что идейно-эстетическая борьба в советской музыке протекала (и протекает) в форме борьбы двух обособленных направлений — реалистического и формалистического, причем каждого композитора можно и нужно отнести к какому-либо одному из этих направлений. Отходит Ю. Келдыш и от субъективистского взгляда, согласно которому те или иные ошибки в творчестве советских композиторов объяснялись, в основном, зловерной деятельностью различных организаций: АСМ, РАПМ и т. д.¹ Вместо этого проводится верная мысль о том, что противоречивые тенденции нередко сосуществовали и боролись между собой внутри творчества каждого композитора и были отражением объективных процессов, происходивших в общественной действительности.

К той же мысли, к сожалению слишком поздно, пришли авторы четырехтомной «Истории русской советской музыки». Лишь в последних двух томах, посвященных 1941—1959 годам, получает правильное освещение и достойную оценку творчество Мясковского, Прокофьева, Шостаковича. В предшествующих же томах (особенно в 1-м) оно в значительной своей части отнесено (в соответствии с господствовавшими установками) к антинародному формалистическому направлению, а в качестве образцов реализма выдвинуты произведения А. Гедике, М. Ипполитова-Иванова, Р. Глиэра. В разделе о симфоническом творчестве 20-х годов без какой-либо идейной и художественной дифференциации названы модернистскими эстетские «Сказки гипсового Будды» Л. Книппера и первые опыты воплощения революционной темы — «Симфонический монумент» М. Гнесина, «Траурная ода памяти В. И. Ленина» А. Крейна. Принадлежность произведения к тому или иному направлению определяется здесь исключительно степенью сложности его музыкального языка.

Опыт четырехтомника, надо надеяться, будет учтен в новом издании — «История музыки народов СССР». Этот труд призван дать научные итоги изучения советского музыкального творчества в историческом аспекте.

Еще не написаны о советской музыке обобщающие труды теоретико-эстетического характера. В сугубо-дискуссионной работе Ю. Кремлева «Эстетические проблемы советской музыки» (Л., 1959) ставятся лишь отдельные, хотя и важные вопросы.

Задача теоретического и эстетического обобщения опыта советского музыкального творчества с позиций подлинной партийности и на основе научного исследования остается на повестке дня нашего музыкознания. Ее решение может быть достигнуто только коллективными усилиями советских музыковедов.

¹ См. об этом также в статье Ю. Келдыша «Некоторые вопросы истории советской музыки» («Вопросы музыкознания», том III, М., Музгиз, 1960).

Г. Орлов

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА В СОВЕТСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Как всякая сильная и самобытная культура, наделенная яркими национальными чертами, русская музыка искала контактов с другими национальными школами, перерабатывая и усваивая их достижения. На творчестве это отражалось с особой наглядностью. Множество фактов — отнюдь не случайных — говорят о том, как с конца XVIII века соприкосновения с зарубежной музыкальной способствовали выявлению и формированию особых черт, специфических путей русской музыки.

Можно вспомнить о воздействии комической оперы — французской, итальянской, немецкой — на русскую; о всеобъемлющем интересе Глинки к достижениям иных национальных культур — испанской, в первую очередь, к творчеству Бетховена, Генделя, Гайдна, а из современников — Берлиоза. Национально характерным явлением было шубертианство русских музыкальных деятелей (ему в свое время поддался и Белинский) и сильное воздействие Шумана: «Можно с уверенностью сказать, что музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским», — писал Чайковский. Напомним об усвоении новой русской музыкальной школой, в особенности композиторами «Могучей кучки», листовско-берлиозовских тенденций, о преклонении Чайковского перед Моцартом, Серова перед Вагнером, Танеева перед Бахом.

Таковы общеизвестнейшие из фактов, говорящих о широте творческого кругозора русских музыкальных деятелей, о силе и своеобразии русской музыкальной культуры.

Интерес к зарубежной музыке сказывался, разумеется, и на музыкально-критической деятельности, хотя в рамках XIX века не так широко, как в творчестве. Общеизвестны работы А. Улыбышева о Моцарте (1843), прозорливые статьи Серова о Бетховене, Россини, Вебере, глубокий и плодотворный интерес Лароша к музыке баховской и добаховской эпох. Своеобразное преломление зарубежная музыка получила в работах Стасова —

темпераментного полемиста, пламенного борца за расцвет отечественного искусства — нередко пристрастных по отношению и к друзьям и к противникам, но неизменно острых, идейно прогрессивных, сыгравших важную роль в пропаганде и оценке наследия Бетховена, романтиков, Грига. Создавались и специальные работы о зарубежных композиторах. Таковы, например, «Письма о Шопене, Шуберте и Шумане» Н. Христиановича (1876), несомненно представлявшие значительную ценность для своего времени. Интерес русской музыкальной критики к зарубежной музыке заметно усиливается в начале XX века. Появляются работы Н. Финдейзена («Эдвард Григ», 1908; «Музыка в Норвегии», без даты); С. Булича (о финно-славянских музыкально-этнографических параллелях, 1909); с возрастающим вниманием русские музыканты обращаются к современной музыке; оно активизируется приездом в Россию Дебюсси, Малера, Шенберга.

И все же до революции изучение зарубежной музыки еще не сложилось в самостоятельный раздел русского классического музыкознания, да и само оно — хотя были уже созданы крупные исследования (Одоевский, Танеев и др.) — проявляло себя преимущественно в области критики и имело здесь бесспорные достижения. Своеобразные и глубокие оценки зарубежного искусства возникали спорадически. Капитальные труды, вроде стасовского «Искусства XIX века», которые давали бы широкую картину музыкальной жизни на Западе, были исключением. Единственная широкая по охвату работа — «История музыки всех времен и народов» Л. Саккетти (1913) — носит компилятивный характер, не свидетельствует о сколько-нибудь последовательной методологии и лишь систематизирует те воззрения на историю музыки, которые были распространены в музыкальном обиходе и консерваторских курсах. (Об этом можно судить по учебным планам и проспектам курсов зарубежной музыки, недавно опубликованным в сборнике «Материалы и документы по истории Петербургской консерватории», 1962.) Самое же содержательное, самостоятельное, оригинальное в осмыслении опыта зарубежной музыки рассеяно, повторяем, в критических статьях Стасова, Серова, Одоевского, Лароша, в «Фельетонах» Чайковского, статьях Бородина и Римского-Корсакова.

С первых лет Октября остро встали вопросы классического наследия. Потребность осознать историко-культурное значение, идейно-художественную ценность тех явлений искусства, которые брали на вооружение социалистическая музыкальная культура, сказывалась в равной мере по отношению как к русской, так и к зарубежной музыке.

Попытки такого рода делались в первые же пореволюционные годы. Основным героем стал Бетховен, внимание к которому было привлечено яркими статьями и выступлениями Луначарского. О нем, как и о другом великом европейском композиторе — Вагнере (а из русских — о Скрябине) больше всего и с наибольшим

интуитивизмом писали в 20-х годах. Авторы первых статей рассматривали этих композиторов преимущественно под одним углом зрения. Они стремились объяснить, как в творчестве этих музыкантов-революционеров отражалось революционное самосознание породивших их эпох. Этим попыткам была присуща явная односторонность революционно-публицистической пропаганды, порой недоставало объективности и широты кругозора, научной обоснованности выводов. Однако в них уже можно говорить не об отсутствии, а о неразработанности методологии — этой общей слабости молодой советской мысли о музыке, естественной на первых порах, — ибо постановка вопроса о связях искусства с жизнью общества была залогом, одним из краеугольных камней будущей марксистско-ленинской методологии художественного исследования, восторжествовавшей в нашем искусствознании.

Разработка проблем научного музыкознания, вставших перед советской музыкальной культурой, требовала, в первую очередь, активного овладения суммой фактов и концепций, накопленных мировой наукой, предполагала критический отбор и переработку материала в соответствии с особыми задачами и целями советской науки о музыке. Вот почему, говоря о ее становлении, необходимо упомянуть и те исследования зарубежных музыковедов, которые переводились на русский язык; они отчасти заполняли пробелы в освещении важных музыкально-исторических и теоретических проблем, давали толчок и основу для последующих отечественных работ. На базе освоения переводной литературы о зарубежной музыке на первых порах во многом формировались и принципы новой методологии, исходящие из положений марксистско-ленинской эстетики, диалектического метода и исторического материализма.

Выбор работ западных специалистов, переведенных на русский язык и опубликованных в 20-х и начале 30-х годов, был не всегда удачным, сами же работы нередко страдали односторонностью, субъективизмом концепций и оценок. И все же в советской литературе о музыке возник новый большой раздел, фактически отсутствовавший до революции. Здесь с самого начала наметились два основных тематических русла. Работы одной группы — преимущественно небольшого объема — касались современной музыки Запада, интерес к которой сильно возрос после 1924 года; другой — более крупные — музыки отдаленных исторических эпох.

Инициаторами и руководителями в установлении творческих контактов с зарубежной наукой выступили те крупнейшие ученые, которые, обладая особой широтой интеллектуального кругозора и пониманием потребностей советской художественной культуры, больше других сделали для развития нашего музыкознания. Таковы прежде всего М. В. Иванов-Борецкий в Москве и Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) в Ленинграде. Эти выдающиеся музыковеды-педагоги глубоко индивидуальны и несхожи по характеру творческих интересов и складу научного мышления.

Различными и по форме и по объему были и их высказывания в печатных изданиях по вопросам зарубежной музыки, в значительной степени рассеянные в комментариях и вступительных статьях или возникавшие попутно. Тем не менее Иванов-Борецкий и Асафьев оказывали весьма значительное влияние на других исследователей и во многом определили пути изучения зарубежной музыки, хотя среди их учеников и преемников были музыковеды одного с ними поколения и более старшие.

Научные интересы Иванова-Борецкого преимущественно концентрировались на музыкальной проблематике XVIII и предшествующих веков. Еще в 1908—1910 гг. он опубликовал серию брошюр об Орландо Лассо, Палестрине, Жоскене Дебре. Впервые в русскую литературу о музыке вводились ценные сведения о крупных и малоизвестных композиторах добаховской эпохи. В этом направлении исследователь продолжал работать и в последующие годы (умер в 1936 г.), вплоть до двухтомного издания «Материалов и документов по истории музыки» (1934).

Опытный педагог, много способствовавший расширению научного кругозора советского музыковедения, Иванов-Борецкий привил своим ученикам, в первую очередь Т. Ливановой и В. Ферману, вкус к изучению научных источников, умение систематизировать накопленные данные. Не случайно точно так же их интересы теснее всего оказались связаны с предклассической, и лишь отчасти с романтической музыкой.

Совершенно иное, самобытное явление — Асафьев. Поражает широта его творческих интересов, простирающихся от Баха и Люлли до Шёнберга и Хиндемита, от древнейших монодических эпох до острых злободневных проблем современной музыки. Трудно назвать какое-либо крупное явление в истории зарубежного музыкального творчества, которое не получило бы в лице Асафьева своего пронизательного и оригинального истолкователя. К искусству разных исторических эпох он подходил всегда «изнутри», выслушивал композиторским слухом, обнаруживая незаурядную способность исследовательского «перевоплощения». Музыка интересовала его как живой движущийся, развивающийся организм; на основе самых различных музыкально-исторических стилей он стремился ощутить и сформулировать внутреннюю логику музыкальной речи и ее многогранные сложно опосредствованные связи с окружающей действительностью, звучащим бытом, духовным опытом, интеллектуальными представлениями. Крупными вехами на этом пути явились (с интервалом в 12 лет) две книги «Музыкальная форма как процесс» (1930 и 1947, 2-я написана в 1942 году), в особенности вторая, носящая подзаголовок «Интонация» — богатейшее собрание интонационных наблюдений и интереснейших научных гипотез чуткого, универсально осведомленного, своеобразно мыслящего музыканта и ученого.

Асафьев не оставил специальных работ о зарубежной музыке, работ, посвященных ее общим проблемам. Исключением до из-

вестной степени является перевод «Истории западно-европейской музыки» К. Нефа (1930, 2-е испр. изд. 1938), не только пересмотренный в части оценок, но и дополненный рядом оригинальных глав и разделов. Тем не менее россыпи интереснейших мыслей о музыке Запада содержатся во всех его работах. Даже небольшие по объему, как например, книга о Григе (1948), они наполнены свежими наблюдениями чуткого музыканта, неизменно самшающего музыку, о которой пишет, ученого, стоящего на уровне современных научных представлений, вооруженного великолепным знанием фактов и соединяющего верность им с высоким полетом творческой мысли, щедростью фантазии.

Огромное влияние Асафьева на все советское музыкознание трудно поддается оценке; оно обусловлено и собственными его трудами, и теми идеями, которые воспринимали от него в устной форме и широко, в разных направлениях развивали его многочисленные прямые и косвенные ученики и последователи.

Говоря о крупных ученых, с первых лет развития советской музыкальной культуры возглавивших музыковедческую мысль, заложивших основы новой науки о музыке, необходимо назвать А. В. Оссовского. Он обладал большим критическим кругозором и опытом, с 1894 года часто выступал в печати, а с 1915 читал курсы лекций по истории музыки в Петроградской, затем Ленинградской консерватории. В сфере музыкальной педагогики, охватившей период свыше трех десятилетий, сосредоточились его научные интересы. Особой заслугой Оссовского явилась разработка курсов истории зарубежной музыки конца XIX — первой трети XX веков, от Брукнера до середины 30-х годов, в которых впервые широкое освещение получили национальные музыкальные культуры.

Оссовский оставил мало книг, говорить о нем как о создателе собственной музыковедческой школы можно с меньшими основаниями, чем об Иванове-Борецком или Асафьеве, хотя строгой научной дисциплиной своего труда он повлиял на многих, и среди ныне работающих (также преимущественно в педагогической области) советских музыковедов, есть его ученики (В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин, Г. Т. Филенко). Этот крупнейший в стране методист-ученый во многом способствовал кристаллизации научных взглядов и концепций, привившихся в советском музыковедении.

Рядом с этими «патриархами» советской музыкальной науки, подобно им чутко откликаясь на потребности времени, решая насущные вопросы творчества, истории и современной музыкальной жизни, работал В. Г. Каратыгин. Музыкант широкого художественного диапазона, яркого критического темперамента и высокого интеллекта, определенно склонявшийся в своих интересах к музыке позднейших периодов, он недолго участвовал в строительстве советской музыкальной культуры — Каратыгин умер в 1925 году, едва переступив порог 50-летия. В оставленном им

огромном (свыше тысячи названий), преимущественно критическом наследии немало ценных, и сейчас еще свежих суждений как о классиках XIX века (Брамс, Франк), так и о современных композиторах (Дебюсси, Р. Штраус, Стравинский). Долгое время оно оставалось физически труднодоступным для читателя; после небольшого сборника статей и материалов (1927) его труды не публиковались. И лишь спустя четыре десятилетия после смерти Каратыгина вышел в свет том его избранных статей (1965), впервые позволивший оценить оригинальность, проницательность этого незаслуженно забытого музыканта.

С 1927 года в периодической печати все чаще появлялось имя И. И. Соллертинского, крупнейшего среди представителей следующего поколения советских музыковедов, чья зрелость совпала с Октябрем. Превосходный знаток истории мировой культуры, ученый редкостных знаний, великолепный литератор, талантливый и темпераментный публицист, Соллертинский пришел в музыковедение из литературоведения и театроведения, принес с собой высокую культуру мышления, мастерство литературного изложения, способность рассматривать предмет изучения в широких связях с самыми различными сторонами и проявлениями материальной и духовной жизни общества.

Музыкальное искусство Запада XIX столетия — такова область главных интересов Соллертинского. Крупнейшие композиторы романтической эпохи получили в его работах рельефное, глубоко убеждающее освещение. Прекрасно зная зарубежную литературу о музыке, он нередко выступал как творческий «транскриптор», ассимилятор идей западных ученых, но развивал их настолько самостоятельно, в такой неразрывной связи с идейными и методологическими установками советского искусствознания, что своими оригинальными выводами подчас заслонял источник, послуживший для него первоначальным импульсом.

В 1926 году в переводе Р. Грубера и с большой проблемной вступительной статьей Б. Асафьева вышла небольшая, но получившая широкий отклик брошюра Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера», — во многом уязвимая, но интересная попытка осмыслить судьбы европейской симфонии XIX века. Оттолкнувшись от мыслей Беккера, Соллертинский пришел к новаторской, плодотворной концепции многообразия исторически обусловленных типов симфонической драматургии, которую развил и обосновал в ряде работ, наметив особый методологически важный подход к проблемам симфонизма — иной, нежели тот, которого на протяжении многих лет придерживался Асафьев.

Подобным же образом, во всех аспектах своей многогранной музыковедческой деятельности Соллертинский прочно опирается на факты, критически усваивает концепционную сторону зарубежных исследований с тем, чтобы делать самостоятельные смелые выводы, отвечающие идейно-методологическим принципам совет-

ской исторической науки и эстетики, потребностям музыкальной жизни.

Помимо всего, работы Соллертинского являются драгоценным образцом подлинно художественной критики. Об этом хорошо написал Д. Шостакович: «Он умел находить особый склад, интонацию и тембр речи, как бы созвучные музыке того композитора, о котором он писал. Так, например, стиль книги о Берлиозе выдержан в приподнято романтическом тоне, работа о Густаве Малере написана в подчеркнуто экспрессивном стиле, статьи о Брамсе отличаются широкой плавностью языка, в брошюре об Оффенбахе слышатся задорные и острые ритмы речи».¹

В 30-х годах — период наивысшей творческой активности Соллертинского — начали проявлять себя другие серьезные исследователи, почти целиком посвятившие себя изучению зарубежной музыки: Р. Грубер, Т. Ливанова, В. Ферман.

Грубер, исследователь и педагог, больше всего сделал в области изучения музыки древности, средневековья и предклассического периода, хотя у него есть и книги о Вагнере (1934) и Генделе (1935). Громадный труд многих лет этот ученый отдал исследованию загадочных эпох предистории музыки. С исключительной добросовестностью он изучал источники — нотные и книжные, — и работа, начатая на рубеже 30-х годов, заняла ближайшие два десятилетия его жизни. В вышедших двух томах «Истории музыкальной жизни» (1941—1959) он смог лишь частично осуществить свой обширный замысел, доведя изложение до конца XVI века.

Ливанова — один из музыковедов, выдвинувшихся в середине 30-х годов, — опытный, литературно-одаренный, продуктивно работающий исследователь. Появлением в предвоенные годы работ Ливановой (о которых, наряду с другими, скажем позже) был ознаменован новый этап в изучении музыки добетховенской эпохи. Почти одновременно Ферман обратился к более систематическому, чем это делалось прежде, изучению и изложению истории музыки XIX века.

Так к началу 40-х годов сложился фундамент, на котором в последующие десятилетия развивалась советская наука о зарубежной музыке. Естественно, этот важный период становления не протекал гладко. И в 20-х и в 30-х годах, вместе с другими областями научного и художественного творчества, советское музыковедение было подвержено разным изменениям. Неизбежные «близни роста» мешали поступательному развитию. Действовали ценные пережитки идеалистической философии и эстетики предреволюционной поры, имело место эмпирически пассивное, некритическое усвоение идей, концепций, элементов методологии западной науки. С конца 20-х годов сковывающее действие стали

¹ Вступит. статья в сборнике: И. Соллертинский. Исторические этюды. М., Музгиз, 1963, стр. 10.

методологии, всестороннего учета особых условий, потребностей, задач изучаемой музыкальной культуры.

Этот подъем продолжается поныне. О нем говорит появление целого ряда проблемных работ, вызывающих на дискуссию и вместе с тем отмеченных высоким научным уровнем, более совершенной методологией. Эти работы привлекают не только знанием фактов, но, прежде всего, пониманием музыки, о которой рассказывают, сложно переплетенных путей ее развития, многообразия связей с жизнью разных эпох, стран, народов. Таков итог десятилетней трудной работы исследовательской мысли, напряженно и противоречиво развивающейся художественной культуры страны.

Лучшее, что было создано западными композиторами, идет ли речь о Бахе или Малере, о Дебюсси или Стравинском, становится теперь полноценным достоянием советской музыкальной культуры. Естественно, что и труды, созданные в последние годы под влиянием этого живого процесса, сильно отличаются от тех, что появлялись в предшествующие десятилетия.

Расширяется круг специалистов по зарубежной музыке, заполняются многие пробелы. Музыкаведческая литература обогатилась крупными обобщающими историографическими работами, монографиями, книгами по истории различных национальных культур, проблемными статьями, новыми переводами. Среди наиболее видных авторов мы встречаем теперь имена И. Бэлзы, М. Друскина, Д. Житомирского, В. Конен, Ю. Кремлева, И. Нестьева, Б. Ярустовского.

Наиболее дискуссионный участок современного советского музыкального знания, естественно, связан с музыкой XX века; здесь художественная практика опередила научную и стимулирует ее. Творчество Стравинского 30-х—50-х годов, Бартока, Онеггера, Хиндемита, Берга, не говоря уже о Малере, Рих. Штраусе, Брукнере и др., органически усваивается и исполнителями и аудиторией. Понятно, что и музыковеды рассматривают, изучают теперь эти явления значительно глубже, объективнее, с большей научной ответственностью. Основные сложности, противоречия, нерешенные проблемы ограничены ныне областью новейшей, так называемой «авангардистской», музыки. Главным образом здесь локализируются спорные моменты отдельных работ по зарубежной музыке 2-й половины XX века, появление которых, в целом, безусловно надо приветствовать.

Об уровне, степени научной зрелости исторического музыкального знания в то или иное время, в той или иной стране следует судить не по работам на частные темы, будь то даже объемистые монографии об отдельном композиторе. Такие работы позволяют оценить достижения данного автора и, в лучшем случае, общее состояние научной разработки данного конкретного круга вопросов. Более показательны компендиумы, обобщающие обзорные работы по истории музыки, в которых музыкально-исторический

процесс освещается в его единстве и преемственности на протяжении больших отрезков времени. Такие компендиумы, посвященные не отдельным художественным фактам, личностям или областям творчества, а истории музыки в ее целостном развитии и разных национальных руслах, в ее многообразных проявлениях и связях с развитием общества, обычно объединяют исследовательские и учебные цели: они являются учебными пособиями, собственно учебниками или книгами, способствующими проведению лекционных курсов. Чтобы отчетливее представить себе процесс формирования советской музыкально-исторической науки о Западе, целесообразно коснуться прежде всего этих трудов.

Широкое развитие музыкального образования, тяга к знаниям, породившая разнообразные формы массового музыкального просветительства, уже на рубеже 20-х годов вызвали появление новых исторических трудов обзорного характера. Таковы «Очерк истории музыки» Н. Кочетова (1924), «Всеобщая история музыки» Л. Сабанеева (1925), давно вышедшие из обихода, не представлявшие собой научной ценности. Если мы называем их, то лишь как симптоматичные факты, говорившие о всеобщей тяге к знаниям, о стремлении молодой советской музыкальной культуры впитать, усвоить опыт западного искусства. Эти книги компилятивны, лишены самостоятельности, методологически беспомощны, а кое в чем и порочны (напр., «теория вкусовых групп» Сабанеева).

Более серьезной попыткой явилось «Введение в историю музыки» К. Кузнецова (1923), в которой ставились — во многом еще несовершенно — вопросы методологии изучения музыкально-исторического процесса, указывались его общекультурные и эстетико-философские предпосылки, предлагались принципы периодизации. Не обладая углубленным специальным образованием в области истории музыки, Кузнецов избрал путь свободного изложения научных источников и обнаружил при этом незаурядный литературный дар, способность творческого проникновения в дух минувших эпох, запечатленный в памятниках музыкального искусства. С этим именем мы еще встретимся в 30-х годах.

Широкую картину последовательного развития музыкального искусства попытался нарисовать Е. Браудо. Его «Всеобщая история музыки» вышла тремя частями (1922, 1925, 1927). Позже на их основе им был выпущен с добавлением раздела о русской музыке сжатый очерк «История музыки» (1928). Однако и этот цикл работ, к сожалению, не был свободен от многих изъянов, начиная с крайней слабой методологии и кончая проявлениями научной недобросовестности.

Таковы были первые «пробы пера». На их фоне выгодно выделяются систематическим подбором материала труды М. Иванова-Боредского — «Музыкально-историческая хрестоматия» (1929), а несколько позже «Материалы по истории музыки» (1934), насыщенные ценными замечаниями составителя.

Наряду с первыми отечественными работами в начале 20-х годов получили распространение переводные работы обзорно-исторического плана: «Иллюстрированная история музыки» Э. Наумана (русск. перевод — 1896), «История музыки» К. Шторка (1918), «Катехизис истории музыки» Г. Римана (1921—1928), — солидные компиляции, пропитанные националистической идеей безраздельной гегемонии немецкой музыки. Они принесли определенную пользу как обширные собрания фактов, связанных с историей музыки, но чрезвычайно мало могли дать для понимания ее логики, хотя бы в силу тенденциозного подбора самих фактов, игнорирования целого ряда самобытных музыкальных культур. Что же касается их методологии, то в развитии советского исторического музыкознания эти труды могли сыграть лишь определенно отрицательную роль.

Более ценным переводным изданием явилась «История музыки в таблицах» А. Шеринга (1924, ред. и предисл. И. Глебова), делавшая достоянием советского музыковедения обширный круг систематизированных сведений по древней и средневековой музыкальной культуре.

Границей начального периода можно считать появление «Истории западноевропейской музыки» К. Нефа (1930) в переводе и переработке Б. Асафьева. Взяв за основу один из наиболее рационально изложенных иностранных компендиумов, охватывающих историю европейской музыки с древнейших времен до начала XX века (книга Нефа была издана в 1919 году), редактор решительно вторгся в авторский текст. Он сделал многочисленные сокращения, изгнав следы шовинистических тенденций и клерикалистской интерпретации европейской музыки, написал ряд новых глав и фрагментов (о русской опере XVIII века, о музыке французской революции и ее авторах, о венской оперетте и т. д.), внес существенные изменения в характеристики крупнейших композиторов. В результате подобной переработки возник труд, который в то время смог послужить достойным руководством в систематическом ознакомлении советских музыкантов и слушателей с историей зарубежной музыки. Полезность этого труда подтвердилась его переизданием в 1938 году.

Во 2-й половине 30-х годов в общей литературе по истории зарубежной музыки наметился новый этап. Здесь вежами служат сборник переводных статей (К. Закс, Г. Аберт, Ж. Комбарье) «Музыкальная культура древнего мира» (под ред. Р. Грубера, 1937) и в еще большей степени — первые оригинальные учебники по истории западноевропейской музыки Т. Ливановой и В. Фермана. Первый доведен до 1789 года, второй охватывает период от 1789 года до Вагнера (оба вышли в 1940 году). Эти серьезные работы, хотя и не равноценные по глубине изучения предмета, почти совершенно свободны от следов вульгарного социологизма. Учебники Ливановой и Фермана продемонстрировали ту широту взглядов и то отношение к зарубежной музыке, какие в дальней-

шем стали характерными для учебников и учебных курсов, созданных советскими музыковедами. Выгодно отличало советское музыковедение то обстоятельство, что в нем не ощущался националистический привкус, часто господствовавший в оценках и изложении истории музыки зарубежными авторами (особенно немецкими музыковедами). Даже более объективная в этом отношении трехтомная «История музыки от ее возникновения до начала XX века» Ж. Комбарье (1919, частично переведена на русский язык и выпущена под названием «Французская музыка XVI века» в 1932 году), как и «Оксфордская история музыки», дает весьма неравномерное освещение национальных культур, сильно недооценивая, например, музыкальную культуру западнославянских стран.

Фундаментальный труд был задуман Р. Грубером, попытавшимся в многотомном исследовании охватить «Историю музыкальной культуры», стран Запада, Востока и других континентов, хотя центральное место в этой работе должна была занимать западноевропейская музыка. Он выпустил четыре книги (т. I, состоящий из двух полутомов — 1941 г., т. II, две части — 1953 и 1959 гг.). В них детально освещена история музыки от ее зарождения и древнейших этапов до Палестрины. Труд Грубера стал значительным вкладом в мировое музыкознание, хотя порой масса сообщаемых сведений, бесчисленных интереснейших подробностей, почерпнутых из многих источников, заслоняет в нем самую музыку. Автор обнаруживает более тесное знакомство с литературой о ней, с историческими и социальными обстоятельствами ее бытования и развития, нежели с музыкальными памятниками далеких эпох и с тем, как отражалось в них окружающее. Задача его была чрезвычайно сложной. Чтобы писать о музыке древности и средневековья, нужно не только быть в курсе достижений и проблем западной семиографии, но и самому участвовать в расшифровке, а возможно, и в исполнении музыки. Она должна быть на слуху, что в книгах Грубера ощущается не всегда. Такова единственная причина неудовлетворенности, остающейся от чтения его трудов. Тем не менее, его книги, несомненно, принадлежат к числу наиболее значительных в советском музыкознании. Под конец жизни основные положения и материалы своих работ автор изложил в более сжатом учебнике «Всеобщая история музыки» (1956), в последующие годы дважды переиздававшимся.

С начала 50-х годов, а в особенности к концу десятилетия, разворачивается параллельная работа над двумя сериями учебников по истории зарубежной музыки — для музыкальных училищ и консерваторий. В первом случае задача ограничивалась общими характеристиками композиторов и анализом избранных произведений, во втором — сочетались принципы монографического и историко-процессуального изложения. Здесь осуществлялось сложное сочетание профилей, которое служило предметом длительных

дискуссий в литературоведении и в музыковедении и явилось одним из серьезных методологических достижений советской искусствоведческой науки.

Труды первого рода носят общее название «Музыкальная литература»; второго рода — «История зарубежной музыки». Всего (не считая переизданий) вышло 4 тома «Музыкальной литературы» по разделу западноевропейской музыки. В. Галацкой принадлежат выпуски 1-й (Бетховен и композиторы-романтики, 1952, переизд. 1955 и 1958) и 2-й (И. С. Бах и Гендель, 1957), Б. Левика 3-й (композиторы серед. XIX в., 1955, переизд. 1958) и 4-й (венские классики, 1958).

Цикл «Историй зарубежной музыки» должен был охватить весь музыкально-исторический процесс. Первым томом этого цикла стал учебник Р. Грубера, доводящий историю музыки от древности до Возрождения. Период до середины XVIII века освещен в книге К. Розеншильда (1963), венская классика — в учебнике Б. Левика (1961). О процессах развития музыкальной культуры зарубежных стран в первой половине XIX века рассказывает книга В. Конен (1958, доп. изд. 1965). Ее логическим продолжением (2-й пол. XIX века) является книга М. Друскина (1958, доп. изд. 1963). Попытка создать том, освещающий более поздние периоды, включая Малера, Штрауса, Дебюсси и Пуччини, к сожалению, не увенчалась успехом; книга И. Мартынова (1963) носит преимущественно информационный характер, при этом она не свободна от многих ошибок и пробелов и по научно-методологическому уровню стоит значительно ниже предшествующих ей исследований.

Несмотря на общее название, эти работы не являются частями единого унифицированного издания. Индивидуальности авторов отразились в них весьма определенно. Систематично, сжато и точно сформулирован учебник Р. Грубера. В более свободной манере, но без субъективных моментов, обусловивших неравномерности в оценках, написана книга К. Розеншильда. Собственно учебником, не выходящим за пределы требований учебного процесса, является книга Б. Левика. Работы В. Конен и М. Друскина отмечены стремлением не только изложить необходимый круг сведений, но и исследовательски осмыслить широкие проблемы, сложные внутренние связи и процессы в музыке XIX века. В этом плане в учебнике Конен выделяется глава о Бетховене, в учебнике Друскина — главы о Вагнере и о французской музыке.

Среди обзорно-исторических трудов упомянем также «Историю западноевропейской оперы» (конца XVIII — перв. пол. XIX в.) А. Хохловкиной (1962).

Во всех этих трудах широкого профиля ярко сказалось характерное для советского исторического музыковедения уважение к национальным культурам, стремление, не отдавая приоритета ни одной из них, понять самобытный вклад каждой в мировую сокровищницу музыки и особое внимание к музыке западносла-

вянских стран. Книги, освещающие разнообразные вопросы развития национальных школ зарубежной музыки, составили особый большой раздел советской музыковедческой литературы.

Здесь велики заслуги И. Бэлзы, создателя нескольких богатых документированных исследований по чешской и польской музыке. Таковы «Очерки развития чешской музыкальной классики» (1951), «Чешская оперная классика» (1951), «История чешской музыкальной культуры», т. 1 (1959), двухтомная «История польской музыкальной культуры» (1954—57), два тома «Из истории русско-чешских музыкальных связей» (1955—56), книга «Из истории русско-польских музыкальных связей» (1955) и др. Эти работы грешат порой переоценкой явлений, понятной как результат увлеченности первооткрывателя, порой чертами догматического неприятия по отношению к течениям начала XX века. Тем не менее, они несомненно содействовали постижению широких пластов чешской и польской музыкальной классики. Об этих разделах классического наследия прежде имелись самые скудные сведения, хотя многое из них давно вошло в русскую музыкальную культуру, влияло на отечественных композиторов в дооктябрьский период и особенно активно усваивалось музыкальной практикой в советское время.

Овладение малоизвестной национальной культурой нередко идет параллельно с изучением творчества наиболее крупных ее представителей. Так, ценным подспорьем в разработке вопросов чешской музыки явились книги И. Мартынова о Сметане (1964), И. Бэлзы о Дворжаке (1949), том «Дворжак в письмах и воспоминаниях» (перев. 1964).

Точно так же Григ, давно пользующийся прочными симпатиями советской музыкальной аудитории, открыл пути к изучению норвежской музыкальной культуры. Интерес к ней постоянно ощущим в работах о Григе — в «лирической монографии» (как ее определил сам автор) Б. Асафьева (1948), оригинальной в части характеристик музыки книге Ю. Кремлева (1958) и, в особенности, в монографии О. Левашовой (1962), использующей новые материалы, обнаруженные исследователем на родине композитора.

Растущая в последние годы популярность музыки Сибелиуса возбудила интерес к финской музыке. Небольшие очерки об этом композиторе (А. Ступель, М. Вачнадзе, 1963) и более серьезная монография В. Александровой и Е. Бронфин (1963) воспринимаются как предвестники будущих работ, которые ликвидируют еще одно «белое пятно» на музыкальной карте земного шара.

Сказанное относится и к музыке других стран. Долгое время французская музыка была известна широким кругам любителей лишь отдельными, часто случайными сторонами. Сборник переводных статей о французской музыке 2-й половины XIX века (ред. и комментарии М. Друскина, 1938) явился первым серьезным шагом в развернувшемся позже широком и детальном освоении этой богатой национальной музыкальной культуры.

Не касаясь монографических работ, здесь следует назвать книги Г. Шнейерсона «Французская музыка» (1958) и А. Алексеева «Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века» (1961).

Музыковедческая литература об Испании, стране богатых музыкальных традиций, у нас еще невелика. Здесь можно назвать этюды «Из истории испанской музыки» К. Кузнецова, опубликованные в периодике в 1937 году, очерк А. Оссовского (авторский сб., 1961). Эта область, особенно интересная музыкой эпохи Возрождения, еще ждет своих исследователей.

Интересы советских музыковедов не ограничиваются пределами европейского континента. В. Конен принадлежит честь создания первого большого труда о музыкальной культуре Америки; ее исследование «Пути развития американской музыки», привлекающее великолепной осведомленностью, пронизательностью суждений, самостоятельностью исторической концепции, за короткий срок выдержало два издания (1961 и 1965) и уже стало библиографической редкостью.

Начинания Р. Грубера в области изучения музыкальной культуры стран Востока были продолжены в послевоенные годы. Стимулируемые развитием международных связей, национальным подъемом стран, обладавших в древности высокой самобытной культурой, советские музыковеды создали труды о музыке Китая (Г. Шнейерсон, 1952) и Индии (Л. Синявер, 1958).

Здесь приведены лишь некоторые примеры, показательные для широты понимания зарубежной музыки в советской музыкальной науке как явления сложного, многопланового, развивающегося во многих национальных руслах, у каждого из которых свои истоки, традиции и судьбы. В этом направлении предстоит сделать еще очень многое, но то, что уже сделано, говорит о бережном внимании к самобытности национальных музыкальных культур, о попытках без пристрастий и предвзятости оценить вклад каждой в общую мировую сокровищницу искусства, независимо от того, древняя она или молодая, велик или мал народ, создавший ее.

Стремление возможно шире показать сложные музыкально-исторические процессы, постигнуть их в социально-культурной и национальной обусловленности, выделить на этом фоне фигуры тех, кто шел во главе процесса, — все это придает общеисторическим работам последнего, текущего периода в развитии советского музыковедения принципиальную новизну, значительную ценность и перспективность.

По самому жанру своему учебники и учебные пособия создаются на основе изысканий и открытий не только их авторов, но и многочисленных исследований, посвященных и общим и, особенно частным проблемам. Поэтому в каждом из названных обобщающих трудов можно обнаружить плоды работы многих советских и зарубежных музыковедов.

Среди первых наиболее сильное воздействие на разработку вопросов исторического музыковедения оказал Б. Асафьев. Его идеи, рассеянные во многих трудах, оплодотворяют мысль исследователей, в прямом и переосмысленном виде то и дело всплывают в обзорных работах. Из зарубежных авторов наибольшим авторитетом пользовался Ромен Роллан, чьи труды, неоднократно переведенные, начиная с 1925 года, привлекали живейший интерес и широких кругов читателей и музыкантов-специалистов.

Детально проследить судьбу зароненных некогда плодотворных идей чрезвычайно трудно. Ограничимся рассмотрением работ, посвященных наиболее важным творческим фигурам и проблемам, которые способствовали формированию общих представлений о зарубежной музыке, привившихся в нашей науке.

Такой обзор, разумеется, не может быть полным; в противном случае его пришлось бы превратить в весьма объемистую библиографическую справку. Следуя за ходом истории музыки, выделим ее основные этапы — а именно, доклассический, классико-романтический и современный периоды (это деление сугубо условно и принимается лишь для удобства изложения) — и в этой последовательности рассмотрим главные труды, независимо от их размеров, касающиеся наиболее важных вопросов.

Доклассический период весьма обширен, вмещает множество малоизвестных явлений, ставит крайне сложные проблемы. Продолжительное время единственным источником новых сведений о нем на русском языке служили переводы работ зарубежных исследователей — Р. Роллана («Музыканты прошлых дней», 1925, «Опера в XVII веке», 1931), «История оперы» Г. Кречмара (ред. и предисловие Б. Асафьева, 1926), работы П. Обри («Трубадуры и труверы», 1932) и Ж. Комбарье («Французская музыка XVI века», 1932), книги Э. Бюкена («Музыка эпохи рококо и классицизма», 1934 и «Героический стиль в опере», 1936), «Новая история музыки» А. Приюньера (1937) и некоторые другие.

На этом фоне выделяется оригинальная работа советского ученого — «Мистерия и опера» И. Иоффе (1937), — в которой сделана интересная попытка осветить процессы, развивавшиеся в немецкой музыке XVI—XVIII вв., на основе совокупного, синтетического анализа, в связи с философией, литературой, живописью, художественным и социальным бытом той эпохи. Эта незаслуженно забытая книга и сейчас привлекает самостоятельной постановкой проблем, самобытностью мысли, нередко спорной, но плодотворной, ярким отпечатком личности исследователя — свойством, впоследствии, к сожалению, не часто встречаваемым в музыковедческих исследованиях.

Если метод Иоффе, сложившийся, вероятно, не без воздействия Г. Вельфлина, тяготеет к феноменологическому, то К. Кузнецов в «Музыкально-исторических портретах» (1937) придерживается более эмпиричного подхода. Это литературные повествования о времени и музыкантах с небольшими аналитическими

разделами, призванные показать историческую действительность XVII—XVIII вв. и музыку, рожденную ею.

Если не углубляться в древние этапы доклассического искусства, то мы неизбежно окажемся перед вершиной, всящщейся в преддверии венской классики,— перед Бахом и его окружением. Каждый, кто обращается к музыке предклассической поры, прежде всего раскрывает классическую монографию Альберта Швейцера. Внимание советских музыкантов было привлечено к ней в 1934 году первым русским переводом — весьма несовершенным, с многочисленными произвольными пропусками и добавлениями из других источников и, помимо всего, неточным. Полное научное издание труда Швейцера (с подробным хронографом Я. Друскина, под ред. и с заключительной статьей М. Друскина «Швейцер и вопросы баховедения») вышло из печати в 1964 году.

В начале 30-х годов мыслью многих советских музыковедов завладел труд Э. Курта «Основы линейарного контрапункта» (под ред. и с предисловием Б. Асафьева, 1931). На базе сформулированного в нем «энергетического учения» известный швейцарский музыковед изучал мелодическую полифонию Баха. Его труд был попыткой взглянуть на музыку Баха с позиций современного музыкального творчества, перебросить мост из XVIII в XX век. Анализы, сделанные Куртом, — пронзительные, оригинальные, во многом новаторские, — тем не менее отступили на второй план. Ценный вклад в теоретическое баховедение одновременно стал своего рода катехизисом для тех композиторов и музыковедов, которые сосредоточили тогда свое внимание на проблемах современной полифонии и формулировании ее теоретических принципов. Редактор труда Курта сделался одним из наиболее убежденных сторонников и пропагандистов «энергетического учения» в советской музыке, которое, за вычетом крайностей абсолютизации, принесло несомненную пользу советской музыкальной теории и практике.

Как уже отмечалось, в Советском Союзе интерес к доклассическим периодам истории музыки стимулировался М. Ивановым-Боретским. Изданные под его редакцией и с его комментариями «Материалы и документы по истории музыки» (1934) сильно расширили круг знаний о музыке европейских стран XVIII века. Однако исследовательский этап в постижении большого малоизученного пласта истории мировой музыки был еще впереди.

Первым опытом такого рода явилась популярная монография Г. Хубова о И. С. Бахе (1936), выпущенная к 250-летию со дня рождения композитора. От популярного труда на эту тему трудно было ожидать серьезных открытий. В книге есть пережитки вульгарно-социологических воззрений, с одной стороны, и последовательные попытки «секуляризовать» фигуру и творчество Баха, отрицать религиозную основу его мировоззрения и музыки — с другой. В 30-х годах столь произвольная перестановка акцентов, вероятно, диктовалась стремлением привлечь массового читателя

к Баху, сохранение же такой точки зрения в послевоенных дополненных переизданиях этой книги (1953 и 1963) выглядит уже более серьезным недостатком.

Первые полноценные исследования о музыке Баха и его современников принадлежат Т. Ливановой. Это «Музыкальная классика XVIII века» (1939), где, используя многочисленные нотные образцы, обнаруживая незаурядное знание предмета, исследователь приступает к конкретному анализу музыки того времени; а также содержательный труд «Музыкальная драматургия Баха» (1934), задуманный как двухтомный, но ограничившийся, к сожалению, одним томом. Оригинальные положения, сформулированные в этой работе, были усвоены советским музыковедением (например, принцип «единовременного контраста»), интересно и по-новому здесь ставится и решается вопрос построения баховского инструментального цикла и т. д.

Говоря о советском баховедении, следует отдать должное В. Яворскому, лучше известному в качестве крупного теоретика, разработавшего, преимущественно на материале русской музыки, теорию ладового ритма. В широком кругу его учеников (к которому принадлежала В. Конен) вопросам зарубежной музыки неизменно уделялось значительное внимание. Эта область интересов Яворского не отразилась с достаточной полнотой в его научных трудах. Единственным ее свидетельством явилась небольшая книжка «Сюиты Баха» (1947), изданная уже после смерти автора.

Среди многообразного художественного наследия Баха долгое время наибольшим вниманием пользовалась его клавирная музыка. Частично она освещалась в «Музыкально-исторических портретах» и отдельных статьях К. Кузнецова, во вступительных статьях В. Юровского и Г. Когана к нотным изданиям, затем в книге А. Алексеева «Клавирное искусство» (1952). Наиболее полное и многостороннее отражение эта область творчества Баха и его современников получила в книге М. Друскина «Клавирная музыка» (закончена в 1945, издана в 1960 году). Творчество Баха рассматривается в ней на широком историко-художественном фоне, впервые освещается развитие клавирного искусства в условиях различных, в том числе западнославянских, музыкальных школ.

В том же круге работ особняком стоит книга И. Браудо «Артикуляция» (1961). Этот крупный знаток старинной музыки, педагог и музыкант исследует вопросы исполнения музыки Баха, убедительно подтверждая замечание Швейцера: «Изучение музыкального языка Баха — не времяпрепровождение для эстетика, но насущная потребность музыканта-практика. Не зная мотива, часто невозможно сыграть пьесу Баха в правильном темпе, с верными акцентами и фразировкой». Оттолкнувшись от понятия «артикуляция», впервые введенного в литературу немецким музыковедом Келлером, используя также некоторые замечания Э. Курта, И. Браудо разработал оригинальную творческую теорию, дающую ключ к исполнению и пониманию музыки Баха. Его работа

отмечена большим своеобразием мысли, интеллектуальной остротой в постановке целого ряда сложных, спорных вопросов.

И все же, несмотря на отдельные крупные достижения, музыкальное искусство доклассических эпох остается областью, наименее освоенной советским музыковедением. Громадные пласты художественных ценностей добаховского времени, по существу, еще не затронуты советскими исследователями. Здесь налицо явное отставание и от зарубежной науки, в последние десятилетия уделявшей все большее внимание музыке XI—XVI веков, и от советской музыкальной практики, все шире вводящей в художественный обиход сокровища старинной вокальной и инструментальной музыки.

Неизмеримо лучше обстоит дело с изучением музыки XIX века; здесь советские музыковеды создали немало трудов, выдвинули вполне оригинальные научные положения. Исходным пунктом в оценках художественных процессов того времени, естественно, служила Французская революция, оказавшая огромное влияние на все стороны общественной жизни XIX века. Внимание советских исследователей сосредоточилось прежде всего на вопросе о том, как музыка и идеи Французской революции преломились в творчестве европейских композиторов.

Этой теме непосредственно посвящены три крупных переводных работы, появившиеся у нас: «Французские музыканты эпохи Великой французской революции» (А. Радиге, ред. и вст. ст. М. Иванова-Борецкого, 1934), «Песни и празднества Французской революции» (Ж. Тьерсо, ред. А. Рабиновича, 1933) и «Французская комическая опера» (Л. ля Лоранси, ред. А. Альшванга, 1937). Названные работы поныне остаются для русского читателя главными источниками сведений об эпохе, определившей ход развития европейского искусства на последние полтора столетия. Советские музыковеды, многое почерпнув из этих трудов, существенно повлиявших на научные представления о музыкально-историческом процессе, не смогли создать исследований о Французской революции, хотя бы приближающихся к названным.

С новых позиций, в целом чуждых зарубежному музыковедению, советские исследователи стремились осознать личность, творчество, историческую роль Бетховена, и наряду с ним представителей ранней венской классики. К ним неизменно обращались интересы исследователей, стремившихся показать, как гражданственное начало, провозглашенное Французской революцией, входило в музыку и преобразовывало ее. Уже в первых брошюрах — таких, как «Иосиф Гайдн» (1930, 2-е изд. 1937) или «Девятая симфония Бетховена» (1934, 2-е изд. 1946) А. Рабиновича, а особенно в вышедших в последнее время крупных работах Е. Берлянд-Черной («Моцарт. Жизнь и творчество», 1956, «Моцарт и австрийский музыкальный театр», 1963, «Австрийский музыкаль-

ный театр до Моцарта», 1965) одной из главных задач авторов становится показ широкого процесса демократизации музыки и ее налей в предбетховенский период. Эта задача оказывается центральной при прямых обращениях к Бетховену; зачинателем нового подхода к этому композитору явился Луначарский.

Дореволюционная литература о Бетховене на русском языке весьма небогата. Здесь можно назвать лишь статьи Серова, действительно по-новому осветившие ряд проблем, связанных с творчеством Бетховена, а из книг — компилятивную работу В. Корганова (1909), ценную не столько как исследование, сколько как собрание писем композитора, впервые опубликованных на русском языке. В советский период бетховениана пополняется многочисленными переводными и оригинальными работами.

Среди первых главенствуют работы Р. Роллана. На развитие советского бетховеноведения они повлияли двояко — как положительными своими сторонами (раскрытие гражданского пафоса в музыке Бетховена), так и отрицательными (романтизировано беллетристическая тема великой и одинокой личности художника, трагичности его судьбы). Здесь же следует назвать упоминавшуюся брошюру Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера», в которой выдвинут важный тезис об «обобществляющей», коллективно организующей функции симфонизма вообще, бетховенского в особенности, и его же трехтомную монографию о Бетховене, переведенную и изданную еще до революции (1913—1915); отголоски этих идей также ощутимы в работах советских музыковедов. Среди последующих переводных изданий бесспорно положительную роль сыграли краткая «Жизнь Бетховена» Т. Фримеля (1927), автора известного двухтомного труда, большого знатока биографии композитора, а также сборник «Проблемы бетховенского стиля» (ред. Б. Пшибышевский, 1932), включивший ряд ценных работ зарубежных авторов.

Большой вклад в советскую бетховениану внес Асафьев. Начиная с первой брошюры («Памяти Бетховена», 1920) и до конца своих дней он обращался к этому композитору, который, наряду с его излюбленными «героями» — Глинкой и Чайковским — постоянно привлекал его мысль. Для Асафьева это был художник, вставший во главе всей музыки нового времени, творчество которого, развившееся в переломную эпоху, дает особенно богатый материал для наблюдений над внутренней логикой глубоких сдвигов в музыкальном мышлении, связанных с изменениями общественной среды и общественного самосознания. Много ценных наблюдений по этому поводу высказано в обеих книгах «Музыкальная форма как процесс» — в 1-й части (1930), где названная проблема решается преимущественно в конкретно аналитическом плане, и основное внимание уделено диалектике бетховенской формы, и во 2-й («Интонация», 1947), содержащей принципиальные суждения о связях бетховенской музыки с интонациями, ритмами, жанрами музыки Французской революции, о роли

«тоничности» у Бетховена и т. д. Эти наблюдения сыграли и продолжают играть важную роль в наших представлениях о Бетховене, в развитии методологии советского музыковедения вообще.

Одной из первых специальных работ о Бетховене явилась монография Н. Стрельникова (1922). Интересные статьи ряда советских музыковедов были собраны в «Русской книге о Бетховене», изданной к столетию со дня смерти композитора (1927); в ближайшие годы появилось немало работ о Бетховене разного размера, назначения и уровня — от интересной, хотя и не свободной от влияния идеалистических воззрений, книги Б. Пишибышевского (1932) до многочисленных брошюр и статей по частным вопросам или об отдельных произведениях, среди которых выделяется блестящий этюд И. Соллертинского о «Фиделио» (1940). Работы этого круга в значительной мере обобщены в книге А. Альшванга (1940), одной из лучших общедоступных биографий в мировой бетховениане (перезд. в 1952, доп. изд. 1963).

30-е годы были кульминацией советской бетховенианы. Затем интерес к этой теме заметно убывает. В последнее время о Бетховене появлялось мало крупных работ; среди них следует назвать книгу Ю. Кремлева «Фортепианные сонаты Бетховена» (1953) — опыт анализа их содержания, книгу Я. Сорокера о скрипичных сонатах (1963), исследование Н. Фишмана об эскизах Бетховена 1802—1803 гг. (1962). Реже пишут о нем и в периодической печати.

Неверно было бы делать отсюда вывод, что Бетховен исчерпан. Вероятнее всего, исчерпаны лишь установки, которые господствовали в освещении его фигуры в советском музыковедении. Теперь задача заключается в том, чтобы увидеть творчество Бетховена в новом свете, в ином контексте музыкально-исторического процесса, значительно расширенном, обогащенном развитием музыки в XX веке. Несомненно, интерес к Бетховену еще возродится.

Романтизм — одна из сложнейших проблем, поныне до конца не решенных ни в литературоведении, ни в музыковедении. В ее постановке особенно остро сказывались колебания, в разные годы наблюдавшиеся в развитии всего нашего искусствознания. Это не удивительно. Выдвинув на первый план проблему реализма как стиля, творческого метода, выступающего в разные эпохи в разных исторически обусловленных формах, советские исследователи столкнулись с трудноразрешимой задачей: найти место, занимаемое романтизмом среди творческих методов или стилей. На разных этапах в ее решении наша искусствоведческая мысль колебалась из одной крайности к другой. Романтизм стал пробным камнем, «лакмусовой бумажкой», наглядно обнаруживавшей положение в советском искусствознании, складывавшееся в тот или иной момент в результате действия внутренних и внешних сил.

Временами проблема романтизма практически вообще снималась: все крупные композиторы провозглашались реалистами. Когда она возникала вновь, понятию романтизма порой придавалась негативная окраска, а мировое значение творчества крупнейших художников-романтиков пытались объяснить «чертами реализма».

Лишь в последнее время открылись пути к более обоснованным решениям этой трудной проблемы, к более верным, объективным оценкам наследия композиторов-романтиков. Здесь велика заслуга В. Конен и Д. Житомирского. В книге В. Конен «Шуберт» (1953, доп. 1959) проблема романтизма непосредственно не обсуждается, но решается в позитивном плане, в сущности, на всем протяжении ценной монографии. В фундаментальной работе Д. Житомирского «Роберт Шуман» (1964), порой с некоторыми полемическими преувеличениями, отстаивается мысль о правомерности и полноценности романтизма как метода. Одно из самых значительных исследований, написанных о данном композиторе за последние годы не только в Советском Союзе, но и за рубежом, книга Житомирского была отмечена премией Шумановского общества.

Продолжая разговор об изучении немецкой музыки, мы должны будем назвать еще двух больших музыкантов, чье творчество в последнее время предстало в советском музыковедении в более объективном освещении: Брамса и Вагнера, которым посвящены две небольшие монографии М. Друскина (1959) и соответствующие главы в его учебнике. В них получили развитие эскизные характеристики — верные в своей основе, хотя и не во всем совершенные, — которые эти композиторы получили в статьях и брошюрах И. Соллертинского 30-х годов, как всегда отмеченных широтой постановки проблем, целостным взглядом на развитие культуры, пронизательностью суждений. Имеются в виду брошюры, издававшиеся Ленинградской филармонией, начиная с 1933 года, и охватывавшие все более широкий круг художественных явлений (в большинстве своем они посвящены именно зарубежной музыке и выпускались как путеводители по концертам).¹

Если Брамс в те годы нашел в Соллертинском своего единственного истолкователя (брошюры о Второй, Третьей и Четвертой симфониях, 1936, 1941, 1935), то о Вагнере писалось немало, начиная от опытов характеристики Е. Браудо (1922) и В. Фермана (1929) до монографии Р. Грубера (1934) и популярной книги в серии «Жизнь замечательных людей» А. Сидорова (1934). Появлялись и небольшие брошюры с анализами отдельных опер. Чрезвычайно разные по научной вооруженности и характеру изложения, они равным образом были не в состоянии преодолеть механическое противоречие между «ранним» и «поздним» Вагнером,

¹ Важнейшие работы И. Соллертинского по западноевропейской музыке сосредоточены в авторских сборниках «Избранные статьи о музыке» (1946), «Музыкально-исторические этюды» (1956, перезд. 1963).

революционером — обновителем искусства и мракобесом-мистиком, противоречие, к которому неизбежно приводили попытки чисто социологического подхода.

Среди упомянутых выше изданий Ленинградской филармонии выделяется книжка Соллертинского о Берлиозе (1935). В 30-х годах наступил своего рода «ренессанс» Берлиоза. Вероятно, здесь сказалась направленность интересов Соллертинского как художественного руководителя филармонии. Но это не было его личной прихотью. Обращение к Берлиозу отвечало идеям ленинградских олимпиад хорового искусства, тяге к массовым демократическим формам музыки, которая ярко проявлялась в художественной самодельности тех лет. Музыка площадей и улиц, способная объединять большие массы, вначале в Ленинграде, а с середины 30-х годов в Москве, привлекала к себе все большее внимание. Этой потребности оказалась созвучна сверкающая, на редкость живо написанная монография Соллертинского, которая по сей день не утратила свежести и убеждающей силы, хотя впоследствии появилась и более солидная по объему книга А. Хохловкиной (1960).

Широкой популярностью у слушателей пользуется музыка Шопена. Советские исследователи всегда относились к ней и к ее создателю с большим интересом. Значительным событием явилась первая на русском языке публикация его писем (ред. А. Гольденвейзера, 1929); подобно письмам Моцарта, они представляются подлинным открытием для творческого музыканта; оба композитора были литературно одаренными, интеллектуально содержательными людьми, и в письмах их, как в зеркале, отразились их человеческая и художественная индивидуальность и действительность, окружавшая их. Новое расширенное издание писем Шопена (ред. А. Соловцов) вышло в 1964 г.

В 20-х — 30-х годах о Шопене было выпущено несколько небольших брошюр музыкально-просветительского характера (в том числе Б. Асафьева, 1922). Среди них появлялись и популярные работы большого масштаба (Я. Френкель, 1938) и специальные исследования (Л. Мазель, «Фантазия f-moll Шопена», 1937, В. Пасхалов, «Шопен и польская народная музыка», 1941, доп. изд. 1949).

С конца 40-х годов настала пора обобщений опыта изучения Шопена. Хорошим путеводителем по его музыке, обнаруживающим большую пылкость и наблюдательность автора, глубокое знание творчества и биографии Шопена, является книга А. Соловцова (1949, 2-е расширенное изд. 1960).

Монография Ю. Кремлева (1949, перераб. изд. 1960) состоит из двух частей. В первой рисуется широкая картина жизни Шопена. Его биография постоянно возбуждала живейший интерес зарубежных и русских исследователей, порой вульгарно беллетризовалась, как, например, в плохой книге Г. де Пурталеса, переведенной и напечатанной у нас (1928). Книга Кремлева выделяется великолепным знанием источников, умением нарисовать портрет

музыканта во всей сложности его жизненного пути и отношений к окружающему миру. Вторая ее часть посвящена более специальному музыкальному анализу с попыткой образного истолкования музыки.

Следует назвать третью монографию о Шопене, написанную И. Балзой (1960), которая освещает его фигуру в ином ракурсе, показывая связи Шопена с предшествующими этапами развития польской музыкальной культуры.

Среди прочих работ можно выделить шопеновский сборник (1960), содержащий ряд ценных исследований, в частности теоретиков Л. Мазеля и В. Цуккермана.

О Листе у нас было написано немало преимущественно небольших работ, начиная от брошюр Игоря Глебова (1922) и В. Киселева («Франц Лист и его отношение к русскому искусству», 1929), кратких очерков (Ю. Кремлев, 1935), путеводителей по фортепианным концертам (М. Друскин, 1937) и по симфоническим поэмам (Н. Мамуна, 1940). Публиковалось и его литературное наследие: помимо нового издания книги о Шопене (1936) был выпущен сборник избранных статей Листа (1959). Среди брошюр и статей в периодических изданиях 30-х годов назовем также статьи Г. Когана (выступавшего под псевдонимом К. Гримих) по вопросам исполнения музыки Листа. Двухтомная монография Я. Мильштейна (1956) выделяется на фоне мировой лирицистской широтой привлечения материалов, большой добротностью изложения. Не предлагая читателю сколько-нибудь оригинальной общей концепции творчества и творческого пути композитора, Мильштейн, тем не менее, пополняет наше представление о Листе, раскрывая его связи с венгерской народной музыкой и умонастроениями венгерского общества его времени.

Два оперных композитора XIX века пользовались наибольшим вниманием советских музыковедов как самые яркие представители реалистических тенденций в зарубежной музыке, в периоды отрицания романтизма особенно энергично противопоставлявшиеся ему. Это Бизе и «маэстро итальянской революции» Верди.

В литературе о Верди долгое время преобладают многочисленные статьи и брошюры, обычно приуроченные к той или иной премьере. В массе популяризаторской продукции встречались и ценные очерки, написанные С. Богоявленским («Отелло», 1933), А. Бушен («Аида», 1933; «Реквием», 1935), И. Ремезовым («Риголетто», 1936), И. Соллертинским («Риголетто», 1936), В. Ферманом («Травиата», 1938), А. Шавердяном («Травиата», 1935). Но ни одной серьезной исследовательской работы не появлялось. В больших книгах о нем, вышедших до конца 30-х годов на русском языке, преобладает беллетризация. Таковы популярная монография Н. Каринцева (школьная серия, 1936), «Роман оперы» Ф. Верфеля (перевод изд. в 1925 году), а в последнее время — продолжившая эту линию книга А. Бушен «Рождение оперы

(Молодой Верди)» (1958). Сравнительно недавно на русском языке появился том писем композитора (пер. А. Бушен, 1959).

В советской литературе о Верди трудно обнаружить существенно новые суждения и оценки. Наиболее интересные наблюдения связаны с оценкой воздействия революционных идей на формирование взглядов и творчества Верди. Единственная полная монография о Верди, принадлежащая Л. Соловцовой (1950, расширенное 2-е изд. 1957), отразила общее состояние изучения наследия Верди: обилие популярно-беллетристической литературы — дань репертуарному композитору — имело обратной стороной поверхностное отношение к эстетической проблематике, которая сводилась к соображениям о воздействии на мировоззрение и творчество Верди идей итальянского революционного движения и к попыткам (порой насильственным) представить его законченным реалистом. При переиздании указанной монографии Л. Соловцовой ее эстетическая проблематика пополнилась исследованием связей музыки Верди с народной песней, рассматриваемых в отдельной главе.

Первая крупная работа о Бизе появилась довольно поздно (М. Брук, 1938). Ей предшествовало очень немного — краткий очерк Ю. Кремлева (1935), брошюры о «Кармен» М. Иванова-Борецкого (1924), С. Богдавленского (1933), И. Ремезова (1934). Многие факты, вошедшие в обиход западного музыковедения, эпистолярное наследие Бизе лишь в малой степени были доступны автору монографии, что обусловило ее недостатки. Тем не менее она была полезным пособием вплоть до появления в 1954 году книги А. Хохловкиной (переизд. 1959), стоящей на гораздо более высоком уровне знаний. Литература о Бизе значительно обогатилась изданием собрания его писем (ред. Г. Филенко, 1963), с большой вступительной статьей и превосходными подробнейшими комментариями. обстоятельностью и научной культурой данное издание превосходит зарубежные публикации писем Бизе.

По мере приближения дат жизни композитора к концу XIX века литература о нем скудеет, становится все более отрывочной. Это станет понятно, если напомнить, что, согласно многолетней традиции, западноевропейская музыка послевагнеровского времени оказывалась за рамками академической историографии. Знакомство с ней осуществлялось от случая к случаю, так сказать, «факультативно». Особенно не повезло Брукнеру. О композиторе, которому за рубежом посвящены многотомные издания, у нас можно было прочесть в единственной брошюре Соллертинского («Седьмая симфония Брукнера»), появившейся к тому же только в 1940 году. За последующее время мы не много обогатились (небольшая монография Л. Раппопорт, вышедшая в 1963 году). Впрочем, в еще худшем положении оказался Гуго Вольф, вообще не имеющий литературы на русском языке (исключая перевод статьи Р. Роллана в книге «Музыканты наших дней», 1938).

Иная судьба ждала творчество Малера. Интерес к нему возник и ярко разгорелся в Советском Союзе с конца 20-х годов. Симфонии Малера, наряду с монументальными циклами Берлиоза, заняли почетное место в концертной практике, особенно в Ленинграде. И здесь инициатива во многом принадлежала Соллертинскому, увенчавшему свою энергичную пропаганду наследия Малера блестящей монографией о нем (1932), первой на русском языке работой, дающей последовательное и широкое освещение темы.

Отталкиваясь в основном от концепции Пауля Беккера, Соллертинский рассматривает Малера как последнего крупного симфониста, а его творчество как финал классического симфонизма XIX века, отразивший крушение гражданственных, гуманистических идеалов, провозглашенных в музыке Бетховеном. О самостоятельности отношения автора к творчеству Малера особенно красноречиво говорят характеристики симфонических концепций и те широкие культурно-исторические связи, в которых они рассматриваются. Эта книга не вполне свободна от модных в начале 30-х годов вульгарно-социологических наслоений, которые, однако, не исказили ход мысли исследователя и легко отделяются от основного содержания работы.

Книга Соллертинского донныне остается единственной работой о Малере, написанной советским музыковедом. Это объясняется и переменчивостью отношения к композитору, стоящему в преддверии современной музыки, неравномерностью пропаганды его творчества и сложностью проблем, долгое время казавшихся неактуальными, не имеющими отношения к насущным задачам и потребностям советской музыки. Совсем недавно появились отдельные очерки (отметим серьезную работу С. Слонимского в сб. «Вопросы современной музыки», 1963), вышел том «Письма и воспоминания» (1964) с хорошей вступительной статьей И. Барсовой, однако тема, так энергично начатая Соллертинским, все еще не получила достойного развития.

С именем Малера мы входим в новый период истории зарубежного музыкального искусства, лицо которого определяют такие выдающиеся композиторы, как Пуччини, Рихард Штраус, Дебюсси. Об этом периоде у нас написано, к сожалению, немного. За исключением отдельных статей и брошюр (наиболее содержательна брошюра Соллертинского о симфонических поэмах, 1934) представление о личности и в меньшей мере о творчестве Р. Штрауса можно получить лишь из перевода книги Э. Краузе (1961). Нет солидных работ и о Пуччини, одном из популярнейших оперных композиторов современности; имеются в виду не путеводители по его операм, появившиеся неоднократно (есть также популярные брошюры Т. Келдыш, 1962 и И. Нестьева, 1963), а серьезные исследования этого сложного творческого явления, в котором тесно переплетены разнородные тенденции.

Больше сделано в советской музыковедческой литературе по изучению французской музыки XX века и ее наиболее крупных

представителей — Дебюсси и Равеля. Одна из первых оригинальных работ — книга А. Альшванга «Клод Дебюсси» (1935) — не свободна от общих эстетических заблуждений 30-х годов, искаживших взгляд автора на предмет исследования. Таково, например, послужившее исходным пунктом прямое отождествление субъективного идеализма в философии начала XX века с музыкальной эстетикой импрессионизма, и отсюда — ложная мысль о первичности ощущения в творческом методе Дебюсси. И в этой и в последующих книгах подчеркиваются «аристократизм», утонченность музыки Дебюсси, трактуемые подчас, не без влияния Р. Роллана, как проявления эстетства. Под воздействием менявшихся к худшему в 50-х годах оценок импрессионизма вообще, в живописи в особенности, «ухудшалось» и отношение исследователей к Дебюсси.

Прежние взгляды полностью еще не изжиты, и мысли об аристократичности искусства Дебюсси нередко механически, беспоследовательно сочетаются с признанием его больших исторических заслуг перед французской культурой и современной музыкой.

Помимо малооригинальной, во многом поверхностной книги И. Мартынова (1964) и популярного очерка В. Смирнова (1962), Дебюсси посвящена большая монография Ю. Кремлева (1964), в которой собран и изучен содержательный материал, частично извлеченный из неизвестных до последнего времени французских источников. Как и в книге о Шопене, Кремлев рисует фигуру композитора на широком культурно-историческом фоне, но, в силу прежней «традиции», подчеркивает в музыке Дебюсси аристократизм как слабость духа, утонченность как черту угасающей культуры, утрачивающей былые идейно-этические ценности.

И все же общая оценка Дебюсси явно склоняется к более позитивной. В этой связи нужно отметить хорошую книгу К. Розеншильда «Молодой Дебюсси и его современники» (1963), которая, в частности, проливает свет на фигуры спутников его творческого формирования, менее известных композиторов, и содержит интересные соображения об Эрике Сати, парадоксальной и загадочной личности, сыгравшей немалую роль во французской музыке рубежа XX века.

Проблема музыкального импрессионизма во всей ее сложности и полноте советским музыковедением еще не решена. Его часто считают чисто французским, национальным явлением, но при этом оказывается необъяснимой сила его воздействия на другие национальные школы — английскую (Воан Уильямс), испанскую (де Фалья), а также на некоторые молодые национальные культуры Советского Союза (Хачатурян). Очевидно, значение импрессионизма в музыке следует рассматривать на более широкой основе — искать его эстетические и творческие предпосылки не только в живописи и литературе, но и в самой действительности, в эволюции общественного и художественного самосознания, творческих методов, видеть его ценность не только в выражении «фран-

цузского духа», но и в тех глубоких сдвигах, которыми он открыл новые пути для более молодых композиторов разных стран. Импрессионизму еще предстоит серьезная переоценка в связи с теми далекими, не всегда осознаваемыми последствиями, которые он имел для современной музыки. Эта проблема, несомненно, должна будет привлечь внимание советских исследователей в ближайшем будущем.

Много беднее советская литература о Равеле. Настоящие исследования о нем еще не написаны. Есть ничем не примечательная книжка Г. Цыпина (1959), живо написанная монография А. Ступеля (для юношества, 1964) и отдельные брошюры, посвященные частным вопросам, среди которых выделяется работа Ю. Крейна о симфонических произведениях (1962), говорящая о хорошем ощущении музыки Равеля. Заслуживает упоминания перевод книги «Равель в зеркале своих писем» (ред. Г. Филенко, 1962), много дающей для понимания биографии и творчества этого композитора.

Первая мировая война стала важным рубежом в развитии зарубежной музыки. После нее во главе творческих исканий становятся крупные композиторы, ныне признанные классиками западноевропейской музыки XX века, такие как Стравинский, Онеггер, Хиндемит, Барток, Энеску, Шёнберг, Берг, Веберн. Сейчас трудно понять, как можно было в известные годы всех их без различий отдавать в лагерь модернизма, а то и формализма. В последнее десятилетие их музыка все чаще звучит на советской концертной эстраде.

Впервые об этих композиторах у нас начали писать в середине 20-х годов, одновременно с первыми исполнениями их музыки. Первые непосредственные отклики были полемичными, не всегда объективными, иногда излишне восторженными, даже по отношению к произведениям сравнительно невысокой художественной ценности, вроде онеггеровского «Пасифик 231». Вместе с тем, в них нередко проскальзывали верные, плодотворные мысли, особенно, когда о новой музыке писал такой ее энтузиаст, как Асафьев.

В Ленинграде вышло четыре сборника «Новая музыка». В Москве в 1924—1929 годах издавался журнал «Современная музыка». Издательствами «Тритон» и «Academia» была выпущена серия брошюр о зарубежных композиторах-современниках и отдельных произведениях.¹ Небывалая новизна музыкальных впечатлений

¹ Таковы: Игорь Глебов. Игорь Стравинский (1921), Новая музыка (1924), Альфредо Казелла (1927); В. Белаяев. Пауль Хиндемит (1927); Ю. Вайнкоп. Игорь Стравинский (1927); позже И. Соллертинский. Арнольд Шёнберг (1934); М. Друскин. Новая фортепианная музыка (1928); сборники статей «Джаз-банд и современная музыка» (1926), об опере Ф. Шрекера «Дальний звон» (1925), о французской «Шестерке» (1926), о «Пульчинелле» Стравинского (1926), об опере Альбана Берга «Воццек» (1927), операх Эрнста Кшеника «Прыжок через тень» (1927) и «Джонни наигрывает» (1929), о творчестве Пауля Хиндемита (1927—1928).

нередко притупляла критическое чутье, незначительные факты оценивались подчас столь же высоко, как и значительные, а наносное, случайное, как например, оперы Кшенека «Джонни наигрывает» или Шрекера «Дальний звон», воспринималось всерьез.

Вершиной волны интереса к современной зарубежной музыке явилась «Книга о Стравинском» Б. Асафьева (Игорь Глебов, 1929), по сей день во многих отношениях оставшаяся лучшей книгой о Стравинском и его произведениях, написанных между 1907 и 1928 годами — от Симфонии Es-dur до «Поцелуя феи». А с другой стороны, ценным плодом увлечения западноевропейской музыкальной современностью явилась книга М. Друскина «Ганс Эйслер и развитие рабочей песни в Германии» (1934).

В годы господства РАПИМ и последующие музыка современного Запада постепенно и надолго исчезла с советской концертной эстрады; примерно в течение двух десятилетий она почти совсем не исполнялась. В кульминационные годы отрицания современной зарубежной музыки — в конце 40-х годов, на рубеже 50-х — она отражалась в советском музыкознании как в кривом зеркале. Из написанных в то время брошюр и статей, полных предвзятости и разоблачительного пафоса, далеких от какой бы то ни было объективности, ни одна не удержалась ни в научной, ни в читательской практике. Это относилось к освещению не только творчества отдельных композиторов, но и музыки быта, в частности, джазовой, которая в 20-х годах восторженно принималась советскими молодыми музыкантами, а впоследствии подверглась уничтожающей критике.

Сложные вопросы развития и эстетические проблемы современной зарубежной культуры и творчества в последнее десятилетие ставятся и решаются заново. Здесь, естественно, есть и рецидивы изжитых воззрений и досадные срывы. Показательные превращения претерпела, например, книга Г. Шнеерсона «О музыке живой и мертвой» (1960 и дополн. 1964), в которой при переиздании существенным образом изменились в положительную сторону оценки ряда художественных явлений, особенно связанных с именем Стравинского.

Следует приветствовать подобные пересмотры суждений, приводящие взгляды критиков в соответствие с теми, которые формируются в музыкальной практике и общественном сознании. Утверждение в музыкальной жизни многих выдающихся образцов музыки современного Запада заставляет преодолевать былой нигилизм, критические преувеличения, предрассудки, уклончивость оценок.

В двадцатилетие между двух войн, в период с 1918 по 1938 год, в зарубежной музыке ярко проявили себя многие художники — Шёнберг и Берг, Стравинский среднего периода и представители французской «Шестерки» во главе с наиболее самобытным Онеггером, Барток, Хиндемит и Орф. Пока нет оснований утверждать, что в советском музыкознании установились взгляды на тот

период в целом и на творчество его крупнейших представителей. Эти взгляды постепенно вырабатываются в борьбе мнений, которая явно склоняется в сторону приятия и серьезного анализа, отнюдь не исключающего критический подход.

Большим подспорьем в разработке проблем современной западной музыки явились публикации «Хроники моей жизни» И. Стравинского (ред. и вст. ст. В. Богданова-Березовского, 1963), книги А. Онеггера «Я — композитор» (ред., вст. ст. и комм. В. Александровой, 1963), фрагментов книги П. Хиндемита «Мир композитора» («Советская музыка», 1963, № 4—5), «Воспоминаний и биографических материалов» об Энеску (1966), избранных статей и писем Шимановского (1963) и других переводных работ и материалов.

За последние годы появился ряд оригинальных работ о современных композиторах, работ разного масштаба и жанра, исследовательской глубины и критической направленности. Это книги Б. Ярустовского о Стравинском (1964) и «Симфонии о войне и мире» (1966), статьи Ю. Холопова и О. Леонтьевой о Хиндемите, статьи и монография (1967) Л. Раппопорт об Онеггере, книги И. Мартынова о Бартоке (1956), И. Нестьева о Бартоке (1967) и Эйслере (1962), О. Леонтьевой об Орфе (1964), работы И. Ямпольского (1956) и Б. Котлярова (1965) об Энеску и т. д.

Они не однородны по профилю. Одни из них касаются проблем теории (статьи Ю. Холопова). Другие написаны в информационно-полемиическом или описательном плане (Б. Ярустовский), третьи носят черты исследования (О. Леонтьева) или касаются частных вопросов (статьи Л. Раппопорт). Появились и обзорные работы — переводные, например Р. Дюмениля о «Шестерке» (вст. статья М. Друскина, 1964) или оригинальные, как книга Г. Шнеерсона «Французская музыка XX века» (1964), содержащая большой справочный материал, и методологически важный очерк М. Друскина «Пути развития современной музыки» (сб. «Вопросы современной музыки», 1963).

Пока еще не приходится удовлетворяться полнотой освещения зарубежной музыки первой половины XX века. За исключением единичных статей, у нас нет еще литературы о Хиндемите, композиторах «нововенской школы», Мессiane, чье творчество чрезвычайно важно для понимания и эстетических и стилистических факторов современной музыки. Тем не менее, попытки охватить разные стороны музыкальной современности, не ограничиваясь изложением информационных материалов, ставить и осмысливать существенные проблемы, оценивать пути и опыт современной музыки налицо и, несомненно, будут активизироваться.

Самой сложной проблемой, подходы к которой сейчас только намечаются, является оценка позднейших музыкальных явлений, возникших после окончания второй мировой войны.

Среди композиторов этого времени только одному уделяется у нас постоянное внимание. Это Бенджамин Бриттен, за

последние годы снискавший признание советской музыкальной аудитории. Время от времени о нем публикуются статьи, из более крупных работ можно назвать небольшую монографию А. Таурагиса (1965).

Что же касается наиболее острых и дискуссионных вопросов, связанных с явлениями так называемого «авангардизма» — с новыми системами композиции, додекафонией и серийностью, с поисками новых звуковых ресурсов в области конкретной, электронной, сонорной музыки, — то в этой сфере нет пока не только общности взглядов, но даже сколько-нибудь содержательных информационных работ. В периодической прессе и сборниках статей время от времени появляются дискуссионные статьи на эту тему. Однако известно, сколь малопродуктивными бывают дискуссии, если осведомленность ее участников недостаточна. В чем отличия ритмических концепций Мессяна и Блахера? Каковы формы и разновидности употребления 12-тоновой техники в творчестве композиторов школы Шёнберга и как она эволюционировала на протяжении десятилетий после ее создания? В чем заключается и чем определяется творческое своеобразие музыки Шёнберга, Веберна и Берга, о котором часто упоминают без анализов и доказательств? Каково музыкально-творческое значение теоретической системы Хиндемита, в какой мере она допускает использование в иных стилистических и индивидуальных контекстах? Что представляет собой неоклассицизм Стравинского в ряду родственных течений XX века? Ряд аналогичных чрезвычайно важных вопросов, пока еще не получивших освещения, можно было бы продолжить. Их разрешению должно предшествовать и сопутствовать детальное, углубленное, систематическое изучение огромной массы накопившихся фактов.

Начальные систематические попытки этого рода предпринимаются в сборниках «Музыка и современность» (издается в последние годы в Москве), «Вопросы современной музыки» (выпущен в 1963 году в Ленинграде), в 5-м выпуске «Вопросов теории и эстетики музыки», посвященном вопросам современной зарубежной музыки (1967).

Советское музыкознание стоит на пороге решения этих сложных ответственных задач, которое, наряду с исследовательской разработкой музыки предшествующих веков, позволит осознать и представить историю и современность музыкального искусства в единстве, как фазы органического целостного процесса.

И. Рыжкин

СОВЕТСКОЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ
(1917—1941)

Перед советским теоретическим музыкознанием с самых первых лет возник ряд важнейших задач, решение которых во многом определило его облик на различных этапах полувековой истории. Только отчетливое представление о сущности этих задач дает возможность выделить из зигзагообразного процесса исторического развития определяющие вехи и основные линии восходящего развития, понять сложную противоречивость поисков и результатов, срывов и достижений. Некоторые задачи были переданы советскому теоретическому музыкознанию предшествующими периодами, и по отношению ко всему здоровому и ценному, что было в них накоплено, в советском теоретическом музыкознании устанавливалась органическая преемственность. В основной же и решающей части задачи советского теоретического музыкознания возникли в связи со становлением качественно новой, социалистической эпохи.

Отсюда именно определилась та «сверхзадача», решение которой открывало возможность правильного подхода к отдельным задачам, имевшим, при всей их сложности и масштабности, относительно частное значение. Сущность ее заключалась в методологическом перевооружении теоретического музыкознания, в его переключении на базу марксистско-ленинской философско-эстетической мысли, в очищении теоретического музыкознания от элементов схоластики и формализма, мешавших объективно-правильно осознать (услышать!) музыку как в общем ходе ее исторического развития, так и в отдельных ее звеньях — индивидуальных композиторских стилях, музыкальных произведениях. Значение такого воздействия, освобождающего теорию музыки от стеснявших ее пут, очень велико. Процесс методологического преобразования далеко не всегда выражался в установлении прямых и очевидных связей с философскими и эстетическими категориями марксизма-ленинизма, в упорном напоминании об этих категориях. Установление этих связей (очевидных или скрытых)

заявляло о себе в нахождении объективно-верного отношения к предмету исследования, дающего возможность учитывать при изучении предмета его специфические закономерности, разгадать «меру», внутренне ему присущую, противопоставить научный метод всему искусственно-произвольному, метафизике и формализму, абсолютизации различных схем, неопределенной зыбкости суждений, оценок, даже принципов. При этом процесс перехода теоретического музыкознания на базу марксистско-ленинской теории сопровождался в те годы исторически неизбежными издержками: ошибками, срывами, нередко выражавшимися в вульгарно-социологических домыслах.

Методологическое перевооружение теоретического музыкознания нужно рассматривать не только в контексте общего методологического перевооружения искусствознания и всех гуманитарных дисциплин, но и в неразрывной связи с неизмеримо более широким и глубоким процессом начавшейся с Великого Октября культурной революции. Утверждение советской музыкальной культуры как культуры народной и социалистической во всех ее слоях и аспектах обусловило новые качества и резко возросшее общественное значение всех сторон и проявлений музыкознания, в частности и его теоретической отрасли: имеем в виду функции познавательную и воздействующую, как на творчество — композиторское и исполнительское, — так и на музыкально-эстетические запросы народных масс. Для пояснения этой мысли приведем несколько примеров.

Н. Я. Мясковский говорил автору этих строк,¹ что развитие нашей отечественной теории музыки, учение о ладе, о гармонии во многом оградило его творчество от воздействия атональной системы.

Обратимся далее к деятельности Б. В. Асафьева. Среди многих его работ, появившихся в первые годы после Октября, мы находим «Путеводитель по концертам. Выпуск 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений» (Пг., Музо НКП, 1919, 102 стр.), заключающий в себе ряд основных музыкально-теоретических понятий, получивших свойственную Борису Владимировичу своеобразную и свежую трактовку.²

Так, задача перестройки теоретического музыкознания прямо сочеталась с задачей музыкального просвещения народных масс, подъема их художественного уровня.

Можно с уверенностью сказать, что разработка Асафьевым таких, например, понятий, как *интонация*, *мелос*, была вызвана не только саморазвитием научной мысли, не только обозначившимися в творчестве тенденциями мелодико-полифонического и

¹ Беседы, затрагивавшие эти темы, относятся к середине сороковых годов (1943—1947 годы).

² Укажем, например, на одну из характеристик мелодии: «Мелодия — вождь (двигатель) музыки», на такие термины, как *вариации*, *опера*, *сонатная форма*, *тема*.

собственно-мелодического характера, направленными на преодоление статичности аккордовых вертикалей и стереотипности гармонических оборотов (статичности — в некоторой мере у импрессионистов, у позднего Скрябина, стереотипности — у композиторов «академического» направления, соскальзывавших от традиции к эпитонству). В очень большой мере понятия интонации и мелоса разрабатывались Асафьевым после Великой Октябрьской социалистической революции под сильнейшим воздействием процессов, совершавшихся в массовой музыкальной культуре, эстетических понесов и запросов народа. Не случайно в асафьевских работах того же периода отмечается сильнейшая потребность народных масс в обновлении мелоса (интонационного строя). В связи с этим ставятся характерные для народно-массового музицирования поиски новых ритмоинтонаций, внутренняя противоречивость этих исканий. Асафьев особо подчеркивает неравномерность результатов в соотношении ритмической и звуковысотной (собственно интонационной в узком смысле этого слова) сторон: большую убедительность первой и относительно меньшую — второй.

И другое понятие, введенное тогда Асафьевым, — *симфонизм*, — показывает глубокую связь совершившейся перестройки теоретического музыкознания с коренными преобразованиями народно-массовой музыкальной культуры. Приобщение народных масс к сокровищнице художественного наследия со всей остротой поставило вопрос о различной направленности тех или иных жанров классической (в широком смысле этого слова) музыки на восприятие их широким слушателем. Эта проблема, академически-спокойная в условиях западно-европейского музицирования конца XIX и самого начала XX века, интересно поставленная, например, известным немецким музыковедом П. Беккером,¹ получила животрепещущее значение, принципиально иную направленность в наших условиях, что отразилось на эволюции термина *симфонизм*, на уточнении самой сущности этой категории теоретического музыкознания. На первых порах Асафьев мыслил понятие симфонизма в чисто динамическом, «энергетическом» аспекте; обнаружив эту очень важную сторону, исследователь первоначально ограничился ею одной, что привело, как это нередко бывает, к чрезмерно узкой трактовке симфонизма, с одной стороны, и к неопределенно-расплывчатому его истолкованию, с другой. Достаточно указать на то, что в ряде асафьевских работ — от 1917 до, примерно, середины 20-х годов симфонизм и мелос оказываются равнозначными, взаимозаменяемыми понятиями.

Динамическая, энергетическая трактовка музыкального искусства была связана тогда как с некоторыми охарактеризованными выше тенденциями музыкального творчества, так и с отрицанием

¹ Укажем, например, на брошюру П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера», изданную у нас в 1926 году с вводным очерком Б. В. Асафьева «Симфонизм как проблема современного музыкознания».

тех метафизических философских концепций предшествующих столетий, для которых мироздание было чем-то неизменным и застылым, а движение — лишь частичным нарушением покоя, равновесия. Далеко не сразу для нашего теоретического музыковедения стало ясным, что единственную возможность научно-последовательного преодоления метафизики дает диалектический метод марксистско-ленинской теории. Энергетические философские концепции идеалистического характера, направленные как будто против метафизического мышления, но внутренне с ним связанные, ощутительно воздействовали в первые 12—15 лет на воззрения ряда наших музыковедов, в том числе и на взгляды Асафьева.

Вначале взяв проблему симфонизма в одном лишь энергетическом аспекте, Асафьев подходит к ней далее и с другой стороны; он обращается к характеру воздействия на широкую аудиторию, выясняя соответствие между сущностью симфонизма и направленностью истинно-симфонических по своему типу произведений к народным массам. Хотя и данная сторона симфонизма, даже взятая вкуче с другой («энергетической»), не исчерпывает его сущность и не раскрывает его специфику, что будет показано далее на материале музыковедения 30-х годов, сам факт обращения Асафьева к этой стороне весьма важен: он находился в связи с процессами роста музыкальной культуры народа и в конечном счете был необходим для уяснения природы симфонизма вообще и — особенно — в наших условиях.

Последовательный анализ многих или даже некоторых связей, ведущих более явственно или более опосредованно от теоретического музыковедения к другим гуманитарным дисциплинам, к музыкальному творчеству, к различным слоям и аспектам музыкальной культуры, должен был бы непомерно увеличить объем данного очерка. В одних случаях мы будем выявлять эти связи, в других — намечать их опорные пункты, их направленность, в третьих — рассчитывать на инициативу самих читателей. Следует сказать об этом именно сейчас, переходя к характеристике относительно частных, хотя (подчеркиваем!) и весьма сложных задач, к решению которых устремилось советское теоретическое музыковедение.

XIX век, особенно его вторая половина, а затем и начало нашего столетия принесли много нового в области композиционных принципов и средств музыкального творчества, и это новое лишь частично было охвачено и объяснено теоретическим музыковедением. Имеем в виду такие, например, тенденции: возросшее значение «повествовательных» (иногда и явно программных) приемов «сквозного развития», охарактеризованных выдающимся музыковедом Б. Л. Яворским как проявление «поэмности».

Необычайное усложнение гармонического склада; особое внимание к темброво-колористической («фонической» — по Ю. Н. Тюлину) стороне музыкальных звучностей.

Противопоставленная этим особенностям многоголосного склада (при всей внутренней связанности с ними) активизация мелодико-полифонического начала.

Возрождение старинных народных ладов.

Свободное развертывание ритмических отношений, порывающих со строгой «квадратностью».

Чем больше нового материала приносило музыкальное творчество (приведенные выше примеры можно было бы продолжить), тем острее обозначалась насущная необходимость преодолеть возрастающее отставание теоретической мысли от музыкально-творческой практики и решить задачи, доставшиеся советскому теоретическому музыковедению от прошлого в порядке исторической преемственности.

Не все новое было ценным; более того — возникало новое, противопоставленное, как некий «антимир», положительному опыту, накопленному музыкой за тысячелетия, и перспективным путем ее дальнейшего развития: уже во 2-м — 3-м десятилетиях обозначилось принципиальное отрицание интонационно-мелодической и интонационно-ладовой (ладотональной) специфики музыкального образа, и стали заявлять о себе тенденции распада музыкальной ткани. Имеем в виду первые шаги атональной музыки и творчестве Шёнберга.

Необходимо было теоретически осмыслить и обосновать закономерности и пути, органически связанные с лучшим опытом прошлого, открывающие перспективу для развития музыкального творчества в настоящем и будущем на основе народности и реализма. Это требовало подхода к музыке не с узко технических, но с широких общеэстетических и историко-культурных позиций; выше, где говорилось о «сверхзадаче» нашего теоретического музыковедения, уже была определена необходимая методологическая сущность этих позиций.

Вытекающее из марксистско-ленинской методологии последовательное проведение принципов историзма обязывало преодолеть определенную ограниченность теории музыки в выборе того конкретного творческого материала, на основе которого строились те или иные музыкально-теоретические системы и частные закономерности которого истолковывались как всеобщие. Так, например, музыкальное формирование венского классицизма, ему же свойственный круг гармонических средств и приемов абсолютизировались в так называемой традиционной школе теории музыки.¹

¹ Если этот круг средств и приемов и расширялся в некоторых учебниках, представляющих традиционную школу или же примыкающих к ней (например, в учебниках гармонии, созданных Н. А. Римским-Корсаковым и П. И. Чайковским), то даже в пределах того же венского классицизма многие композиционные средства оказывались вне кругозора традиционной школы (например, динамика музыкально-тематического развития и всего формообразования в целом, а также динамика ладогармонического развертывания).

История музыки, музыкальная эстетика — с одной стороны, теория музыки — с другой, были отделены друг от друга чрезмерно резко; это способствовало ограничению теории музыки сводом наблюдений и норм композиционно-технического характера. Оплодотворение теоретического музыкознания передовой исторической и эстетической мыслью, решительное расширение горизонтов, органическое включение в систему музыкально-теоретических понятий таких эстетических категорий как, например, образ, содержание, форма, должно было поднять в новых условиях нашу музыкальную теорию на более высокий уровень, утвердить ее как полноправную среди советских гуманитарных наук и вывести на самые передовые научные позиции во всемирном масштабе.

Совокупность этих и ряда других задач¹ была осознана советским теоретическим музыкознанием, во всяком случае его виднейшими и лучшими представителями, с первых же шагов, о чем свидетельствуют, например, многие работы Асафьева конца 10-х и первой половины 20-х годов — работы сложной-противоречивые, творчески-инициативные, будящие мысль.² Советское теоретическое музыкознание обращалось в большей мере то к одной, то к другой проблеме на различных этапах своего исторического развития. С некоторой долей условности можно выделить первое пятнадцатилетие (1917—1932) как время поисков и пересмотров (период становления). Последующие же годы, также с некоторой долей условности, можно определить как время поисков и позитивных суждений (период утверждения).

В периоде «становления» и в периоде «утверждения» мы встречаемся с теми же вопросами, получающими тем самым стержневое значение. Таковы приковавшие к себе наибольшее внимание проблемы ладогармонической организации и формообразования. Однако первая из них оказалась в центре внимания периода «становления», вторая же резко выдвинулась в самом начале следующего периода.

Обращаясь к проблеме ладогармонической организованности музыкального творчества за последнее полувековье, да и за все время его исторического существования, к истории исследования этой проблемы, прежде всего следует назвать имя Яворского. С ним более всего связано осознание лада как существенно необходимой закономерности музыкального искусства и, соответственно, как одной из важнейших категорий теоретического музы-

¹ Например, необходимость систематического изучения акустико-психологических закономерностей музыкальных звучаний.

² «Пути в будущее» («Мелос», кн. 2, СПб., 1918), «Ценность музыки» («De musica», Пг., 1923), «Процесс оформления звучащего вещества» (там же). «Теория музыкально-исторического знания» (сб. «Задачи и методы изучения искусств», Пг., 1924), «Задачи и методы современной музыкальной критики» («Музыкальная культура», 1924, № 1). «Современное русское музыкознание и его исторические задачи» («De musica», «Временник Разряда истории и теории музыки Гос. ин-та истории искусств» вып. 1, Л., 1925), ряд статей в сборнике «Вопросы музыки в школе» (1926) и другие.

кознания. Основные воззрения на сущность лада сложились у Яворского еще в предреволюционные годы. В советский период учение Яворского о ладе привлекло ряд последовавших за ним видных музыковедов (например, А. Альшванга, Н. Брюсову, В. Цуккермана), было развито усилиями не только так называемой школы Яворского, но и многих других теоретиков.

До того как понятие лада вошло в теоретическое музыкознание на правах одной из важнейших его категорий, теория музыки пользовалась суммой более частных понятий, соответствующих отдельным проявлениям лада: мажорные и минорные тональности, церковные (по позднейшей терминологии — средневековые или старинные народные) лады, венгерская гамма, и т. п. Обнаружив объективно присущее ладу значение категории теоретического музыкознания (хотя и не воспользовавшись самим термином), Яворский открыл широчайшую перспективу для исследования и классификации бесчисленного множества ладовых разновидностей — от «эмбриональных» до сложнейших.

Утверждение лада как категории музыкально-творческого и музыкально-теоретического мышления сыграло огромную роль для нашего музыкального творчества и теоретического музыкознания уже в том отношении, что оно преграждало дорогу теории и практике атонализма. Именно с этим обстоятельством связано приведенное в самом начале данного очерка высказывание Н. Я. Мясковского.

Концепция Яворского позволила не только представить очертаения некоторых ладов XIX—XX веков (по терминологии Яворского — увеличенный, уменьшенный, цепной, дважды-лады), но и установить существование и структуру переменных ладов (например, параллельный миноро-мажор), возникших в народной музыке и существенно повлиявших на ладогармоническую сферу профессионального музыкального творчества, преимущественно со второй половины XIX века.

Теория ладового ритма, принесшая с собой много существенно нового и ценного, не обладала, однако, той универсальностью, о которой упорно говорили многие ее видные представители. Противоречивость и неровность ее сказались, в частности, и в схематически-искусственном подходе к мажору и минору, что препятствовало объективному анализу их функций, взаимосвязи их различных исторических разновидностей. Для уяснения этих вопросов много было сделано другим важнейшим теоретиком — Г. А. Катмаром.

Исходными пунктами гармонической системы Катмара¹ послужили, с одной стороны, воззрения Н. А. Римского-Корсакова на функции мажора и минора, а с другой стороны, концепции таких представителей функциональной теории, как Ф. Геварт

¹ «Теоретический курс гармонии», ч. 1—2, М., Музсектор Госиздата, 1924—25.

и Г. Риман. Катуар тщательно исследовал и строго логически систематизировал гармонии мажора и минора, включая их сложнейшие разновидности, находившиеся на границе с другими ладами XIX—XX веков. Результаты исследований Катуара прочно вошли в научный обиход и повседневную педагогическую практику. В этой последней области был важен и прогрессивен переход от традиционной школы к функциональной, во многом закрепленный благодаря учебнику гармонии, написанному педагогами Московской консерватории — И. Дубовским, С. Евсеевым, В. Соколовым, И. Способиным.¹

Очень существенный вклад в разработку ладогармонических проблем был сделан виднейшим ленинградским музыковедом-теоретиком Ю. Тюлиным, который в частности, развил стройную систему теории альтераций, показавшую огромные возможности и границы гармонических функций. Явлению ладофункциональной переменности Тюлин придал всеобщее значение, что соответствует объективным закономерностям музыкального языка; это позволило выяснить принципиально общие черты функционального «механизма» самых различных ладов и ясно представить коренное родство интонационно-ладовых и интонационно-мелодических соотношений. Среди многих других проблем, разрабатываемых Тюлиным, отметим проблему политональности, предпосылки и даже проявления которой он находит не только в XX веке, но и в более ранние времена — до старинной полифонии включительно.

Политональность и атональность сопоставляли в 20-х годах как два различных, но все же близких друг другу варианта нового решения вопросов гармонии XX века. В дальнейшем все более и более стала выясняться их неоднородность. Атональная школа претендовала в те годы на всеобъемлющее значение своей концепции, призванной якобы полностью вытеснить ладотональную музыку, политональность же предлагалась ее сторонниками как одно из возможных композиционных средств, способствующих созданию «многослойной» фактуры. Тем самым сказывались не только относительная ограниченность политональности, но и известная ее жизнеспособность: отчетливо выявленная политональными средствами «многослойность» фактуры могла служить реалистически оправданному замыслу, что было отмечено еще в предвоенные годы. В дальнейшем, однако, вновь вспыхнула дискуссия, участники которой противопоставляли друг другу признание и отрицание политональности, как средства музыкальной композиции.²

¹ «Практический учебник гармонии», ч. 1—2, М., Музгиз, 1934—1935 (и переиздания).

² Основные статьи, принадлежавшие В. О. Беркову, К. К. Розеншильду, С. С. Скребкову, были опубликованы в журнале «Сов. музыка», 1957, № 6, 10, 1958, № 1, 6, 8.

Рассматривая развитие музыкально-теоретической мысли в ладогармонической области, мы постоянно должны были отмечать всеобщий или частный характер тех или иных закономерностей, а также особый характер «заявок» тех концепций, которые претендовали на универсальное значение по отношению ко всей музыке и ее законам (например, теория ладового ритма) или же по отношению к интересующей нас в данном случае области ладов и гармоний. Здесь нужно назвать «Теорию многоосновности ладов и созвучий» Н. Гарбузова (ч. 1—2, М., 1928—1932), затем «Основы гармонического языка» А. Оголевца (М., 1941). Хотя обе концепции заключали в себе отдельные рациональные зерна (например, положение Гарбузова о различных степенях акустико-психологического «сродства» и «несродства» звуковых систем, гипотеза Оголевца об «отталкивании», проявляющаяся в ладах наряду с тяготениями), обе они были отстранены общим ходом развития нашего музыкознания, более всего из-за метафизического метода создания «универсальной» системы, чуждого историзму.

Взаимопроникновение истории и теории музыки, преодоление их отчужденности являлось одним из важнейших условий успешного развития последней. Их сближение интенсивно шло в педагогической области, в тесной связи с которой возникали научно-исследовательские работы. Духом историзма был проникнут двухлетний курс «Методологии и методики гармонии и полифонии», который М. Ф. Гнесин читал в Московской консерватории во 2-й половине 20-х годов и в начале 30-х годов; слушателями этого курса были Л. Мазель, С. Скребков и другие видные впоследствии теоретики. Можно сказать, что этот курс стал исходным пунктом для созданных впоследствии Скребковым работ по полифонии, отчетливо опирающихся на конкретный исторический материал, отражающий историческую смену стилевых направлений (например, «Полифонический анализ», М., 1940). Такие исследования, посвященные исторически-определенным явлениям (например, защищенная в 1943 году и опубликованная в 1948 году кандидатская диссертация В. Беркова «Гармония Глинки», очерк Ю. Кремлева «Об импрессионизме Дебюсси», помещенный в № 8 журнала «Сов. музыка» за 1934 год), оказались более жизнеспособными, чем «универсальные» системы.

Исторический подход к изучаемым теорией музыки композиционным закономерностям способствовал сближению, взаимопроникновению различных музыкально-теоретических дисциплин, например гармонии и полифонии. Напомнив о названном выше консерваторском курсе Гнесина, особо отметим относящуюся к 20-м и 30-м годам научно-педагогическую деятельность преподавателей Ленинградской консерватории — В. Щербачева, П. Рязанова, Ю. Тюлина, Х. Кушнарева. Хотя, за исключением Тюлина, названные здесь музыкальные деятели не выступали в печати с фундаментальными теоретическими трудами, эта группа, обозначаемая

обычно как «щербачевская школа», оказала определенное воздействие на развитие теоретического музыкознания систематическими исследованиями взаимосвязей гармонического и полифонического многоголосия с различными принципами формообразования.¹

Усиление исторического начала обозначилось, начиная с 20-х годов, и в учении о музыкальных формах. В прямой связи с этим находилось решение десятилетиями запутанной «проблемы рондо», предложенное Катуаром:² единый принцип рондо (чередование темы с эпизодами) и множественность проявлений этого принципа, относящихся к различным эпохам (рондо клавесинистов, венского классицизма и т. д.). Здесь же вновь должна быть названа «Музыкальная форма как процесс» Асафьева, к которой мы обратимся и в дальнейшем.

Как мы видим, положительное воздействие историзма сказывается на работах, относящихся как к периоду «становления», так и к периоду «утверждения», что выявляет их коренную близость. Но не забудем и об их различии, о существенности того сдвига, который произошел в их историческом последовании. Характерным проявлением этого сдвига была полоса острых теоретических дискуссий, относящихся к концу 20-х и началу 30-х годов. В центре этих дискуссий находились проблемы формообразования и ладогармонической организации, такие концепции, как теория ладового ритма, вслед за которой нужно назвать теорию метротектонизма, разработанную видным представителем дореволюционного и советского периодов русского музыкознания Г. Колюсом. В дискуссиях тех лет резко противопоставлялись друг другу разнородные решения одних и тех же вопросов, и немало времени должно было пройти для того, чтобы улеглись страсти и все стало на свое место. Особенности периода, как по его месту в «ходе времен», так и по содержанию, обусловлены не только спонтанным развитием музыкально-теоретической мысли, но и (более всего!) содержанием общеисторического процесса в те годы. Во всей музыкальной культуре «период становления» сменялся «периодом утверждения», что, в свою очередь, было вызвано более широкими и глубокими сдвигами, совершившимися во всей общественной действительности. В этих исторических условиях советская интеллигенция с особой активностью устремилась к освоению марксистско-ленинской теории, к творческому примене-

¹ В некоторых отношениях взгляды «щербачевской школы» были родственны воззрениям известного швейцарского теоретика Э. Курта. Среди всех современных зарубежных музыковедов-теоретиков последний вызвал у нас наибольший интерес. Ценные стороны его фундаментальных исследований начали осваиваться нашей музыкально-теоретической педагогикой уже со 2-й половины 20-х годов (например, в педагогической деятельности московского теоретика И. Дубовского, систематически переписывавшегося с Куртом). Проблемное предисловие к русскому изданию книги Курта «Основы линейного контрапункта» (М., 1931) было написано Асафьевым.

² Г. Л. Катуар. Музыкальная форма, ч. 1—2, М., Музгиз, 1934—1936.

нию ее принципов в различных областях культуры. Так, неминуемо переплетались воедино споры о самых специфических явлениях музыки с суждениями о философских позициях, нередко и с осуждениями последних... Все это наиболее полно проявилось в дискуссиях, посвященных теории ладового ритма; сказалось также на характере полемики, развернувшейся вокруг других теоретических концепций, например теории метротектонизма.

Теория метротектонизма истолковывала музыкальное произведение как идеально-равновесный организм, разделенный центральной осью; части музыкального произведения, расположенные по отношению к осевой линии с разных сторон («левой» и «правой» по графическому начертанию «плана» музыкального произведения, его формы), непременно должны были быть равны друг другу по величине, исчисляемой метрическими долями (например, 8 и 8 или 4+8 и 8+4, или 7+11+2 и 11+2+7, и т. п.). Такого рода, хотя и более свободные по количественным соотношениям, пропорции действительно встречаются в музыкальных произведениях; достаточно напомнить о законе золотого сечения, исследованию которого уделил большое внимание такой представитель старшего поколения наших музыкальных деятелей, как Э. Розенов.

Исследование равновеликих отношений не только в пределах небольших построений (восьмитактов и т. п.), но и в самых крупных масштабах помогало уяснить пропорциональность формы, направляло в эту сторону внимание теоретиков, что являлось заслугой Колюса. Однако он гипертрофировал отношения равенства и придал им значение абсолютного всеобщего закона. В итоге форма музыкального произведения сводилась к группировке многих чисел; равенство между произвольно комбинируемыми группами достигалось беспрочно — в силу закона вероятности... Принося в жертву многие первостепенно важные явления, связанные с характером самой музыки, Колюс якобы нашел принципиальное обоснование своей позиции в том, что он отстранял все вопросы, относящиеся к характеру и сущности музыкальных звучаний, к их историко-стилевой природе, к взаимосвязям содержания и формы, «снимая», как он утверждал, «метротектонический план» с музыкального произведения, он исследовал его как феномен естественно-научного порядка. Чуждый интересу к философии, Колюс создал концепцию, внутренне родственную распространенным в XX веке философским системам, рассматривающим любое явление как некий феномен, безотносительно к «устаревшим» якобы проблемам материального и духовного, содержания и формы и т. п. Тем самым вновь подтверждалась мысль Ф. Энгельса о том, что исследователь, отстраняющийся от сознательного философского подхода к изучаемому предмету, попадает в зависимость к дурной философии. В данном случае можно было бы говорить о зависимости от философских феноменологических воззрений.

При неизмеримо большей сложности и содержательности теории ладового ритма,¹ многое в ее внутренних противоречиях родственно противоречиям теории метротектонизма.

Подобно тому, как в теории метротектонизма были абсолютированы количественно-одинаковые соотношения и их равновесность, в концепции Яворского было непомерно гипертрофировано значение лада² и абсолютизирована роль одного из интервалов — тритона. Только в нем усматривался источник движения, вызывающий развертывание музыки во времени — ладовый ритм. С разрешением тритона угасал импульс движения, и развитие музыкального произведения сводилось к ряду толчков-импульсов (тритоны) и их разрешений. Исходя из этой предпосылки, теория ладового ритма сталкивалась с непреодолимыми трудностями при рассмотрении старинных ладов, не заключавших в себе тритонов, например ладов бесполутонового пентатонического звукоряда. Мнимый выход из этой ситуации давала гипотеза о непрерывном «примышлении» тритоновых отношений, как будто в старинных народных музыкальных культурах, длительное время знавших только бесполутоновую диатонику, тритоны «примышлялись» внутренним слухом, тем самым выполняя свою функцию «двигателя» — источника толчка, но только не звучали в реальном исполнении. Таким же искусственным было объяснение некоторых ладовых тяготений диатонических мажора и минора (например, тяготение *соль* в *ля* в условиях натурального *ля* минора только в результате «примышления» звука *ре-бемоль*, образующего тритон относительно звука *соль*). Восходящий вводный тон к приме минорной тоники (*соль* и *соль-диез* в *ля* миноре) рассматривался как носитель субдоминантовой функции, а этот же тон в мажоре (*си* в тональности *до*) — как носитель доминанты, что было связано с переоценкой различия мажора и минора и с недостаточным вниманием к их аналогичности. Более свободно и точно, хотя тоже не без натяжек, теория ладового ритма проявляла себя в сфере новых ладовых структур 2-й половины XIX и XX веков; они рассматривались как более высокие и ценные виды музыкального искусства по сравнению с остальными ладами, исторически им предшествовавшими. Дважды-лады поздних скрябинских гармоний оказывались венцом длительной эволюции, и вся история музыкального языка представляла перед исследователем как линия непрерывного восхождения к этому высшему результату. Структура музыкального произведения определялась только соотношением устойчивости и неустойчивости; сущность сонатности усмат-

ривалась в симметричной формуле: устой — неустой, неустой — устой.

Гипертрофия ладовых отношений, недооценка мелодико-тематических процессов развития приводили к тому, что утрачивался критерий, позволяющий разграничить такие качественно-различные явления, как сонатная форма — с одной стороны, и 2-х — 4-тактные построения — с другой, если только они соответствовали приведенной выше формуле и, тем самым, рассматривались как сонатные структуры.

Яворский создал свою типологию музыкальных конструкций, разграниченных по соотношению устоев и неустоев, по их количественному равенству или по преобладанию одного из этих моментов. Известное основание для анализа соотношений устоев и неустоев существует. Достаточно напомнить о постепенном разрастании последних за счет первых в эволюции музыкального языка от Гайдна и Глюка к Вагнеру, об историко-стилевом (конструктивном и выразительном) значении этой эволюции. Однако абсолютизация ладовых соотношений, игнорирование иных музыкальных закономерностей подрывало в теории ладового ритма плодотворность такого анализа. Более того — в годы, когда многие музыковеды торопились установить социологические связи между общеисторическими и специфическими элементами музыкального языка, почти неизбежно было появление работ, в которых, например, изменение соотношений устоев в бетховенских сонатах ставилось в прямую зависимость от приближения войск Наполеона к Вене или их отдаления от австрийской столицы (имеем в виду один из докладов, прочитанных в ГАХН).

Авторы вульгарно-социологических домыслов использовали самые различные теоретические положения и наблюдения. Нельзя возлагать на теорию ладового ритма и на ее создателя ответственность за «исследования» такого рода. Но, с другой стороны, эта ответственность не могла быть полностью снята, так как в силу тесной сплоченности друг с другом представители ладоритмической школы никогда не подвергали друг друга публичной критике и, тем самым, солидаризировались с любым выступлением, исходившим из их среды. Такая сплоченность нередко имела агрессивный характер. Если «традиционалисты» допускали сопоставление различных концепций (в Московской консерватории, например, одновременно читались три лекционных курса музыкальных форм: функциональный — Катуаром, метротектонический — Конюсом, ладоритмический — Брюсовой), то ладоритмическая школа стала претендовать на монопольное положение; некоторые музыкальные учебные заведения полностью были переведены на обучение на ладоритмической системе (например, детская музыкальная школа при Московской консерватории). Притязания ладоритмической школы получили своего рода методологическое обоснование в тезисах А. Альшванга на музыковедческой конференции 1929 года, созданной Наркомпросом. Альшванг

¹ Попутно отметим еще одну крупную научную заслугу Яворского, утвердившего в теоретическом музыкознании трактовку ритма в широком значении этого понятия: соотношение по величине частей единого целого друг к другу и к целому.

² Яворский сводил сущность музыкального искусства к ладовым закономерностям.

утверждал, что концепция Яворского воплощает в области музыкознания принципы диалектического материализма.

Из всего сказанного должно быть ясно, что дискуссия о теории ладового ритма должна была явиться неизбежной ступенью в развитии нашего теоретического музыкознания, приобрести особую остроту и привлечь многих участников. В 1932 году в Государственной Академии искусствознания, возникшей в результате преобразования Гос. академии художественных наук, была проведена эта дискуссия, длившаяся более месяца. Не только содержание ладоритмической концепции, но и ее притязания на «эквивалентность» марксистской теории музыки, неминуемо придавали философский аспект дискуссии, что вообще было типично для тех лет. Но если споры методологического характера заняли в выступлениях чрезмерно большое место, то за этим «слоем» присутствовал и другой, непосредственно относящийся к музыкально-специфическим проблемам. В его пределах были поставлены, например, следующие вопросы: можно ли принять то толкование ладов и их эволюции, которое прямолинейно вело к дважды-ладам как к вершине и ущемляло диатонические лады; можно ли принять гипертрофированное толкование лада и, особенно, тритона, приводящие к игнорированию других сторон музыки?.. После дискуссии, проведенной в ГАИС, ладоритмическая школа перестала существовать как единое целое; освоение и дальнейшее развитие ценных ее элементов стало делом общим для всех деятелей теоретического музыкознания.

Своего рода итогом того дискуссионного периода, распространенным ответом на вопрос о тех понятиях, которые могут быть извлечены из музыкознания XVIII, XIX и начала XX веков для его дальнейшего развития в наших условиях явился двухтомник «Очерки по истории теоретического музыкознания».¹ Живой отпечаток дискуссионной атмосферы тех лет несут на себе такие, например, работы того периода, как статья «За ленинский этап в музыкальной теории» Ю. Келдыша («Пролетарский музыкант», 1932, № 1 и 2) и книга А. Веприка «О методах преподавания инструментовки» (М., 1931).

После бурного периода теоретических дискуссий на первый план вышла та задача, о которой мы говорили ранее: установление научно-объективного подхода к «материалу» музыкального искусства, позволяющего верно осознать (услышать) его развертывание во времени, его содержательную сущность, соотношение содержания и формы в музыкальном образе, и т. д. и т. п.

Как уже было отмечено ранее, на первый план с самого начала «периода утверждения» вышли проблемы формообразования. Их решение имело важнейшее значение для развития теоретического музыкознания, так как именно здесь смыкались друг с дру-

¹ 1-й выпуск (том). И. Рыжкин и Л. Мазель. М., Музгиз. 1934, 2-й — Л. Мазель и Рыжкин. М., Музгиз, 1939.

гом все музыкально-теоретические дисциплины, посвященные отдельным закономерностям музыкальной речи (напр., гармония, полифония, инструментовка), теория и история. Здесь же музыковедение более всего пересекалось с эстетикой. Проблемы формообразования относятся, вместе с тем, к числу стержневых, соединяющих различные периоды; они играли немалую роль и в пределах «периода становления».

Тут вновь нужно обратиться к работам Асафьева. Его анализы музыкальных произведений, такие как, например, анализ «Пиковой дамы» в «Симфонических этюдах» (Пг., 1922), преемственно связали метод целостного всестороннего анализа, широко разработанный советским теоретическим музыковедением с середины 30-х годов, с классическими образцами аналитического подхода к музыкальному произведению, данными А. Н. Серовым в статьях, посвященных, например, бетховенским произведениям — увертюре к «Леоноре», Девятой симфонии.

Монистический метод анализа (исследования), выдвинутый Серовым, принципиально противостоял той дуалистической концепции анализа, которая получила широкое распространение в теоретическом музыковедении XIX и XX веков. Сущность последней заключалась в разрыве содержания и формы, в их трактовке как вполне автономных областей; при этом проблемы содержания были преимущественно отданы на рассмотрение истории музыки и музыкальным критикам, а проблемы формы — теоретикам. Расщепленность двух этих областей отчетливо проявлялась и тогда, когда обе они рассматривались в пределах одной и той же работы, написанной одним и тем же автором. Серов подошел к музыкальному произведению как к органическому единству содержания и формы, усматривая в форме, во всем строе музыкального языка воплощение содержания. В своем этюде о «Пиковой даме» Асафьев — в новых исторических условиях — выступил как преемник Серова, как продолжатель его монистического метода анализа.

Первостепенное значение для выяснения диалектического единства содержания и формы имеет разработанная Асафьевым интонационная теория. Историческая справедливость требует отметить, что особое значение музыкальной интонации как носительницы жизненного смысла и выразительности в специфических условиях музыкального искусства было провозглашено еще Яворским в его первой печатной работе («Строение музыкальной речи», М., 1908). В дальнейшем разработка интонационной проблематики была направлена им по руслу ладовой теории и во многом подчинена специфически-ладовым (структура лада и т. п.) задачам. Асафьев вернул интонации всю полноту ее значения (выразительного, структурного, историко-стилевого, и т. д.). Если его теоретические труды по музыкальной интонации преимущественно относятся к 20-м годам (например, «Речевая интонация» — рукопись 20-х годов, опубликованная посмертно в 1965 г.) или

к 40-м годам (2-я книга «Музыкальной формы как процесса» — 1947), то все же нельзя представить себе успешное развитие нашего теоретического музыкознания середины и 2-й половины 30-х годов вне воздействия, подчас затаенного, асафьевской интонационной теории.

С первой книгой труда «Музыкальная форма как процесс» (1930), да и с рядом других работ Асафьева связано возросшее внимание к динамической, процессуальной стороне музыкального произведения, позволившее преодолеть односторонне-статический подход к музыке, свойственный и традиционной школе и теории метротектонизма, подняться на уровень требований научной объективности.

Критическое освоение музыкально-теоретических концепций прошлого и настоящего, умение применить их наблюдения и метод в целях всестороннего исследования было необходимым условием для дальнейшего развития нашей музыкально-теоретической мысли, ее решительного приближения к научно-объективному познанию музыкального произведения. Со всей обстоятельностью и серьезностью показал глубокое понимание этой задачи и осуществил ее успешное решение Л. Мазель в книге «Фантазия f-moll Шопена» (М., 1937). В условиях стремительного развития научной мысли почти неизбежны были максималистские, не всегда реальные требования, с которыми подошел к этой книге Альшванг («Об анализе музыкальных произведений», «Сов. музыка», 1938, № 7), требовавший в ней решения и важнейших вопросов историко-эстетического анализа. Хотя тогда еще не пришло время для фундаментального изложения этих вопросов, некоторые существенные проблемы были не только поставлены в статьях и очерках тех лет, но до известной степени и решены. Музыкальный образ и структура музыкального произведения, мелодия, соотношение содержания и формы — эти и другие близкие им вопросы были освещены на страницах журнала «Советская музыка» в таких, например, работах, как «О реализме в музыке» Р. Грубера (1934, № 6), «К проблеме анализа музыкального произведения» Х. Кушнарева (1934, № 6), «Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников» Ю. Тюлина (1935, № 3), «О художественном образе» и «Задачи советского симфонизма» И. Рыжкина (1934, № 4 и 1935, № 6). Эти статьи могут быть названы как в связи с развитием теоретического музыкознания, так и музыкальной эстетики, что в высшей степени типично для совершавшегося в те годы взаимооплодотворения двух этих областей науки о музыке.

Проникновение эстетического начала в теоретическое музыкознание эффективно сказалось на ряде статей, посвященных рассмотрению какого-либо одного произведения, стиливых черт одного композитора, отдельных композиционных закономерностей. С работами такого рода во 2-й половине 30-х годов выступил ряд музыковедов, как уже достаточно известных (А. Альшванг,

Ю. Кремлев, В. Цуккерман), так и молодых дебютировавших в те годы (И. Нестьев, Л. Данилевич, Б. Ярустовский, Н. Котляр, В. Протопопов, В. Донадзе и другие).

Взаимопроникновение эстетики и теоретического музыкознания проявилось и в разработке понятия симфонизма. Симфонизм — художественно-правдивое, музыкально-специфическое отражение «большого мира» человеческой жизни и коренных проблем общественной жизни, чем обусловлено сложное взаимодействие целой системы развивающихся музыкальных образов в подлинно симфонических произведениях и широта их воздействия на слушателей, на «миллионы»; именно таково — при всех различных вариантах — основное понимание симфонизма, утвердившееся у нас с середины 30-х годов и по настоящее время, исходящее из особенностей диалектического единства художественного отражения и отражаемого предмета.

Органическое усвоение и творческое претворение в специфической области теоретического музыкознания основных философско-эстетических принципов марксизма-ленинизма, неразрывно связанное с этим достижение более широкого по кругозору и более точного по видению научно-объективного подхода к музыкальному искусству знаменовало крутой подъем советского теоретического музыкознания. Особенно важным в 30-е годы было, как в общесоветской области, так и в музыкальной эстетике, в теоретическом музыкознании, постепенное усвоение ленинской теории отражения. Не говоря уже, что общеизвестно, о преодолении на основе теории отражения вульгарно-социологических схем, нужно поставить в связь с ее освоением и плодотворным воздействием успешную разработку проблем содержания и формы, понятий *образности, симфонизма* и ряда других.

По сравнению с огромными задачами, стоящими перед советским теоретическим музыкознанием, первые 25—30 лет означают лишь начало большого пути; достаточно хотя бы указать на то, что в пределах этого отрезка исследование мелодии было лишь начато.¹ Но уже в тот период теоретическое музыкознание достигло очень больших успехов; одним из косвенных подтверждений этому может служить его воздействие — через педагогическую сферу — на подготовку композиторов и исполнителей. Не пора ли признать, что свою долю — вслед за такими маститыми учителями, как Глиэр и Мясковский, Игумнов и Л. Николаев, Гольденвейзер и Нейгауз — в процесс формирования наших молодых музыкантов внесли и музыковеды, способствовавшие пониманию музыкального произведения в его художественно-образной сущности, как единства содержания и формы.

¹ Конечно же, Асафьевым, но также Яворским, а затем И. Шишовым, Л. Кулаковским, П. Рязановым и другими.

СОВЕТСКОЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ
(1941—1966)

Дать исчерпывающий анализ развития советской музыкальной теории за годы, прошедшие после окончания Отечественной войны, необычайно трудно. Ведь именно в этой области музыкознания по ряду кардинальнейших проблем не раз возникали острейшие, и подчас оставшиеся непреодоленными, разногласия между советскими учеными-теоретиками; многие же проблемы так и не получили сколько-нибудь удовлетворительного разрешения. Разработка отдельных разделов теории кроме того протекала весьма неравномерно, иногда серьезно тормозилась, или вовсе прерывалась, или, наконец, получала заведомо тенденциозное направление. Немало интересных теоретических исследований при этом так и не получило признания, не было своевременно опубликовано, осталось в рукописях. Даже к теоретическому наследию Асафьева относились «осторожно», «избирательно» выделяя одни работы и замалчивая другие (вспомним хотя бы об отношении к такой его работе, как «Книга о Стравинском»). В результате в советском теоретическом музыкознании накопилось немало вопросов, слабо затронутых, а то и вовсе обойденных исследователями.

Много лет советское теоретическое музыкознание было оторвано от зарубежного, что привело к фактическому незнанию важнейших теоретических концепций и направлений современной зарубежной теории. Отсюда подлинный анализ и серьезная научная критика буржуазного искусства зачастую подменялись огульным его отрицанием и обвинением в «формализме».

Положение резко изменилось после исторических решений XX съезда КПСС, обеспечивших все условия для плодотворного и свободного развития научной мысли.

Еще в довоенный период сложились две теоретические школы — московская и ленинградская. основоположниками первой были Г. Катуар, Б. Яворский и в области музыкальной акустики В. Гарбузов; основоположниками второй — Б. Асафьев, чье влия-

ние с середины 30-х годов все больше и больше охватывает и теоретиков Москвы, В. Щербачев, Ю. Тюлин и Х. Кушнарв. К концу 30-х годов в принципиально-методологическом отношении наметился тесный контакт московской и ленинградской школ. Война, вызвавшая переезд Асафьева и некоторых других ученых на Ленинграда в Москву, привела к еще большему сближению этих школ.

Недешне указать и на следующие особенности советского теоретического музыкознания: во-первых, оно развивалось в тесном контакте с историческим музыкознанием и с философско-эстетическими науками, влиявшими на направление теоретической мысли, а во-вторых, — в не менее тесной связи с учебно-педагогической практикой. Исследовательские достижения советских теоретиков легли в основу учебников по теории музыки, в свою очередь подготовка учебников стимулировала (не раз) научную разработку тех или иных теоретических положений. Укажем на метод целостного анализа музыкального произведения, который стал основой учебников музыкальной формы, на исчерпывающую разработку ряда теоретических проблем полифонии, органически вошедших в учебники специальных курсов теоретико-композиторских факультетов, на учение о взаимосвязи гармонии и полифонии и о формообразующей роли гармонии, ныне составляющие важнейшие разделы учебников по гармонии и т. д.

Схематически можно наметить следующие основные линии научных исследований, по которым шло развитие советской музыкальной теории в послевоенные годы:

- а) исследования, связанные с предметом той или иной теоретической дисциплины (гармония, полифония, анализ форм, музыкальная акустика и т. д.);
- б) монографические работы об отдельных композиторах и на частные теоретические темы;
- в) исследования, посвященные общим проблемам. К ним относятся работы, посвященные проблемам интонации, музыкального образа, симфонизма, современного музыкального мышления, а также труды о национальных основах русской музыки, как классической, так и советской.

Исследования по гармонии

Советское теоретическое музыкознание насчитывает немало крупных концепционных трудов по гармонии, правда в основном построенных на материале классических систем. Проблематика, связанная с новыми гармоническими средствами современной музыки, стала активно затрагиваться лишь недавно — после 1956 года, сначала в серии дискуссионных статей в журнале «Советская музыка», затем в специальной дискуссии по современной гармонии, состоявшейся в Москве в декабре 1962 года.

Советские теоретики внесли огромный вклад в развитие учения о гармонии. Принципиальные положения советской теоретической мысли в этой области наметились в 30-е годы. Именно в тот период группа московских ученых, развивая концепцию Катуара, создает «Практический учебник гармонии» в двух частях,¹ в котором указывает на универсальное значение мажоро-минорной системы для всей европейской музыки: мажоро-минорная система при этом рассматривается как исторически сложившаяся категория. Авторы учебника уделили внимание и анализу своеобразных черт гармонии русской музыки.

Параллельно с указанной группой московских теоретиков в Ленинграде к исследованию общих проблем классической гармонии обращается Тюлин. Созданное им в 30-е годы учение о гармонии он развил в ряде последующих трудов.² В «Учении о гармонии» была достигнута четкая дифференциация и научное определение основных компонентов классической гармонии; впервые в теоретической науке обосновано существенное значение для формирования музыкальных систем психофизиологических и интеллектуально-логических свойств человеческого сознания (а не только акустических, которыми ранее ограничивалась наука о гармонии). Принципиально новым было теоретическое обоснование лада, рассматриваемого как результат организующей роли опорных тонов. На основе тщательного анализа генезиса ладов народной музыки Тюлин устанавливает общность диатонических структур лада в фольклоре разных национальностей. Новой и ценной, перекликающейся с учением Асафьева об интонации, являлась мысль Тюлина о том, что организация лада (тонический опорный звук, квартный и квинтовый интервалы, создающие «ладовый остов») связана с особенностями словесной речи, которые, как подчеркивает автор, в свою очередь, строго обусловлены акустико-физиологическими закономерностями.

Необычайно ценно положение о двупланности аккорда. При определенных условиях эта двупланность может служить базой полифункциональности и политональности. Для истолкования явлений новой гармонии XX века имеет также большую ценность введенное Тюлиным положение о «побочных тонах», чуждых терцовой структуре аккорда. Эти тоны, согласно утверждению Тюлина, становясь элементом гармонического комплекса, приобретают, благодаря «вертикальной стабилизации» гармоническое значение.

По-новому истолковывает Тюлин понятия альтерации и хроматики, пронизательно определяя альтерацию как частичное изменение диатоники, не нарушающее в корне ее ладовой основы.

¹ И. В. Способин, С. В. Евсеев, И. И. Дубовской, В. В. Соколов. Практический учебник гармонии. М., Музгиз, 1934, 1935.

² «Учение о гармонии» (издания: М., 1937, 19, 1966), «Теоретические основы гармонии», (М., 1956, 1965); «Учебник гармонии» (совместно с Н. Г. Привано — М., 1957, 1964).

Хроматика же рассматривается при этом как расширение диатоники, как обогащающая ладовую систему «надстройка» над диатоникой.

Во второй части «Учения о гармонии» сформулирована принципиально новая теория лада. Согласно этой теории лад есть устойчивая система звуков, характерная для каждого исторического этапа развития музыкального мышления. Тем самым лад рассматривается Тюлиным как исторически изменяющаяся категория (например, смена средневековых ладов мажоро-минорной системой). Но кроме того ладовые системы определяются так же и особенностями музыки национального искусства разных народов (народные лады).

По учению Тюлина лад представляет собой апперцепционную музыкальную систему, присущую нашему сознанию, а потому является основным регулятором музыкального творчества.

При сочинении композитором музыкального произведения лад «направляет» развитие выразительных средств (мелодики, гармонии), обуславливает тонально-модуляционный план и т. д. Впрочем, в произведении могут быть совмещены (в разных планах музыкального письма) и разные лады, а в современной музыке мы сталкиваемся зачастую и с «частными» ладообразованиями, порождаемыми индивидуальным мышлением композитора. Последние далеко не всегда являются системами, отражающими общественное музыкальное сознание.

Выдающимся достижением советского музыкознания было развитие Тюлиным теории переменных функций. Она заслужила всеобщее признание, прочно вошла в научный обиход и педагогическую практику. Теория переменных функций необычайно расширила представления о функциональных связях аккордов и мелодических образований, обосновала их зависимость от тех или иных мелодических или гармонических тяготений; позволила выявить скрытые натуральные ладовые обороты в мажоро-минорной системе, создала ясное представление об основной структуре аккорда и «колористическом наслоении» в нем. Тюлину, на основе своей теории, удалось доказать важность роли переменных функций при возникновении полигармонических и политональных структур и т. д.

Выдвинутые Тюлиным теоретические принципы позволяют вскрыть особенности гармонической основы классических произведений и, что еще более важно, установить в произведениях современных их связи с традициями классики и с народным музыкальным творчеством.

Выдающийся вклад в разработку проблем гармонии внес Асафьев, хотя специальных работ, посвященных этим проблемам, у него нет.¹

¹ Важные мысли и положения по поводу гармонии имеются в книгах «Глинка» и «Слух Глинки» и в многих других трудах Асафьева.

Так в скромном «Добавлении» к книге «Глинка» Асафьев указал на ценность гармонической системы Кателя — Керубини. Эта система возникла в противовес старой теории Рамо, с ее сковывающими развитие гармонии обедненными схемами генерал-баса. Ценность системы Кателя — Керубини Асафьев видел в придании гармонии мелодико-интонационного значения и в тенденции считать ее естественным и органическим элементом мелодического развития.

Указывая на своеобразие гармонического письма Глинки, Асафьев подчеркивает значение в нем традиций французского послеглюковского классицизма, резко отличавшегося от немецкой школы гармонии. По мнению Асафьева, гармоническое мышление французских классицистов более соответствовало не только мышлению самого Глинки, но и нарождавшемуся на основе глинкинских достижений реалистическому направлению в русской музыке.

Парижская школа «здорового смысла» (стр. 293) сочетала — по словам Асафьева — ценнейшие принципы классицизма XVIII века с «песенным простодушием», столь близким и мышлению русских классиков.

Проницательны также мысли Асафьева о «вводнотонности» и о роли в учении Кателя — Керубини уменьшенного трезвучия VII ступени, в противоположность доминантсептаккорду, о господстве «тоничности» и взаимоуравновешенности субдоминанты и доминанты. В настоящее время вне этих положений, высказанных Асафьевым, нельзя удовлетворительно разобраться в гармоническом мышлении французских композиторов от Керубини до Дебюсси и Равеля (если не позднее) включительно.

Исключительный интерес вызывает блестящий ладогармонический анализ Марша Черномора в книге «Глинка», в котором дана также глубокая характеристика сущности лада как основы музыки.

Не менее важны для теоретической разработки учения о гармонии мысли Асафьева об интервальном движении мелоса, о двух типах гармонии: «интонационно выросшей из архаизированной полифонии» и из практики генерал-баса. На взаимоотношении этих типов, утверждает Асафьев, «строится вся эволюция европейской гармонии от Рамо и Скарлатти» («Интонация», II, стр. 224).

Развивая положения Асафьева, советские теоретики создали ряд интересных частных исследований по проблемам гармонии. К их числу относится работа А. Мутли «О мелодических функциях гармонии» (1944), оставшаяся, к сожалению, неизданной. В ней гармония рассматривается как фактор мелодического развертывания формы, что в советских теоретических трудах последующих лет станет нормой. Перу Мутли принадлежит также содержащее немало тонких наблюдений исследование «О модуляции» (1948).

Две серьезные работы по гармонии были написаны в 1947 и 1948 годах — это «Гармония Глинки» В. Беркова (1948) и «Гармония Скрябина» В. Дерновой (окончена в 1948).¹

Книга Беркова по принципам исследования близка «Практическому учебнику гармонии», подготовленному до войны теоретиками Московской консерватории. Свежим и интересным является раздел о гармоническом варьировании, в котором автор, предвосхищая позднейшие исследования В. Протопопова и В. Цуккермана, делает попытку установить русские народные корни вариационности Глинки. Книга Беркова вышла почти одновременно с капитальным трудом о Глинке Асафьева, и поэтому автор не мог учесть все научные открытия великого советского музыковеда.

Исследование В. Дерновой «Гармония Скрябина», — яркая, талантливая книга. В ней впервые в нашем музыкознании охвачен весь самый сложный комплекс вопросов, связанных с гармонической основой музыкального письма Скрябина. Автор книги исходит из теоретических установок учения о гармонии Тюлина, положения которого тонко применяет, в ряде случаев развивая и продолжая их. По глубине мысли, меткости наблюдений, серьезности обобщений исследование Дерновой нужно признать одной из наиболее значительных теоретических работ, появившихся за последние годы. Автору удалось ярко и убедительно показать генезис и процесс эволюции гармонического мышления Скрябина, оригинальность его «гармонических открытий».

В период 1948—1956 годов крупных обобщающих трудов по гармонии почти не появляется. Выходят в свет главным образом работы по частным проблемам, причем связанные преимущественно с творчеством русских классиков XIX века или с народной музыкой. Так в уже упомянутой книге Мутли «О модуляции» 1948 года дано развитие учения Н. А. Римского-Корсакова о родстве тональностей. Свежий аспект исследования, отмеченный композиторским пониманием природы русской песни, дан в исследовании В. Грамбицкого «Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии», сб. «Вопросы музыкознания», вып. 2 (М., 1955).

Эта линия теоретических работ по вопросам гармонии в музыке русских классиков и в народном искусстве была продолжена и в последующие годы (фактически до настоящего времени). Так, проблемам гармонического языка Римского-Корсакова посвящены две статьи Цуккермана: «О выразительности гармонии Римского-Корсакова» («Сов. музыка», 1956, № 10, 11), «О некоторых особенностях стиля Римского-Корсакова», очерк второй («Сов. музыка», 1958, № 10), являющиеся частью его большого исследования о творчестве великого русского композитора. Укажем

¹ Работа В. Дерновой не была тогда опубликована и в значительно переработанном виде включена в план издания Л. о. изд-ва «Музыка».

также на диссертацию В. Будрина «Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов», основные положения которой были изложены в статье, опубликованной в «Трудах кафедры теории музыки МГК». Аналогичная тема затронута в исследовании С. Скробкова «О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова» (сб. «Вопросы музыкознания», 1960). Большое внимание особенностям гармонии Римского-Корсакова уделено в исследовании С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова» (1961), где раскрыты особенности ладогармонического языка русского классика, связи мелодии и гармонии в его творчестве. При этом Григорьев вводит ряд новых теоретических терминов: «многоголосная мелодия», «обособленный гармонический слой», «вертикально-подвижная гармония» и т. д. Жизненность их подтвердит будущее, но они дали автору возможность подчеркнуть специфику определяемых им гармонических феноменов.

Вопросам гармонического письма Рахманинова посвящены статья В. Беркова «Рахманиновская гармония» («Сов. музыка», 1960, № 8), диссертация Л. Кожевникова «Гармония Рахманинова» (рукопись) и статья Т. Бершадской «О гармонии Рахманинова» (сб. «Русская музыка на рубеже XX века», 1966).

На рубеже 50—60 годов теоретиков все больше и больше начинают привлекать проблемы гармонии в музыке советских композиторов, в частности Прокофьева. Так в журнале «Советская музыка» в 1958 году (№ 8) была опубликована статья Беркова «О гармонии С. Прокофьева», в которой автор обращает внимание на некоторые особенности гармонического письма Прокофьева (тональные сдвиги в пределах периода, гармонические обострения, обогащения кадансов и т. д.). Следующей заметной вехой явилось исследование Н. Запорожец «Тональная структура музыки С. Прокофьева».¹ Той же проблеме посвящены статьи М. Тараканова «Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева», в сборнике «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки» (1963) и Ю. Холопова «О современных чертах гармонии С. Прокофьева» в сборнике «Черты стиля С. Прокофьева». Последняя работа привлекает внимание серьезностью и вдумчивостью. Интересны мысли автора о хроматической структуре тональности в музыке Прокофьева, о ладогармонической самостоятельности диссонансов, о сложных тониках. Исследовательскую мысль автора отличает свобода от догматического понимания законов гармонии и тонкое ощущение внутренней логики композиторского письма.

Некоторые общие проблемы гармонии затронуты в своеобразной книге Беркова «Гармония и музыкальная форма» (1962). Это исследование, быть может не свободное от заблуждений и по-

своенных выводов, характерных для музыковедческой мысли конца 40-х — начала 50-х гг., отличается вместе с тем обширностью музыкального материала, историзмом подхода к рассмотрению поставленных теоретических проблем и многими тонкими замечаниями. Автор преследовал цель проследить в процессе исторического развития, на конкретных примерах из музыкальных произведений, значение в музыкальном формообразовании неопитанской гармонии, лейтгармонии и гармонических секвенций. К сожалению, книга лишена цельности. Складывается впечатление, что в ней объединены три написанные в разное время самостоятельных исследования, к которым были добавлены первая глава — общий обзор формообразующих свойств гармонии и короткое заключение, никак не подытоживающее материал основных глав. Кроме того, книга перегружена множеством частных деталей. Однако мысли и соображения автора, высказываемые по поводу практического использования композиторами разных эпох неопитанской гармонии, наблюдения за природой лейтгармонии в творчестве Вагнера и особенно Скрябина (Третья симфония), равно как детальный разбор автором теории и практики секвенцирования, представляют несомненный интерес и дают поучительный материал и для композитора и для музыковеда.

В 1957—1958 годах на страницах журнала «Советская музыка», а затем и в отдельных сборниках был опубликован ряд дискуссионных статей о проблемах современной гармонии, причем впервые после многих лет умолчания стали затрагиваться гармонические системы зарубежной музыки XX столетия. В статьях этих наметился новый взгляд на выразительные средства современной музыки. Некоторые из статей отличались критической оценкой советской науки о гармонии, которая, по утверждению их авторов, сильно отстала от творческой практики.

Начало дискуссии о путях развития гармонии и ее роли в творчестве было положено статьей Скробкова «О современной гармонии» («Сов. музыка», 1957, № 6). Высказанные Скробковым негативные оценки политональности вызвали возражения в статье Беркова «Еще о политональности» («Сов. музыка», 1957, № 10) и ответную статью Скробкова «Ответ В. Беркову» («Сов. музыка» 1957, № 10). Негативное отношение Скробкова к политональным приемам доказывает, что он стоял целиком на позициях, распространенных в теоретическом советском музыкознании до второй половины 50-х годов. Но вместе с тем уже ответ Беркову свидетельствует о том, что эти позиции перестают рассматриваться как безапелляционно верные.

Следующий шаг к дискуссии делает К. Розеншильд в статье «К спорам о современной гармонии» («Советская музыка», 1958, № 6—8). Однако эта статья, как и научная полемика Скробкова с Берковым, не сразу получили соответствующий их значению отклик. Настоящая дискуссия развернулась в 1961 году, после опубликования остро полемичного «письма» А. Шнитке «Разви-

¹ По материалам этой работы автором затем была опубликована статья в сб. «Черты стиля С. Прокофьева», М., Музгиз, 1962.

вать науку о гармонии», направленного против отставания теории от практики, и аналогичной «письму» по содержанию статьи М. Тараканова «Неотложные проблемы» («письмо» и статьи опубликованы в № 10 журнала «Сов. музыка» за 1961 год). Тараканов привлек внимание к казалась бы частной проблеме дифференциации диссонирующих аккордов. На самом деле статья была остро актуальной, ибо призывала к пересмотру яростно-нигилистичного отношения к этим сильным средствам современной музыки, которое длительное время господствовало среди теоретиков. Ведь весьма часто в предшествующие годы почти в любом диссонансе видели (не слыша!) проявление формализма, и даже... космополитизма.

Серьезным откликом на вопросы, поднятые в письме А. Шнитке, оказались статьи Ю. Холопова «Наблюдения за современной гармонией» («Сов. музыка», 1961, № 11) и в особенности Л. Мазеля «К дискуссии о современной гармонии» («Сов. музыка», 1962, № 5) и Ю. Тюлина «Мысли о современной гармонии» («Сов. музыка», 1962, № 10). К этим статьям примыкает статья Д. Житомирского «К спорам о современной гармонии» («Сов. музыка», 1965, № 3), являющаяся переработкой его выступления на дискуссии в ССК в Москве 1 декабря 1962 года, но опубликованная со значительным запозданием. В русле проблем, затронутых дискуссией, находятся содержательные статьи В. Кона «Продолжим дискуссию» («Сов. музыка», 1962, № 1) и М. Этингера «Гармония и полифония» (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича) («Сов. музыка», 1962, № 12). В последней автор исследует полифонизацию музыкальной ткани и мелодическое развитие гармонии у Баха, Хиндемита и Шостаковича. Автор подчеркивает устойчивость и своеобразие ладовой и гармонической основы музыки Шостаковича, в отличие от Хиндемита, у которого ладовая индифферентность соответствует уклону в сторону «антигармонии», а полилинеаризм и последовательный параллелизм квинт, кварт и септим ведет к распаду гармонического феномена, уничтожая присущую гармонии функциональную дифференциацию созвучий. Справедлива основная мысль автора о жизненности классической гармонии, остающейся фундаментом музыкального письма крупнейших композиторов современности. Прав автор, подчеркивая действенность гармонии, когда она соединяется с устойчивостью ладовой основы, ибо расплывчатость, неопределенность лада влечет за собой распад гармонии. Проблеме интонационной выразительности различных гармонических комплексов посвятил свою статью «Из истории некоторых гармонических интонаций» Ю. Кремлев (сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 1, Л., 1962). Статья эта, несмотря на дискуссионность отдельных общеэстетических положений, привлекает обширностью и разнообразием материала и стремлением связать ту или иную гармоническую интонацию с образно-выразительной стороной музыки.

Серьезное обобщение итогов дискуссии по гармонии сделал Тюлин в статье «Современная гармония и ее историческое происхождение» (сб. «Вопросы современной музыки», Л., 1963). Работа эта, в основу которой положена упомянутая выше статья «Мысли о современной гармонии», суммирует наблюдения автора в данной области. Автор убедительно проводит мысль о преемственности основных гармонических феноменов современной музыки от классической гармонии и о переходе этих феноменов к новому качеству. Автор утверждает, что развитие современной гармонии связано прежде всего с тремя факторами: судьбой терцовой структуры аккорда, с новым, более широким истолкованием функциональности и с диатонической (в широком смысле слова) функциональностью современной музыки. «Приметы» зарождения этих факторов Тюлин видит в музыке прошлого. Статья отличается глубиной обоснованной аргументацией формулируемых автором положений и выводов, и в теоретическом отношении представляет собой, быть может, наиболее значительное обобщение основных проблем современной гармонии.

Несколько ранее, в мартовском номере «Советской музыки» за 1963 год, появилось три интересных (каждая в своем роде) публикации: В. Цуккермана «Не упрощать проблему», В. Цендровского «Залог научных открытий» и С. Григорьева «Творчески разрабатывать функциональную теорию». Авторы их внесли справедливые «корректуры» в определившиеся в ходе дискуссии оттенки споров. Статьи Цендровского и Григорьева направлены на защиту основных принципов функциональности гармонии, статья Цуккермана привлекает внимание читателя к ряду негативных сторон современной гармонии. Автор отмечает, что в современной музыке связь сложных, зачастую логически «неопознаваемых» гармонических комплексов устанавливается не на основе ладовых тяготений, а на основе метроритмического развития, метроритмического способа выявления ладовых упоров. Цуккерман подчеркивает, что этот прием более груб, элементарен по сравнению с тонкостью системы ладовых тяготений гармонических комплексов и справедливо отмечает, что в современной музыке усложнение гармонических комплексов сопровождается ослаблением драматургической и формообразующей роли гармонии. Автор считает, что в специфических свойствах сложной современной гармонии могут быть скрыты какие-то, еще не опознанные теорией, но художественно действенные закономерности, а потому призывает к осторожному и вдумчивому их изучению. К этой, основной мысли автора можно только присоединиться и, примечательно, насколько она перекликается с положениями статей Тюлина и Мазеля.

Итоги дискуссии были подведены в двухдневном заседании теоретической комиссии Московского Союза советских композиторов в начале декабря 1962 года и опубликованы в редакционной статье журнала «Советская музыка» № 5 за 1963 год.

Основными выводами было: признание необходимости дифференцировать понятия «современной гармонии» и «антигармонии» (т. е. созвучий, создаваемых вопреки исторической логике развития закономерностей музыкального искусства); признание, что в современной гармонии большую роль играет мелодико-полифоническое начало в его различных конкретных проявлениях; признание, что развитие современной гармонии неразрывно связано с процессом взаимообогащения мажоро-минорной системы различными народными ладами.

Уже после дискуссии в «Советской музыке» появилась интересная, инициативная по мысли статья Ю. Холопова «Формообразующая роль современной гармонии» («Сов. музыка», 1965, № 11). Молодой автор, и до того зарекомендовавший себя как одаренный теоретик, в своей статье сделал интересную (хотя во многом и дискуссионную) попытку дать обобщенное определение основ современной гармонии и наметить ее формообразующую роль в творчестве. Таким образом, его статья лежит как бы на стыке теории гармонии и теории музыкальной формы.

Главная ценность статьи заключается в том, что в ней выдвинуто новое понимание тональности и изложены принципы собственной, оригинальной «Теории гармонических комплексов», создаваемой Холоповым на основе углубленного изучения новых течений в музыке XX века. Исходя из установок этой теории, Холопов в статье попытался «...раскрыть принцип функциональности в современной гармонии, не сводя его к старому триединству функций, но в то же время вывода его из общего источника». Конечно, теоретическая концепция Холопова только начинает складываться, но инициативность и смелость, проявленные автором при подходе к кардинальным проблемам современной гармонии, заслуживают всяческой поддержки.

И дискуссия и различные работы, касающиеся оценки творчества композиторов (советских и зарубежных), со всей очевидностью доказывают, что перед советским теоретическим музыковедением ясно встает необходимость углубленного изучения всех систем выразительных средств новой музыки, в том числе и гармонических. Проблема современной гармонии, ее значения в творчестве, основные тенденции ее развития — вот задача, настоятельно требующая подлинно научного и объективного анализа. Советским теоретикам надо продолжать изучение функциональной гармонии и выразительных возможностей национальных ладов, исследовать природу аккордов нетерцово́й структуры, выяснить связи и границы преемственности современной гармонии от классической и т. д.

Кроме того, далеко еще не разработано положение Асафьева о двух видах гармонии (гармония — «резонатор мелодии» и гармония как «лава остывающей полифонии» — см. «Интонация», ч. II, стр. 16 и 147). Если второй тип гармонии еще и затрагивался в трудах, посвященных выявлению гармонических феноме-

нов и связей с мелодикой полифонического происхождения, то первый, т. е. гармония как «резонатор мелодии», пока еще совершенно выпал из поля зрения исследователей.

Думая о дальнейших судьбах советского теоретического музыковедения, хочется еще указать, что самыми почетными ее задачами являются: во-первых, объективное изучение выразительной силы и художественной ценности новой гармонии по тем художественным результатам, которые приносит композиторская практика; во-вторых, в анализе и установлении тех факторов новой гармонии, которые являются не случайными, частными, а устойчивыми, перспективными, исторически необходимыми и обогащающими гармонические системы.

Исследования в области мелодики

Количество специальных исследований по мелодике сравнительно невелико. Впрочем, в советских теоретических, исторических и фольклорных работах подчас затрагиваются отдельные стороны этой проблемы: дается анализ и характеристика мелодического языка того или иного композитора, того или иного направления в мелодике, в профессиональном творчестве, исследуются особенности мелоса народной музыки, советской песни и т. д.

Неослабевающий интерес к мелодии был характерен для Асафьева на протяжении всей его деятельности. В большинстве созданных им трудов содержатся мысли о мелодии, о ее природе, о различных формах ее национального и социального проявления, о ее специфических закономерностях и определяющей роли в формообразовании, о взаимосвязи мелодического начала с другими элементами музыкальной выразительности, с интонационным строем живой речи, о жанровом своеобразии мелодии, в частности, различных вокальных жанров и жанров инструментальных и т. д.¹

Первую попытку дать сжатую характеристику места и значения, которое занимала в исследовательской мысли Асафьева проблема мелодии, сделала В. Васина-Гроссман в краткой, но содержательной статье «Вопросы мелодики в трудах Б. В. Асафьева» (сб. АН СССР «Памяти академика Бориса Владимировича Асафьева», 1951). Вторая попытка принадлежит Е. Орловой. Она сделана в книге «Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста» (1964).

Мелодике народной песни была посвящена оставшаяся неопубликованной диссертация В. Шокина «Интонационные формы

¹ См.: «Евгений Онегин», М.—Л., Музгиз, 1944, «Чародейка», М.—Л., Музгиз, 1947, «Глинка», М., Музгиз, 1947, «Музыкальная форма как процесс», ч. II. «Интонация», М., Музгиз, 1947, статья «Потеря мелодии», в № 1 журнала «Вопросы философии» за 1947 год.

в мелодике народного песнетворчества» (1944), защищенная в Ленинградской консерватории.

Проблема мелодии занимает большое место в трудах крупнейшего советского теоретика Л. Мазеля. Плодотворные мысли по этому поводу мы находим в его статье «О лирической мелодии Рахманинова» в сборнике «С. В. Рахманинов» (М., 1947). Но главным трудом, обобщившим его наблюдения, явилась книга «О мелодии» (1952), посвященная теоретическому исследованию важнейших закономерностей мелодики классиков и народной песни. В ней Мазель дает глубокое теоретическое истолкование ладо-гармонических сторон мелодии, останавливает внимание на строении мелоса, на роли ритма в мелодии. Большой интерес в этом отношении представляет шестая глава, трактующая о взаимодействии разных сторон мелодии, ее развития, ее структуры; весьма поучительны даваемые автором характеристики «основных этапов логического развертывания мелодической мысли» и тонкие анализы синтаксического строения разных мелодий. В обширной седьмой главе автор на примере анализа мелодики некоторых композиторов убедительно раскрывает богатейшие выразительные возможности мелоса. Особенно выделяются очерки, посвященные мелосу Шопена, Чайковского и Рахманинова.

Отголосками книги «О мелодии» являются две небольших статьи Мазеля, посвященные частным вопросам. В первой статье «Роль «секстовости» в лирической мелодии» («Вопросы музыкознания», вып. II, 1955) автор переключается с аналогичными мыслями Асафьева (о выразительных возможностях мелодических интервалов). Вторая статья — «Заметки о мелодике романсов Глинки» (сб. «Памяти Глинки», 1957) написана к столетию со дня смерти великого русского композитора.

Две статьи С. Скребкова — «Наш счет музыкальной эстетике» («Сов. музыка», 1956, № 11) и «Некоторые проблемы современной мелодики» («Сов. музыка», 1959, № 12) имеют теоретико-эстетический аспект. Однако им свойственна слишком общая, схематизированная трактовка затрагиваемых проблем. Привлекает внимание небольшая, но убедительная по наблюдениям статья Т. Богановой «О русских традициях в творчестве Прокофьева» («Сов. музыка», 1958, № 8), где устанавливаются народно-песенные истоки мелодики Прокофьева, сжато характеризуются ее основные особенности и ее преемственность от традиций русской классики. Этот же круг вопросов, но в более широком плане, разрабатывается Богановой в книге «Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева» (1961) и в статье «О ладовых основах и вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева» («Труды кафедры теории музыки МГК», вып. I, 1960).

Анализу мелодики Прокофьева посвящена вдумчивая статья М. Арановского «О некоторых стилевых особенностях лирической мелодики С. Прокофьева» (сб. «Вопросы теории и эстетики»,

вып. 2, 1963), привлекающая тенденцией выявить эстетическое своеобразие мелодического лиризма Прокофьева. На частном, но важном вопросе остановился И. Земцовский в статье «О двух типах трактовки вводного тона в произведениях Прокофьева», опубликованной в том же сборнике. В ней автор приходит к убедительному выводу, что различный характер использования и применения вводного тона позволяет композитору в одном случае приходиться к отражению образов действительности «через акцентирование характерного, личного, остро индивидуального, лирического», а в другом — «через воплощение обобщенного, массового, народного, эпического».

Мелодике Римского-Корсакова посвящена вдумчивая книга С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова» (1961) и его же статья «Многоголосные мелодии и обособленные слои в музыке Римского-Корсакова» («Труды кафедры теории музыки МГК», вып. I, 1960).

В статье А. Глумова «О музыкальности речевой интонации» («Вопросы музыкознания», вып. 2, 1956) сделана попытка установить связи речевой интонации с интонацией музыкальной. Однако, к сожалению, все ограничилось в ней констатацией ряда общеизвестных положений.

Очень серьезное впечатление оставляет статья Е. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» (сб. «Русская музыка на рубеже XX века», Л., 1966). На богатом материале русской камерной вокальной музыки начала XX века автор тщательно исследует характер влияния поэзии в особенности символистской — А. Белого и др. — на мелодико-интонационный строй камерных вокальных произведений. Ручьевская утверждает: «Чем ближе и детальнее она фиксирует ритм текста, тем беднее, однообразнее становится ритм музыкальный». Большой интерес представляют высказываемые автором, серьезно и убедительно аргументированные соображения о взаимоотношении речевой и музыкальной интонации, об особенностях и пределах возможностей органического синтеза поэзии и музыки, поэтической строфы, слова и мелодии. Тонко и метко характеризуются различные типы мелодики, возникшие на основе музыкальной интерпретации тех или иных поэтических образцов русских символистов (в частности, в романсах Метнера, Прокофьева, Мясковского, Катуара, в поздних романсах Рахманинова).

Глубокое исследование природы мелодии, ее мотивной структуры, в особенности в музыке И. С. Баха, дал в своей необычайно содержательной книге «Артикуляция» (1961) И. Браудо. Его труд имеет самое широкое общетеоретическое значение.

Таким образом среди теоретических работ о мелодии выделяются: в первую очередь труды Асафьева, в особенности его книга об интонации, затем капитальное исследование Мазеля

«О мелодии» и, наконец, книга Браудо «Артикуляция». Наряду с некоторыми яркими работами молодых музыковедов они дают все основания надеяться на успешное развитие современного учения о мелодии.

Лад и тональность

Хотя специальных исследований в области лада и тональности за рассматриваемый период появилось сравнительно немного, однако эта проблема была всегда одной из центральных в советском теоретическом музыкознании. В трудах по музыкальной фольклористике, в теоретических и исторических работах накоплено много плодотворных наблюдений о ладе и тех или иных ладовых системах.

Советскому музыкознанию осталось глубоко чуждым понимание лада как системы умозрительной, произвольно конструируемой композитором в отрыве от естественно-исторического развития музыкального мышления и от народного искусства. Если вспомнить наиболее значительные теоретические концепции о ладе, созданные советскими музыковедами (теорию ладового ритма Яворского, или основанную на акустических предпосылках теорию многоосновности ладов и созвучий Н. Гарбузова), то в них всегда указывалось на связи ладового мышления с народным музыкальным искусством.

Ценнейшие мысли о ладе высказаны Асафьевым во многих ранних работах. Но обобщены эти мысли (об эволюции лада, взаимоотношении ладовой основы профессионального музыкального искусства с ладами народного музыкального искусства, о роли лада в формообразовании и кадансе) в наиболее развитом виде были в книгах «Глинка» и «Музыкальная форма как процесс», ч. II, «Интонация».

1947 год оказался богат исследованиями, посвященными тем или иным проблемам лада. В качестве кандидатских диссертаций в Ленинградской консерватории были защищены работы Н. Успенского «Лады русского Севера» и композитора В. Волошинова «Принципы гармонизации русской народной песни в свете особенностей ее ладового строения». Успенскому принадлежит заслуга теоретической разработки ладовой системы старинной северной русской песни; Волошинов остановил внимание на гармонизации песенной мелодии, которая может быть органически выведена из особенностей ее ладовой структуры.

В 1947 году, в журнале «Советская музыка» (№ 4), ленинградский теоретик А. Должанский опубликовал статью «О ладовой основе сочинений Шостаковича», где первым определил специфику и виды ладов в творчестве выдающегося советского композитора. Должанский сумел дать глубокое теоретическое обобщение своим наблюдениям, в результате чего ему удалось вскрыть

одну из важнейших сторон музыкального языка Шостаковича. На статью Должанского стали опираться все последующие исследования творчества Шостаковича.

Дальнейшее развитие своих положений о ладах музыки Шостаковича Должанский изложил в статье «Из наблюдений над стилем Шостаковича» («Сов. музыка», 1959, № 10), (содержащий разделы «Об одноименных тональностях» и «Об одной теме Девятой симфонии Шостаковича»).¹

Новый шаг в исследовании лада был сделан Мазелем в статье «О расширении понятия одноименной тональности» («Сов. музыка», 1957, № 2), в которой было указано на значение в современной музыке однотерцовых тональностей.

Взаимоотношению ладовой основы и гармонии была посвящена статья композитора Трамбицкого «Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии» («Вопросы музыкознания», вып. 2, М., 1955).

В 1958 году было опубликовано капитальное исследование выдающегося ленинградского теоретика Х. Кушнарера «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», где вторая часть посвящена всестороннему теоретическому исследованию ладовой основы армянского фольклора. Идеи Кушнарера, его мысли о ладе приобрели общетеоретическое значение, касающиеся не только специфики армянской народной музыки. Его труд должен быть признан наиболее значительным достижением советского теоретического музыкознания последних лет, которого ни один исследователь, занимающийся проблемами лада в народном музыкальном творчестве, не сможет миновать.

Новый цикл исследований о ладе появляется в 60-е годы. Назовем статью В. Беркова «О некоторых ладово-гармонических особенностях советской музыки» («Сов. музыка», 1960, № 5) и Л. Адама «О некоторых ладово-гармонических особенностях музыки советских композиторов» (сб. «Научно-методические записки Новосибирской консерватории, вып. 2, 1960). Содержание их различно: Берков говорит о современном облике мажора и минора, их разновидности, синтезе и связи с ними особых диатонических ладов, о гармонии на ладовой основе, в чем проявляются национальные черты русской советской музыки. Адам, опираясь, также как и Берков, на произведения советских композиторов, выдвигает положение о необходимости учитывать ладовую первооснову (подчас выступающую в них в скрытом виде) и наряду с ней производные лады высшего порядка, в которых может быть практически написано произведение.

Проблеме эволюции лада посвящена работа Ф. Рубцова «Пути развития ладового строения русской народной песни», остающаяся пока неопубликованной. Его же перу принадлежит статья

¹ Обе статьи были вновь напечатаны в сборнике «Черты стиля Шостаковича», М., «Сов. композитор», 1962.

«Смысловое значение кадансов в календарных напевах» (сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. I, Л., 1962). Последняя является едва ли не единственным за послевоенное время трудом, касающимся такой важной теоретической темы как каданс.

Проблемы лада получили специфическое освещение в серьезно аргументированной статье М. Блиновой «Физиологические основы ладового чувства» (сб. «Вопросы теории и эстетики», вып. I, Л., 1962). Ее работа лежит на стыке двух наук — теоретического музыкознания и физиологии высшей нервной деятельности, что, в общем, является совершенно новым. Нам представляется, что этот путь исключительно перспективен, ибо открывает объективно научные возможности исследования ряда кардинальнейших проблем музыкального искусства.

О важности использования в теоретических исследованиях данных психологии и физиологии высшей нервной деятельности весьма убедительно говорят и другие крупнейшие теоретики, как-то Тюлин, Мазель.

Проблемы лада и тональности затрагивает Скребков в статьях «Как трактовать тональность» («Сов. музыка», 1965, № 2), «Интонация и лад» («Сов. музыка», 1967, № 1). В первой он обосновывает понятие высотного расширения тоники, дополняя мысли Должанского и Мазеля, высказанные ими в статьях, о которых речь шла выше; во второй, опираясь на учение Асафьева об интонации, излагает ряд теоретических положений об общих принципах ладообразования и путей развития лада в XIX и XX веках.

Вместе с активизацией интереса к новым системам современной гармонии, советских музыковедов, естественно, начинает занимать проблема эволюции лада, особенно в связи с соотношением диатоники и хроматики. Интерес представляет в плане теоретической постановки этой проблемы статья А. Сохора «О природе и выразительных возможностях диатоники» в 4-м выпуске сборника «Вопросы теории и эстетики музыки» (Л., 1966).

Однако ладовые основы современной музыки советским теоретическим музыкознанием раскрыты еще очень мало. В этой области намечены лишь первые вехи.

Исследования по полифонии

Наряду с гармонией, область полифонии оказалась одним из самых разработанных советским музыкознанием участков теории музыки. В исследовательских трудах были затронуты различные виды профессионального контрапунктического письма, народное многоголосие.

Особый интерес к полифонии объясняется рядом причин: исключительной ролью, которую она играла и играет в творчестве советских композиторов; общей направленностью советской науки к изучению природы народной музыки. Немалое значение сыг-

рала и наметившаяся в послевоенный период стабилизация средств гармонического письма. Гармония как бы утрачивала ведущее значение, уступая место полифонии. Полифония начинает активно воздействовать и на гармонию, а потому анализ современных полифонических средств помогал придти к новым выводам и по отношению к гармонии.

Немалое значение имели также и традиции той или иной школы. Так, среди московских теоретиков их преимущественный интерес к полифонии несомненно стимулировался давними и прочными связями с танеевскими традициями, что сказалось и в их исследованиях, во многом продолжавших учение Танеева и базирувавшихся на его принципах. Да ведь и в творчестве московских композиторов эти принципы были длительное время очень действенными (В. Шебалин и др.).

Среди московских полифонистов ведущее место заняли С. Богатырев (ученик Танеева), С. Скребков и В. Протопопов.

Крупным ученым-полифонистом в Ленинграде был Х. Кушнарев. К сожалению, от него не осталось печатных трудов, в которых получили бы изложение его новаторские идеи. Однако мысли Кушнарера оказали глубокое воздействие на его учеников музыковедов и композиторов. Теоретические положения о полифонии, им выдвинутые, нашли развитие в трудах И. Браудо (его ценная книга об артикуляции), А. Должанского, И. Пустыльника, Е. Корчинского, А. Дмитриева, Т. Бершадской.

Наиболее капитальными трудами московских полифонистов являются «Двойной канон» (1947) и «Обратимый контрапункт» (1960) С. Богатырева. В них Богатырев обратил особое внимание на область, оставшуюся неразработанной Танеевым, исследовав произведения не строгого, а свободного стиля (как классического, так и современного). В книге «Обратимый контрапункт» автор дает теоретическое обобщение многих рожденных творческой практикой композиторов полифонических форм, которые до него не были предметом анализа. При этом автор направляет мысль читателя на художественную действенность и выразительное своеобразие этих видов полифонической техники.

Вслед за Богатыревым теоретическому исследованию канонической имитации посвящают свои статьи М. Копытман «О канонической имитации» («Сов. музыка», 1959, № 2) и «Многоголосный канон» («Вопросы музыкознания», т. III, 196...); Е. Корчинский «К вопросу о теории канонической имитации» (1960). К этой группе исследований можно отнести и работу И. Пустыльника «Практическое руководство к написанию канона» (1959). Большой интерес для композиторов представляет собой книга Тюлина «Искусство контрапункта» (1964), посвященная разработке практических приемов овладения техникой канонических комбинаций и сочетания сложнейших форм контрапункта.

Несколько необычное направление в исследовании вопросов полифонии намечилось в еще не опубликованной работе Скреб-

кова «Теория имитационной полифонии». Методологически продолжающая традиции Танеева, она направлена на применение имитационного голосоведения в музыке «чистого гармонического письма». Автор доказывает, насколько богаты выразительные возможности имитации и настаивает на освобождении многоголосия от диссонантности, искажающей, загрязняющей чистоту звучания аккордовых последовательностей.

Выдающееся значение имеет двухтомная работа В. Протопопова «История полифонии в ее важнейших явлениях» (1-й, посвященный русской классической и советской музыке — 1962; и 2-й — «Западноевропейская классика XVIII—XIX вв.» — 1965). Хотя автор скромно назвал ее учебником, однако на самом деле перед нами серьезнейшее научное исследование — первый в советском музыкознании труд по истории полифонии. Автор не только обобщил все наиболее ценное, что накоплено наукой о полифонии, но и обстоятельно разработал заново ряд разделов, в частности о многоголосном письме романтиков, о русской полифонии доглинкинского периода, о полифонии в произведениях советских композиторов.

Много интересного содержит книга А. Дмитриева «Полифония как фактор формообразования» (1962). В книге этой собран обширный музыкальный материал — народная песня, произведения русских классиков и советских композиторов. Привлекает в ней живое ощущение музыки и тонкость понимания выразительной действительности различных форм полифонического письма.

Автор на ряде высокохудожественных примеров показывает, сколь плодотворно была использована полифония русскими классиками и советскими композиторами. Вряд ли, однако, удачно название книги «Полифония как фактор формообразования», ибо по существу книга посвящена общим принципам многоголосия и художественному претворению их в творческой практике композиторов. Роль полифонии как фактора формообразования остается не раскрытой, ибо автор анализом формы художественного произведения как целого не занимается.

Советская теоретическая литература насчитывает немало работ по вопросам народного многоголосия. Не останавливая на них внимания, поскольку им посвящена специальная статья И. Земцовского, публикуемая в настоящем выпуске, укажем лишь, что они сыграли большую роль не только для фольклористики, но внесли вклад в теоретическую науку в целом.

Среди работ о полифонии в творчестве отдельных композиторов (классических и современных) выделим, в первую очередь, книгу В. Протопопова «Иван Сусанин» Глинки (М., АН СССР, 1961). Опираясь на основополагающее исследование Асафьева, Протопопов в IX главе этого труда обстоятельно освещает значение и место полифонии в музыке Глинки, подчеркивает национально-русскую природу полифонии в музыке русского классика, сочетающую принципы строгого письма с закономерностями на-

родного многоголосия. Протопопов указывает и на особую роль контрастной полифонии у Глинки в его первой опере. Принцип контрастно-контрапунктических сочинений мелодий-образов Глинка развил далее в «Руслане и Людмиле», а затем, — как доказывает Протопопов, — он был многократно использован многими русскими и советскими композиторами.

Полифонией Глинки занимался и Г. Виноградов; о ней говорит его статья «Характерные особенности полифонического мастерства М. И. Глинки» (сб. «Научно-методические записки Саратовской Гос. консерватории им. Л. В. Собинова, Саратов, 1957). Много ценных мыслей и наблюдений над полифонией Глинки и связью полифонических приемов его письма с вариационным развитием содержится в капитальном исследовании Цуккермана «Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957).

Большое внимание теоретиков, естественно, привлекало творчество выдающихся советских композиторов. Полифония Шостаковича исследуется Должанским в труде «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича» (1963). В книге этой тщательно проанализирована каждая из прелюдий и фуг, и на основе этого анализа определены особенности полифонического мастерства композитора. Автор указывает на связи музыки Шостаковича с народной полифонией. Интересны и глубоки мысли Должанского о новаторском решении Шостаковичем общей композиции формы фуги и т. д.

В начале 60-х годов в ряде статей начинают затрагиваться проблемы полифонии, связанные не только с классикой, но и с творчеством зарубежных композиторов XX века. В статье «Гармония и полифония» М. Этингер останавливается на полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича; в талантливой статье С. Слонимского «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии анализируются полифонические принципы Малера. Автор дифференцирует его полифонию на «колористическую» и «экспрессивно психологическую», убедительно доказывая, что многообразные принципы тематического развития и строения формы у Малера представляют собой проявление единого принципа. Слонимский четко определяет этот принцип: «Свободная линейность тематизма, его полимелодическое развитие и строение формы» (стр. 186). Проницательно замечает он далее, что малеровская полифония «поистине рождает гармонию» (стр. 189), причем нового типа, основанную на полифонической связи «фрагментов гармонии». Интересны замечания автора и о малеровском голосоведении, обнаруживающем тесное взаимодействие неимитационной, подголосочной и имитационной полифонии, объединяемых контрапунктическими приемами письма. Такого рода взаимодействие приводит к сложной инструментально-вокальной гетерофонии. Отсюда Слонимский делает вывод, касающийся оркестрового стиля Малера. По его мнению, для Малера характерна многоголосная ансамблевая оркестровая фактура, основанная на

взаимодействии относительно самостоятельных мелодических линий, получающих для каждой линии особое тембровое и динамическое решение. Интересно и убедительно прослеживает автор в заключительном разделе статьи развитие и трансформацию оркестрово-полифонических приемов Малера в творчестве композиторов XX века, как зарубежных (Шёнберг, Берг и др.), так и советских (Шостаковича). Данная статья — успешное начало в исследовании проблемы полифонии тембров, без чего трудно решить многие вопросы драматургии современной музыки.

Со статьей Слонимского перекликается талантливо написанная статья Шнитке «Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича» (сб. «Музыка и современность», вып. 4, 1966). Подчеркнув ряд характерных для Шостаковича того периода приемов полифоническо-оркестрового письма, автор показывает, как отражаются на традиционных полифонических формах индивидуальный подход композитора к трактовке инструментов, и как драматургическая выразительность оркестрового тембра вызывает трансформацию нотного текста. Шнитке доказывает, что оркестровой полифонии Шостаковича присущ принцип функциональной изменчивости голосоведения, рожденный новыми функциональными соотношениями между голосами. Каждый полифонический эпизод решается неповторимо в соответствии с задуманным оркестровым воплощением и интонационной драматургией звучания инструментов, которая властно подчиняет себе ту или иную форму полифонического письма. Но при всей своей новизне оркестровая полифония Шостаковича, по мнению Шнитке, сохраняет все связи с классическими традициями функциональной оркестровки Чайковского и Бизе.

Интересные наблюдения о характере и роли полифонического письма в творчестве Н. Я. Мясковского содержатся в статье Т. Богановой «Принципы полифонии в творчестве Н. Мясковского» (сб. «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки», М., 1963).

Как видим, среди работ по полифонии имеется немало интересных, содержательных. Впрочем, основные достижения и здесь касаются, главным образом, классической полифонии. Приходится признать, что изучение полифонического письма современной музыки только начинается. Главный же пробел, пожалуй, заключается в том, что мысль направляется пока еще преимущественно на разработку технологии, а не познания образно-художественной роли полифонических средств в творчестве композитора. Выгодно отличаются в этом отношении, пожалуй, лишь статьи В. Бобровского, например, о значении пассакальи в музыке Шостаковича, в которых автор попытался определить идейно-эстетическую функцию этой формы в симфонических и камерных циклах композитора. Нам представляется, что именно по этому пути и должно пойти дальнейшее развитие исследований по полифонии.

О ритме много писал Асафьев (особенно в книге «Глинка» и «Музыкальная форма как процесс. Часть II, Интонация»). Немало ценных мыслей о роли ритма в творчестве классиков и в современной советской и зарубежной музыке высказано на страницах отдельных общих и монографических исследований и в статьях советских музыковедов. И все же пока еще ритм не стал предметом всесторонней и систематической исследовательской разработки.

Тем ограднее отметить, что в последние годы появилось четыре интересных специальных статьи о ритме. Автор их — молодой московский музыковед О. Холопова. В первой по времени публикации статье «Некоторые наблюдения над ритмикой Шостаковича» (о многообразии типов метроритмической организации, сб. «Черты стиля Шостаковича», 1962) она сделала интересную попытку разграничить в музыке Шостаковича «универсальные средства метроритма, применяемые повсеместно, и наряду с ними — специальные, даже исключительные». Исследуя метроритмику Шостаковича, Холопова справедливо подчеркивает связь ритма с характером того или иного индивидуального образа. Огромный круг образов, воплощенный в творчестве Шостаковича, определил — по ее мнению — обширный и разнообразный диапазон метроритмических образований в музыке композитора. В ритмике Шостаковича автор устанавливает, например, такие принципы, как «единство движения в многоголосии в целом одновременно с метрической свободой и ритмической изменчивостью отдельных голосов», что «в его музыке ритмический рисунок мелодии прежде всего определяется соотношением длительностей, в то время как у Прокофьева, Бартока, Стравинского он зависит в первую очередь от соотношения акцентов».

В статье «Внимание ритму» («Сов. музыка», 1964, № 7) Холопова, подчеркивая колоссальную роль ритма в современной музыке, справедливо отмечает, что в нашем музыкознании уделяется недостаточное внимание к этому фактору. Во второй части своей статьи она привлекает внимание к такой стороне ритма, как акцентность и намечает различные выразительные возможности акцентности как специфической основы именно музыкального ритма. В статье «Ритм и форма» («Сов. музыка», 1966, № 3) Холопова говорит об усилившейся и изменившейся роли ритма в музыке XX века и на ряде конкретных примеров обосновывает характерную для современной музыки «общую динамизацию музыкальной формы при помощи ритма». Наконец, в большой статье «О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского» (сб. «Музыка и современность», вып. 4, М., 1966), на конкретных образцах из его произведений Холопова дает характеристику элементов ритмической техники этого композитора и отмечает воздействие ритмики на его другие выразительные

средства (мелодику, гармонию и т. д.). Автор доказывает, что именно ритм создает в музыке Стравинского динамическое напряжение формы.

Исследования в области музыкальной акустики

Советским теоретическим музыкознанием внесен солидный вклад в область музыкальной акустики. Здесь прежде всего необходимо назвать такие капитальные исследования Н. Гарбузова как «Зонная природа звуковысотного слуха» (1948), «Внутризонный слух и методы его развития» (1951), «Зонная природа тембрового слуха» (1956) и коллективная работа, созданная под руководством Гарбузова — «Музыкальная акустика» (1954).

Важнейшей заслугой Гарбузова является установление им зонной природы музыкального слуха. Исследования Гарбузова доказывают зависимость выразительности тона от места, занимаемого им в данной зоне. Установленная Гарбузовым зонная природа музыкального слуха приводит к новой постановке и новому подходу к решению таких проблем, как формирование тембров, искусство и техника исполнительского интонирования, чистота строя солиста и вокальных и инструментальных ансамблей и т. д. Особенно существенны наблюдения и выводы Гарбузова для исследования интервальной выразительности мелодики, равно как для установления выразительных возможностей аккордовых созвучий.

Его учение о зонной природе звуковысотного и тембрового слуха получило свое развитие в работах О. Сахалтуевой «О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом» (сб. «Труды кафедры теории музыки МГК», 1960), О. Рагса «Интонирование мелодии в связи с некоторыми ее элементами» (там же) и обстоятельном исследовании Н. Переверзева «Проблемы музыкального интонирования» (1966). Появление этих трудов ознаменовало выход акустики как науки из замкнутой сферы анализа чисто физических закономерностей звука и положило начало научно-объективному исследованию его художественной природы. Это направление теоретической мысли имеет богатые перспективы развития.

В русле музыкально-акустических исследований родилась интересная работа Гарбузова «Древнерусское народное многоголосие» (М., 1948). В этой небольшой книжке автор, исходя из акустических предпосылок, исследует зависимость между количеством интервалов звукоряда и количеством интервалов в двухголосных песнях, опираясь на одноголосные записи древних русских песен, делает интересную попытку реконструировать возможные виды бытовавшей некогда многоголосной практики интонирования песни, дошедшей до нас в одноголосной записи. Заслуживают внимания высказываемые автором предположения, что

открытый им метод выявления в одноголосии «скрытого», потенциального многоголосия может быть с успехом использован композиторами при обработке народных напевов национальных культур, не знавших многоголосия и не пришедших к гармоническому мышлению.

Труды по инструментоведению и оркестровке

Советскими учеными (С. Гинзбургом, Б. Струве, К. Вертковым и др.) была создана стройная теория инструментоведения. В основу этой теории положены принципы марксистско-ленинской эстетики, рассматривающей процессы развития духовной (и материальной) культуры человечества в зависимости от процессов общественно-исторической эволюции.

В книге Б. Струве «Процесс формирования виол и скрипок» (1954) убедительно показано, как именно общественная среда и ее социально-эстетические запросы определяют «жизнь» и развитие инструментария.

Из инструментоведческих трудов укажем еще на книгу К. Верткова «Русская роговая музыка» (Л., 1948), в которой автор впервые дал исчерпывающее описание рогового оркестра, возникшего в России в середине XVIII и просуществовавшего до 30-х гг. XIX века. Большим достоинством этого исследования является приложенный к книге, впервые расшифрованный автором, музыкальный материал — некоторые образцы музыкальных произведений репертуара рогового оркестра.

Коллективом авторов (К. Вертковым, Г. Благодатовым и Э. Язовицкой) в 1963 году выпущен «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» — издание, содержащее исчерпывающее и тщательно сделанное описание народного инструментария. И снова отметим, что авторы не только описали инструменты, но снабдили «Атлас» ценным нотным приложением. Впервые была разработана точная, строго научная классификация народных инструментов по родам и видам, по принципу звукоизвлечения. Без преувеличения можно сказать, что «Атлас» представляет собой уникальный памятник материальной музыкальной культуры народов Советского Союза.

Обобщение принципов русской классической школы оркестровки сделал С. Василенко в монументальном труде «Инструментовка для симфонического оркестра» (т. I — струнные, деревянные инструменты, валторна — 1952; т. II — малый симфонический оркестр — 1959; этот том был выпущен под редакцией Ф. Фортунатова). К сожалению, смерть автора не позволила ему завершить работу над III томом, который он предполагал посвятить большому симфоническому оркестру.

Наиболее значительным обобщающим трудом, охватывающим основные вопросы инструментария современного симфонического

оркестра, является четырехтомный труд Д. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр» (I—II тт. М., 1953 и III—IV тт. М., 1956), в котором исчерпывающее освещение всех вопросов конструкции, технических и художественно-выразительных возможностей инструментов опирается на анализ большого количества музыкальных примеров, особенно русских классиков. За несколько лет до выхода труда Рогаль-Левицкого вышла в свет книга В. Веприка «Трактовка инструментов оркестра» (М., 1948), посвященная почти совершенно теоретически не разработанной проблеме оркестрового развития.

Характеристика оркестрового письма Глинки, а главное, определение связей и зависимостей его инструментовки от других сторон творчества дана в книге А. Дмитриева «Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки» (1957).

Вопросам тембровой драматургии уделяет большое внимание И. Финкельштейн. Ему принадлежит работа «Некоторые проблемы оркестровки. Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика» (М.—Л., 1964), вошедшая составной частью в кандидатскую диссертацию «Оркестровка как один из факторов формообразования» (1967, рукопись).

Что касается анализа оркестровых принципов советских композиторов, то в этом отношении наиболее благополучно обстоит дело пока только с творчеством Шостаковича. Помимо многих общих работ, в которых затрагиваются вопросы его инструментовки, имеются и специальные статьи: Л. Раппопорт «О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича» (сб. «Черты стиля Шостаковича», М., 1962) и М. Бера «Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича» (сб. «Черты стиля Шостаковича», М., 1962). Последняя должна была составить часть задуманной автором книги об оркестровке Шостаковича, из-за скоростной кончины автора оставшейся незаконченной. Опубликованная статья очень интересна. Автор доказывает, что оркестровка Шостаковича в основном покоится на драматургии «чистых тембров» и интонационно определяется характером мелодического рисунка; что любая мелодическая фраза, любое мелодическое построение в музыке Шостаковича существует только в ей присущей интонационно-тембровой форме звучания. Справедливо автор пишет: «Некоторые черты оркестровки Шостаковича настолько значительны, что по ним можно получить представление об общей направленности всего творчества композитора». Нельзя не присоединиться к автору, когда он пишет, что «умение „очеловечивать“ инструментальные голоса несомненно выходит за рамки самого высокого мастерства, это, несомненно нечто большее».

Указывая на эти труды, следует, однако, признать, что именно оркестр остается до сих пор наименее исследованной советскими теоретиками областью современного музыкального творчества. Ни об оркестре Прокофьева, ни Мясковского, не го-

воря уже о зарубежных композиторах XX века, не написано ни одного специального исследования; об их оркестре пишется «попутно» в общих монографиях, что явно недостаточно, тем более, что «тембровая» драматургия приобрела в творчестве последних десятилетий особенно большое значение.

Исследования на стыке теории музыки и иных наук

В послевоенный период появился ряд исследований, в которых авторы стремились перекинуть мост от музыки к психологии и психофизиологии. Такова книга Б. Теплова «Психология музыкальных способностей» (1947). Психофизиологии касается в своем «Учении о гармонии» Ю. Тюлин (3-е издание, 1966). Он утверждает существование неразрывной связи системы музыкального мышления (в частности, лада) с психологическим законом апперцепции и подчеркивает решающее значение для формирования музыкальных систем психофизиологических и интеллектуально-логических закономерностей. Исходя из этих положений, Тюлин выдвигает новую интересную гипотезу о психофизиологическом и ладовом происхождении минорного трезвучия.

На важность опоры музыкальной теории, на достижения современной психологии и психофизиологии (особенно при решении таких кардинальных проблем, как проблема музыкального мышления, проблема музыкальной выразительности и т. д.), указывает в своих статьях Л. Мазель.

Много лет посвятила психофизиологическому обоснованию и раскрытию закономерностей музыкального искусства и деятельности человека в музыке М. Блинова. Так, еще в 1951 году в журнале «Советская музыка» (№ 8) появилась проблемная статья «Учение И. П. Павлова и некоторые задачи советского музыкознания». В ней был выдвинут ряд проблем, лежащих на стыке теоретического музыкознания и психофизиологии (точнее, учения И. П. Павлова).

В последующие годы Блинова публикует следующие статьи: «Физиологические основы ладового чувства» (сб. «Вопросы теории и эстетики», вып. I, 1962), «Физиологические основы элементарного звукового синтеза» (сб. «Вопросы теории и эстетики», вып. 2, 1963), «Физиологическая сущность некоторых законов музыкальной драматургии» (сб. «Вопросы теории и эстетики», вып. 3, 1964). В этих работах много метких, ценных наблюдений, существенно обогащающих теоретическое музыкознание.

Вопросы физиологии затрагиваются также в статье А. Брейтбург «Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства» (сб. «Вопросы музыкознания», вып. I, 1954).

К научным исканиям Блиновой примкнул Г. Орлов, написавший интересную статью «Психологические механизмы музыкаль-

ного восприятия», (сб. «Вопросы теории и эстетики», вып. 2, 1963). Опираясь на обширный научный материал, автор исследует аспект отражения объективного мира (т. е. музыкального произведения) в человеческой психике и пытается осветить проблему музыкального восприятия. По его мнению, понимание особенностей музыкального восприятия дает возможность полнее обосновать объективный характер содержания и воздействия искусства, на основе чего станет возможным объективный научный анализ и оценка содержания и воздействия произведений искусства. Этот научный анализ и оценку автор считает важнейшей из задач, стоящих перед искусствознанием.

Достоин упоминания также серьезная работа И. П. Благовещенского «К вопросу единства художественного и технического развития скрипки в свете учения И. П. Павлова», опубликованная в сборнике статей этого автора в 1965 году.

При всей дискуссионности этих статей они представляют собой большую ценность, намечая строго научный объективный подход к коренным проблемам музыкального искусства.

Исследования в области музыкальной формы

Пожалуй, ни в одной из областей музыкальной теории не сказалось так сильно влияние идей Асафьева, как именно в учении о музыкальной форме. Как известно, и для самого Асафьева проблема музыкальной формы была едва ли не центральной, занимавшей его всю жизнь. Не говоря уже о первой части его монументального труда «Музыкальная форма как процесс» (1930), только в военные и послевоенные годы вышло в свет множество его работ, так или иначе затрагивающих проблему формы: «О направленности формы у Чайковского» («Сов. музыка», 1945, № 3); «Евгений Онегин» (1944), «Чародейка» (1947), «Глинка» (1947), «Музыкальная форма как процесс. Часть II. Интонация» (1947) и др.

Вопросы формы заняли большое место в трудах таких выдающихся советских теоретиков как Тюлин, Кушнарев в Ленинграде, Мазель и Цуккерман — в Москве.

Оставляя в стороне неудачную книгу А. Буцкога «Строение музыкального произведения» (1948), основанную на вульгарно-социологических концепциях, укажем, что уже в конце 40-х годов стали появляться содержательные учебники, вобравшие в себя исследовательские достижения советской теоретической мысли и обобщающие труды, развивавшие дальше учения о форме. К числу таких учебников относится книга И. Способина «Музыкальная форма» (1947), прочно вошедшая в педагогическую практику. Она отличается скрупулезной точностью описания музыкальных форм.

Скробковым написан «Анализ музыкальных произведений» (1958). В нем акцентированы принципы музыкального развития

и их роль в образовании музыкальной формы. Самым же капитальным трудом должен быть признан труд Мазеля «Строение музыкальных произведений» (1960), отличающийся широтой охвата материала (от Баха до наших дней), глубиной истолкования структуры музыкальных форм (нельзя не отметить то разностороннее освещение, которое автор дал сонатной форме), отточенностью и ясностью определений.

Научную классификацию и систематизацию музыкальных форм два Тюлин в книге «Строение музыкальной речи» (1962). Автор подчеркивает, что эта область содержит много ценного не только для понимания стилей и их исторической эволюции, но и для совершенствования современного композиторского мастерства. Положения Тюлина, изложенные в книге, легли в основу коллективного труда ленинградских теоретиков «Музыкальная форма» (1965), предназначенного в качестве учебника для исполнительских факультетов консерваторий.

Начало анализу музыкальной формы в творчестве Шостаковича положил А. Должанский. Он опубликовал в № 4 журнала «Советская музыка» за 1956 год статью «О проблеме сонатной формы в произведениях Шостаковича (об особенностях композиции 1-й части VII симфонии)», в которой привлек внимание к принципам формообразования, характерным для композитора. Вслед за Должанским, к исследованию музыкальной формы у Шостаковича обратился В. Протопопов.¹

В статьях, посвященных этому вопросу, Протопопов приходит к выводу, что одним из главных признаков симфонизма Шостаковича является принцип «единого развертывания».

Виды и характер трансформации классической сонатной структуры в симфониях Шостаковича определил В. Фрумкин в работе «Особенности сонатной формы в симфониях Шостаковича» («Вопросы музыкознания», вып. 3, 1960).

Значительный интерес вызывает книга В. Бобровского «Камерные инструментальные циклы Д. Шостаковича» (1961), содержащая немало серьезных мыслей о развертывании циклической формы в ансамблях композитора. Но еще дальше исследователь пошел в статье «Претворение жанра пассакаля в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича» (сб. «Музыка и современность», 1962). В ней Бобровский определяет драматургическую роль пассакаля в музыке Шостаковича «в соответствии с идеей сквозного развития каждого циклического произведения», причем доказывает, что «присущий пассакалю драматизм либо доводится Шостаковичем до уровня трагедийности, либо переключается в сферу полупризрачной оцепенелости». Являясь обычно предпо-

¹ В статьях: «Вопросы музыкальной формы в произведениях Шостаковича», Сообщения Института истории искусств АН СССР, 1956, № 9, 1958, № 15. В объединенном виде опубликованы затем в сборнике «Черты стиля Шостаковича», М., «Сов. композитор», 1962.

следней частью, пассакалья создает «очень напряженный конфликт, вызванный контрастным противопоставлением наиболее сосредоточенного наиболее действенному».

Особенно ценной у Бобровского представляется тенденция определить идейно-эстетическое значение пассакальи. Бобровский считает, что в пассакальях Шостаковича находит свое выражение этически-возвышенная гуманистическая идея произведения, и происходит преодоление трагедийного или драматического конфликта. Именно это стремление проникнуто в художественную логику, в самый дух искусства Шостаковича и привлекает к работе Бобровского. Можно согласиться или оспаривать конкретный вывод исследователя, но сама попытка установить связь теоретического (технологического) анализа с глубокими обобщениями идейно-эстетического и этического порядка нужно только приветствовать.

В статье Мазеля «О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Д. Шостаковича» («Музыкально-теоретические проблемы советской музыки», 1963) дано расширенное и углубленное изложение мыслей, сжато сформулированных в его же путеводителе по симфониям Шостаковича (Л. Мазель. «Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель», 1960). Уже в «Путеводителе» Мазель точно очерчивает круг идей и образов конфликтов и особенности выразительных средств, свойственных симфонизму Шостаковича. Но намеченные там положения окончательно кристаллизуются в названной обобщающей работе. Мазель подчеркивает, что «яркое новаторство композитора в области формы обусловлено новым содержанием его музыки и опирается на творческое развитие традиций». Главной темой всего творчества Шостаковича Мазель считает «гуманистическую тему обличения зла и защиты человека». При этом образы «зла» в симфониях Шостаковича сочетают колоссальную обобщенность с предельной конкретностью, вызывают ощущение и гигантских, фантастически грандиозных масштабов зла и его невероятности, «неправдоподобия», и, вместе с тем, его чудовищной реальности». Но принципиальная новизна художественных концепций Шостаковича, утверждает Мазель, отнюдь не исчерпывается созданием нового образа современного зла и его разоблачения. Новизна концепций Шостаковича определяется противопоставлением образам зла положительных образов,— благородных, возвышенных или «гимнических и тихих» состояний внутреннего мира человека. Глубоко верна мысль автора, что в симфониях Шостаковича создан не только новый тип музыкальных образов, «но и новые их соотношения и связи, новую систему образов», систему индивидуальную, своеобразную и, вместе с тем, общезначимую. Именно эта новая система образов вызвала к жизни новую трактовку Шостаковичем высших форм инструментальной музыки — сонатной формы и формы сонатно-симфонического цикла. Это принципиально новое качество сонатной формы Шостаковича, Мазель видит в образ-

ном контрасте между средним разделом формы — разработкой — и крайними частями сонатной формы (экспозицией и репризой). В разработках у Шостаковича, как правило, побеждает стихия зла — разрушения. Но такая драматургическая роль разработки существенно изменяет роль экспозиции и репризы. Так, в экспозиции вместо отсутствующих или потерявших прежнее значение связующей и заключительной партий у Шостаковича расширяются масштабы главной и побочной партий, между этими партиями устанавливается связь на основе «единой линии развития». По-новому трактует Шостакович репризу, «на долю которой падает вся тяжесть «реакции» на основной конфликт». В репризе главная партия преобразовывается, предстает в новом облике и вместо сближения главной и побочной партии возникает яркий контраст между ними. Этот контраст создается усилением экспрессии каждой из партий, достигающих в репризе своих кульминаций. В сопоставлении с отзвучавшим разгулом враждебных жизни, человеку сил, реприза, тем самым, приобретает характер страстного протеста против зла, и в ней осуществляется утверждение прекрасного идеала жизни.

Во второй половине статьи Мазель анализирует трактовку формы цикла в Восьмой симфонии. Она определяется: «содержательным замыслом, связанным с двойным утверждением и сквозным — через всю симфонию — развитием основного, типичного для Шостаковича идейно-художественного комплекса». В противовес этому, в Одиннадцатой симфонии цикл обусловлен программным замыслом и реализован проведением через все части оригинального синтезирующего варианта «характерного комплекса». В результате, действенный финал оказывается, вместе с тем, и непосредственным завершением «характерного комплекса». Статья Мазеля в методологическом отношении является поучительным образцом того, какими должны быть теоретические исследования в области музыки, каким путем должен идти теоретик, чтобы прийти к высшим идейно-эстетическим обобщениям.

Не менее тонко ощущение нового в идейно-художественной сущности творчества Шостаковича обнаруживает Мазель в статье «О стиле Шостаковича» (сб. «Черты стиля Шостаковича», 1962).

Из теоретических работ, касающихся проблемы формы, мы выделили лишь главнейшие. Много примечательного о принципах формообразования у русских классиков XIX века содержится в статьях и монографиях В. Протопопова. Немало ценных мыслей о композиционных принципах и характерных особенностях формы у Прокофьева имеются в работах С. Слонимского, В. Блока (сб. «Музыка и современник», вып. I, М., 1962) и др.

Общим проблемам формы и циклам, построенным на принципах интонационных связей, посвящена содержательная статья М. Михайлова («Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2, 1963).

О драматургии сочинений Мясковского, понимании им принципов сонатности, о характере циклических структур его симфоний и камерных ансамблей писали Ливанова (в монографии «Н. Л. Мясковский», 1953), Иконников в многочисленных статьях по поводу тех или иных произведений композитора, в монографии «Художник наших дней» (1966).

В последние годы наметилась также тенденция дальнейшего развития основных теорий Асафьева, в частности, теории интонации. В 1965 году Е. Орлова публикует работу Асафьева «Речевая интонация», значение которой трудно переоценить.

В 1965 году выходит сборник «Интонация и музыкальный образ» (под ред. Б. Ярустовского), составленный из докладов и сообщений советских музыковедов, прочтенных на международном семинаре в Праге в 1963 году. Сообщения эти посвящены, в основном, проблеме интонации и интонационной природы музыки.

Заклячая нашу статью, мы должны констатировать, что советское теоретическое музыковедение прошло плодотворный путь развития. Велики заслуги советских теоретиков в разработке проблем классической гармонии и полифонии (концепции Тюлина, Протопопова, Мазеля, Цуккермана и др.).

Однако насущной задачей, еще далеко не решенной, является разработка проблем гармонии и полифонии современных, новых течений в музыке XX века (особенно зарубежной, но и, в значительной степени, советской). Здесь производятся лишь первые разведки и, пожалуй, среди всех работ наиболее перспективный путь намечен молодыми теоретиками — Холоповым, Таракановым, Шнитке.

Нельзя также не отметить, что до сих пор отвлеченный технологический анализ в теоретических работах преобладает над анализом, устанавливающим связи музыкальной технологии с образно-эстетическими категориями творчества. И в этом отношении нужно особенно подчеркнуть значение статей Мазеля, И. Рыжкина, Б. Ярустовского, А. Сохора, Ю. Кремлева, уделяющих серьезное внимание разработке общих эстетических проблем (стиля, метода и т. д.). В частности, Рыжкин пытается постичь именно стилевые, «содержательные» категории музыки и их конкретное выражение в системе выразительных средств классического и современного творчества. Проблемы стиля и метода в творчестве и исполнительстве нашли отражение в статьях И. Рыжкина, А. Сохора, М. Михайлова, Л. Раабена в сборнике «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. IV (1965).

Думается, что именно этот путь является решающим, ибо главная цель советского музыковедения — познание эстетической общественно-идейной ценности музыкального искусства.

Л. Раабен

НАУКА О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ КАК ОБЛАСТЬ СОВЕТСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Одной из новых областей музыковедения, разработанной в советское время, является наука о музыкальном исполнительстве. Конечно, не только в нашей стране, но и за рубежом можно найти монографии об отдельных исполнителях, обобщающие труды по истории исполнительства вроде известных книг Л. Лоранси, А. Мозера, Л. Василевского по скрипичному и виолончельному искусству.¹ Но и накопленный в этих трудах материал получил подлинно научное освещение и систематизацию именно у советских исследователей.

Основоположником советской исторической науки о пианизме был Г. М. Коган, а истории и теории смычкового искусства — Б. А. Струве.

Их заслуга заключалась прежде всего в разработке методологии — новой науки, согласно которой исполнительство рассматривается как общественное явление, неразрывно связанное с жизнью общества, его музыкальной культурой, его эстетическими и идейно-художественными запросами. Не менее важным было и выдвинутое Струве и Коганом положение о том, что при определении путей развития исполнительства необходимо учитывать композиторское творчество, то есть литературу, написанную для данного инструмента, ибо содержание творчества существеннейшим образом влияет на характер и стиль исполнения. Поэтому и в их собственных трудах, и в работах их последователей и учеников анализу соответствующих жанров музыки отводится столь большое место. Однако в предлагаемой статье мы ограничимся только вопросами истории, теории и эстетики самого исполнительства, поскольку данное издание содержит специальные работы, посвященные итогам советского музыковедения во всех областях творчества, в том числе и инструментального. Не входит в нашу задачу

¹ W. J. Wasielewski. Die Violine und ihre Meister. Lpz., 1910, A. Moser. Geschichte des Violonspiels. Berlin, 1923.

и рассмотрение трудов по методике обучения игре на инструментах, так как сборник не касается педагогических проблем.

Приходится констатировать, что история вокального исполнительства, дирижерское искусство и исполнительство на духовых инструментах не сложились еще в систематизированные исторические науки, хотя предпосылки к тому уже имеются. Накоплен значительный материал о многих исполнителях-вокалистах в книгах, брошюрах, в крупных музыковедческих трудах. Их мы коснемся в дальнейшем.

История и теория исполнительства как наука и учебная дисциплина возникла в 30-е годы. До того исполнители писали главным образом методические труды и первоначально развитие получила методика.¹ С 1927 года Струве читал курс «Научные основы смычково-струнной техники» в Центральном музыкальном техникуме, а с 1931 года в Консерватории в Ленинграде. О курсе истории исполнительства в те годы и не помышляли, он оформился только к концу 30-х годов. Но для того чтобы он зародился, нужно было провести огромную подготовительную работу по собиранию и обобщению фактических материалов, по определению методологии, разработке теоретических положений.

Материалы фиксировались зачастую не в специальных трудах об исполнительстве, а в музыковедческих работах — исследованиях, учебниках. Ценнейшие мысли о русском пианистическом искусстве обнаруживаются в разделах, посвященных фортепианному творчеству в книге Б. Асафьева «Русская музыка от начала XIX в.» (1930). Позднее эти мысли о пианизме Фильда — Глинки — Балакирева и его отличий от пианизма Листа — Рубинштейна Асафьев повторяет в своей известной книге о Глинке (1947).

Одной из первых книг, затронувших проблемы фортепианного искусства, была книга М. Друскина «Новая фортепианная музыка», подкрепленная предисловием Игоря Глебова (1928). Она отразила и положительные и отрицательные стороны советского музыкознания 20-х годов. Книга до сих пор привлекает широкой картиной фортепианного искусства начала XX века, острым вниманием к современности, попыткой понять и объяснить сущность совершающихся процессов, подметить особенности стиля фортепианных композиций крупнейших представителей национальных школ, характеристикой типов пианизма в их историческом развитии, включая новый пианизм, порождавшийся новым искусством

¹ Методические труды в 20-е годы выпускали: М. Барнинова. «Очерки по методике фортепиано», в двух частях, изд. 1925, 1926 гг.; Б. Струве. «Вибрация на смычковых инструментах (преимущественно на виолончели», Л., 1926; «Типовые формы постановки рук у инструменталистов (смычковая группа)», М., 1932; Г. Коган, в ряде статей обрушившийся на так наз. анатомо-физиологическую школу Брейтгаупта, Штейнгаузена: «Современные проблемы теории пианизма». Журнал «Пролетарский музыкант», 1929, № 6; Гр. Прокофьев, в переводе которого на русский язык выходили труды Штейнгаузена и др.

той бурной и неустойчивой эпохи. Но в книге содержатся и положения, с которыми в настоящее время трудно согласиться. Речь идет об отрицании пианизма Листа, якобы совершенно непригодного для современного этапа развития фортепианной музыки, а также о теории так называемого «инструментального фактора», согласно которому музыкальный стиль рассматривался как порождение музыкального инструмента, его технико-звуковых особенностей, технических приемов игры на нем. Отрицание романтического, красочного пианизма Листа, «уводящего» фортепиано от его «истинной» специфики в чуждую ему сферу «оркестральности», или «вокальности», было связано, конечно, и у Друскина, и у многих исследователей с тенденциями антиромантизма, получившими в те годы широкое распространение. Теории «инструментального фактора» касались еще до Друскина Сабанеев, Грубер (в ранних работах); они разделялись Асафьевым (о чем свидетельствует, кстати, предисловие к книге Друскина его предисловие).

На позициях антиромантизма стоял и Г. Коган, хотя и выступивший против теории «чистого инструментализма» («Сов. музыка», 1933, № 2, стр. 89). Не менее страстно опровергался им рубинштейновский романтический пианизм. К тому же Коган рассматривал русское фортепианное исполнительство как провинциальную, областную ветвь европейского пианизма, а Рубинштейна как усердного ученика Листа, сопоставляя его в этом с Г. Бюловым и считая, что у обоих листовская традиция получила своеобразное раздвоение (Рубинштейн — преемник листовской стихийности, Бюлов — преемник листовской сознательности. — Журнал «Пролетарский музыкант», 1929, № 6, стр. 24). Но и в этом случае было бы неверно осудить Когана за подобные взгляды, ибо о «провинциализме» русской музыки XIX века говорили в ту пору многие музыковеды (в частности, Асафьев).

С таких позиций Коган классифицировал и игру советских пианистов. В статье о Григории Гинзбурге он призывал перестать измерять пианистов «прокрустовой меркой рубинштейновского идеала» и видел в исполнении музыканта пример освобождения от туманящих мозг и «разрезающих волю» рубинштейновских традиций («Сов. музыка», 1933, № 2, стр. 116).¹ «Умное мастерство Гинзбурга лишено той нерассуждающей стихийной силы, — писал он, — которая составляла секрет Антона Рубинштейна» (там же, стр. 115). Рубинштейновскому пианизму он противопоставлял пианизм Бузони и Годовского.

Однако антиромантизм Когана не был столь «тотальным», как у Друскина. Он признает силу романтического искусства, лишь оспаривая его ведущее значение для современности. Так, в журнале «Советская музыка» № 6 за 1933 год он пишет: «Спору

¹ Статьи написаны под псевдонимом «Гримих» (т. е. сокращение — Григорий Михайлович).

нет... свет светит не только в романтическом окошке»... «некоторые другие стили способны к меньшей, а может быть и большей выразительности, чем романтическое искусство» (стр. 114).

Таким образом, нигилистическое отношение к романтическому искусству и к русскому пианизму помешало Когану в тот период определить верно сущность исполнительского искусства Рубинштейна, чрезвычайно многогранного, несущего в себе, наряду с романтической восторженностью и стихийностью чувства, элементы реалистического психологизма и драматизма. Не удалось ему верно определить и пути развития русского пианизма, выдвинувшего во второй половине XIX века, помимо А. Рубинштейна, такие фигуры, как Н. Рубинштейн, Сафонов, Есипова, Танеев, Мусоргский, Балакирев и наметившего традиции, подхваченные и развитые блестящей плеядой русских пианистов начальных десятилетий нашего века во главе с Рахманиновым, Зилоти и рядом других.

И все же, несмотря на односторонность взглядов, именно Когану до конца 30-х годов принадлежала ведущая роль в определении основ истории и теории пианизма, в наметке контуров будущей исторической науки, первичной классификации и систематизации явлений. Большое значение в этом имели его очерки о советских пианистах, статьи о советском исполнительском стиле, критические рецензии с разбором искусства зарубежных исполнителей в периодике, а также «Школа фортепианной транскрипции», из намеченных 20 выпусков которой, к сожалению, появился лишь один, посвященный Токкате И. С. Баха.

Наряду с Коганом интерес к проблемам истории и теории пианизма в 30-е годы наметился и у других музыкантов.

В 1938 году Л. Дроздов публикует статью «Истоки русского пианизма» («Сов. музыка», 1938, № 8); в течение 30-х годов появляются: исследование Я. Мильштейна о Листе, А. Николаева о Клементи, хрестоматия А. Алексеева по истории пианизма. Укажем также на работу Б. Штейнпресса о Мусоргском — пианисте, заострившую внимание на «кучкистско-балакиревской» линии фортепианного искусства. В 1938/39 гг. А. Альшванг опубликовал очерки о выдающихся советских фортепианных педагогах — К. Игумнове, Г. Нейгаузе, А. Гольденвейзере, Н. Николаеве, где с присущей этому ученому широтой оказались затронутыми вопросы исполнительских стилей. Нелишне напомнить о том, что Альшванг был великолепным пианистом с яркой художественной индивидуальностью.

В 30-е годы Коганом была создана целая школа историков пианизма. Учениками Когана надлежит считать А. Николаева, Л. Баренбойма, А. Алексеева. В 1936 году в Московской консерватории вводится курс истории и теории пианизма и создается соответствующая кафедра, которую возглавил Коган. Его ассистентом стал А. Николаев (в 1937 г.). Аналогичный курс в Ленинградской консерватории осуществлял в те годы М. Друскин. Несколько позже, первоначально в Ленинграде (в 1938 г.), открылась ка-

федра истории и теории смычкового искусства под руководством В. Струве. Ее организации предшествовала аналогичная исследовательско-обобщающая работа. В те годы у Струве специализируется в области истории и теории исполнительства московский виолончелист Л. Гинзбург, ленинградцы И. Благовещенский, Н. Васильев, Г. Джалалбекян, погибший на фронте Отечественной войны, и автор этих строк; к истории скрипичного искусства обращается в Москве И. Ямпольский. В 1939 году Ямпольский по разделу скрипки, Гинзбург — виолончели начинают читать курс в Московской консерватории.

Однако и как наука и как учебный курс история смычкового искусства в 30-е годы находилась еще в зачаточном состоянии. Лекции не касались современности; материалом по разделам зарубежного исполнительства служили наспех переведенные главы из работ немецких историографов Мозера и Василевского, французского исследователя Лионеля де ля Лоранси, энциклопедия Лавиньяка, Автобиография Шпора и т. д. Из оригинальных трудов советских исследователей, пожалуй, можно назвать лишь статью В. Струве «Пьер Гавинье как скрипач, исполнитель и педагог», опубликованную в сборнике «Очерки по истории и теории музыки» (вып. II, 1940) и книгу Л. Гинзбурга «Луиджи Боккерини» (1938).

Особенно сложно обстояло дело с историей отечественной смычковой культуры. В исследовательском плане ею, собственно говоря, почти не занимались. Сведения извлекались из книг Н. Финдейзена («Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века», 1928), Б. Асафьева («Русская музыка от начала XIX века»), из таких изданий, как «Музыка и музыкальный быт старой России» (1927) или из мемуарной литературы вроде книг В. Безекирского «Из записной книжки артиста» (1910), Л. Ауэра «Среди музыкантов» (1927) и др.

Начало оригинальным исследованиям в области русского смычкового искусства кладет книга Семена Львовича Гинзбурга о выдающемся виолончелисте К. Ю. Давыдове (1936). Эта книга подверглась суровой критике за введение, в котором автор дал принципиально неверную характеристику творчеству композиторов балакиревского кружка, однако в основной своей части она содержала превосходные материалы, по существу почти исчерпывающие, ибо более поздние работы о Давыдове мало что к ним прибавляют. Кроме того в 1 томе «Истории русской музыки в нотных образцах» под его же редакцией (1940) содержались публикации сочинений И. Хандошкина, а в 1929 году была опубликована книга Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке» (в переводе С. Гинзбурга и М. Мокульской), — вот почти исчерпывающий перечень опубликованной в ту пору литературы.

Гораздо глубже в 30-е годы была разработана теория советского инструментоведения. Здесь также основополагающее значение имели работы В. Струве.

Инструментоведческие проблемы интересовали Струве с самого начала 30-х годов. В результате кропотливых исследований ему удалось создать стройную концепцию эволюции инструментов. Эта концепция наметилась уже в статье «Виола помпоза И. С. Баха» в связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов» («Сов. музыка», 1935, № 9). «История инструмента, — писал в ней Струве, — не может рассматриваться нами отдельно от окружающей действительности, так как является органической частью развития музыкальной культуры в целом». Развитие общества с его запросами — вот что в конечном счете определяет эволюцию инструментов, их появление и «смерть».

Инструментоведческая историческая концепция развивается Струве далее в работах: «Очерки по истории смычковых инструментов» (1938), «Предыстория скрипки и виолы» (1939). Окончательное оформление она получила в монументальном исследовании «Процесс формирования виол и скрипок» (1940, издана в 1959 г.).

В 1929—1932 годы вышли в свет «Очерки по истории вокальной методологии» В. А. Багадурова (два выпуска). При общей методологической направленности они содержали множество сведений, характеризующих историческое развитие вокального искусства, типические признаки старых (часть 1-я) и новых (часть 2-я) вокальных школ — итальянской, французской, немецкой.

В 20-е — 30-е годы появляются первые книги о русских певцах и вокальном искусстве. Большинство их имело информационно-биографический характер (например, два сборника статей о Л. Собинове — один юбилейный, вышедший под редакцией В. Немировича-Данченко еще в 1923 г., второй — «Жизнь и творчество Л. Собинова» — 1937). В 1938 году был издан сборник о МАЛЕГОТе «Двадцать лет государственного академического Малого оперного театра» со вступительной статьей Б. Асафьева и В. Иохельсона «Творческие искания». Но исполнители в нем, фактически, не получили характеристик — даны лишь сухие «анкетные» справки. Однако в 1937 году вышел 1-й выпуск 3-й части фундаментального труда Багадурова «Очерки по истории вокальной методологии», где имелись интересные данные о сущности национальных вокальных исполнительских традиций. Выпуск охватывал период от русского средневековья до XIX — начала XX столетия и содержал в приложении некоторые нотные публикации, в том числе «Упражнения», составленные Глинкой для О. А. Петрова, и несколько его же вокализов — «сольфеджио».

Была затронута советским музыковедением и история русского хорового искусства: В. Музалевский написал книгу «Старейший русский хор» (1938), где дан обзор деятельности Придворной певческой капеллы, ставшей после Октября Государственной академической капеллой.

Вопросу национальных исполнительских традиций в области русского вокального искусства была, в основном, посвящена творческая дискуссия, прошедшая в 1939 году и вызвавшая оживленные отклики в периодической печати.

Нужно подчеркнуть тот факт, что в 30-е годы было положено начало разработке проблем, связанных с теорией и эстетикой советского исполнительского искусства. Большую роль здесь сыграли всесоюзные конкурсы исполнителей и победы советских музыкантов на международных соревнованиях. В многочисленных статьях, появляющихся после конкурсов, поднимаются вопросы о художественных задачах исполнителя, о сущности советского исполнительского стиля, о методе «объективного» интерпретирования. Пусть сейчас многие из высказываний кажутся наивными, прямолинейными, рисующими некий «идеальный» образ советского исполнителя, однако в критических статьях о конкурсах развивались и плодотворнейшие положения о виртуозности и виртуозничаньи, о содержательности и внешнем техницизме, а фактически — о проблеме общественной функции исполнителя как носителя общественной идеологии. Страстно и непримиримо отвергались, как глубоко чуждые советскому исполнительскому стилю, субъективизм, надрынность, сентиментализм, не говоря уже о салонности, в чем советское исполнительство неукоснительно противопоставлялось зарубежному. Подобное противопоставление было закономерным, ибо окружающая действительность, формируя новое общественное мировоззрение, порождала соответствующие этому мировоззрению эстетические принципы и формы художественного мышления. Верно было подмечено и то, что социальные противоречия капиталистического мира приводили и в исполнительстве к распространению субъективизма, декадентства, к настроениям нравственного одиночества. Вместе с тем, во многих статьях эти высказывания принимали декларативную форму, отнюдь не являясь выводом из углубленного и всестороннего анализа современного исполнительства с его сложными внутренними противоречиями. Приведем для примера одну из таких статей, напечатанную после Первого всесоюзного конкурса 1933 года: «Конкурс отчетливо показал принципиальное отличие советских музыкантов-виртуозов от преобладающего на Западе типа исполнителей. Подавляющему большинству наших музыкантов свойственны здоровый, бодрый тонус исполнения, жизнерадостность и оптимизм. Все реже встречается увлечение чистой техникой, пустым виртуозным «трюкачеством» и фокусничеством, неврастеническая, нездоровая игра».¹

Так наивно подчас «разделялись» в ту пору со всем зарубежным искусством, которое, конечно, никоим образом нельзя подвести под подобную характеристику. Да и советское исполни-

¹ Вл. Власов. Скрипачи и виолончелисты на Первом всесоюзном конкурсе исполнителей. «Сов. музыка», 1933, № 4, стр. 111.

тельство в целом вовсе не находилось на столь идеальной высоте и отнюдь не было еще лишено невзращенности, избавлено от искусов технического трюкачества.

Но и статьи такого рода имели свой положительный смысл, ибо намечали те идеалы искусства, к которым надлежало стремиться.

Обычно годы войны и послевоенное трехлетие (по 1947 г.) рассматривается в истории советской музыки как один период. Между тем они не совсем однозначны. Правда, их объединение закономерно в том плане, что война дала толчок к развитию эстетико-философских положений и идей, реализация которых в области музыкознания пала уже главным образом на 1945—1947 годы.

Именно во время войны начинается пересмотр многих прежних теоретических и эстетических установок, а главное — всемерно усиливается внимание к истории отечественной музыкальной культуры. Одно из центральных мест начинает занимать проблема национального в русской музыке, которой придается не меньшее, а подчас и большее значение, чем проблемам народности и реализма. Типичный пример — статья Г. Когана о Рахманинове-пианисте, напечатанная в сборнике «Советская музыка» (IV вып., 1945). В стиле игры великого исполнителя Коган всячески подчеркивает моменты эстетической общности с творчеством Левитана, Чехова, «исконно русское», связывающее Рахманинова родственными художественными узами с Шаляпиным, Станиславским, Немировичем-Данченко. «В его индивидуальности, — пишет Коган, — нашли одно из сильнейших выражений национальные черты русской художественной культуры».

Проблема национального своеобразия, самобытности русской исполнительской школы весьма занимала в те годы Асафьева. Напомним о его статьях в сборниках «Советской музыки» за 1945—1946 гг., где он много пишет о русском распеве как форме национального интонирования, видя его происхождение в народном исполнительском, певческом искусстве. Это положение Асафьев развил в полной мере в книге «Глинка» (1947), выразив в ней ставшую затем основополагающей для всех других исследователей теорию русского вокального исполнительства. Концепция Асафьева отличалась широтой и универсализмом взглядов, что, как мы увидим ниже, далеко не всегда удерживалось его последователями. Указывая на то, что русская вокальная школа развилась на основе народного национального интонирования, Асафьев, вместе с тем, подчеркивает и значение глубокого усвоения и переработки опыта мирового вокального искусства, в частности итальянского *bel canto*. По мнению Асафьева, от Глинка произошло «русская психореалистическая школа правдивого пения», причем Глинка «обратил ей на потребу все, что он мудро усвоил в блестящем вокальном искусстве Италии» (стр. 24).

После 1948 года тезис об усвоении русской вокальной школой опыта зарубежного искусства стал тщательно избегаться, в результате чего асафьевская теория оказалась значительно суженной.

С именем Асафьева связан выпуск сборника статей «Государственный академический Большой театр Союза ССР» (1947), где им написана статья по истории театра, содержащая характеристику выдающихся оперных артистов прошлого.

В 1945—1947 гг. создается сразу несколько работ, кладущих начало советскому «шляпиноведению» — это очерк Асафьева из его книги «Мысли и думы», опубликованный в сборнике «Советская музыка» (IV вып., 1945), очерк М. Янковского «Шаляпин и русская оперная культура» (1947), публикация воспоминаний В. А. Теляковского «Мой сослуживец Шаляпин» (1947) и очерк Л. Никулина о Шаляпине в книге «Люди русского искусства» (1947).

Асафьев нарисовал творческий портрет великого певца, подчеркнув в нем «микельанджеловскую» силу, способность к гениальному образному перевоплощению, мастерство «глинkinской» вокализации, «речевую» выразительность его интонирования. В очерке Янковского Шаляпин предстал как выразитель определенных идейно-эстетических тенденций, в первую очередь связанных с кучкистской эстетикой в русской классической музыке. Янковский поднимает в своей книге и проблему оперного реализма, останавливает внимание на социальной природе искусства Шаляпина.

Во второй части своего монументального труда «Музыкальная форма как процесс» («Интонация», 1947) Асафьев уделяет много страниц вопросу взаимоотношения вокальной и инструментальной музыки, значению *bel canto* для нарождающихся инструментальных жанров, проблеме перерождения *bel canto* в инструментальном концертном творчестве в опере-серия (стр. 220 издания 1963 г.). Аналогичный тезис о воздействии русской народной певческой культуры на формирующуюся инструментальную музыку, о «песенности» русского инструментализма и об «очеловечивании» инструментов как характерном качестве национального инструментального творчества утверждается Асафьевым в книге «Глинка». В трудах Т. Ливановой, И. Ямпольского, Л. Гинзбурга, Л. Раабена 40—50-х годов о русской инструментальной музыке этот тезис получил самую широкую разработку.

Для советской истории и теории исполнительства и для методологии этой науки большое значение имело еще положение Асафьева об интонационной природе исполнительского искусства. Исполнение (по Асафьеву) есть искусство интонирования. «Жизнь музыкального произведения, — писал Асафьев, — в его исполнении, то есть раскрытие его смысла через интонирование

для слушателей». ¹ При этом Асафьев не раз, хотя в большинстве случаев косвенно, затрагивал проблему объективного и субъективного в исполнительском стиле, рассматривая этот стиль как проявление личности исполнителя, подвергающего собственной переработке «объективное» содержание произведения. В статье «Шопен в восприятии русских музыкантов» Асафьев пытается «восстановить в словесных образах бережно хранимые его слуховой памятью впечатления от игры произведений Шопена четырьмя русскими композиторами» ² — М. Балакиревым, А. Лядовым, А. Глазуновым, Ф. Blumenфельдом. Асафьев «показал со всей убедительностью, сколь различны художественные образы, созданные исполнительским интонированием одного и того же произведения; как при этом исполнитель может оставаться в рамках объективного содержания музыкальной композиции; наконец, как нередко выявление одних и тех же сторон может быть достигнуто сочетанием разных исполнительских средств выразительности». ³

В книге «Глинка» на примере отношения Глинки к Фильду и Листу Асафьев набрасывает концепцию русского пианизма (стр. 12—14). В ней еще много неясного, недостаточно отстоявшегося в смысле взаимоотношения «классической» и «романтической» исполнительской эстетики, особенно в плане их взаимодействий «внутри» глинкинской художественной индивидуальности. Однако и в таком виде положение Асафьева круто выводило науку о фортепианном исполнительстве за рамки обзорности, намечало связи этого исполнительства с основными эстетическими и стилевыми направлениями века. И, по существу, далее Асафьева ни один советский исследователь 40-х—50-х гг. не пошел. Только ближе к 60-м годам асафьевская концепция начнет уточняться, впрочем без коренного переосмысления (назовем работу Л. Баренбойма об А. Рубинштейне).

Вдумчивый анализ исполнительского стиля С. Рахманинова сделал А. Житомирский («Сов. музыка», 1945, вып. IV). С периода войны активизируется деятельность А. Николаева в области истории и теории пианизма. Ему принадлежат несколько содержательных статей о советских пианистах и советской пианистической школе. ⁴

По истории смычкового искусства в 1941—1947 годы не было опубликовано ни одного значительного труда. Однако именно в эти годы началось интенсивное изучение истории отечественного исполнительства. Так, Струве приступил к работе о смычко-

вых инструментах и исполнительстве в допетровской Руси, и только его смерть (1947) помешала ему завершить этот труд; И. Благовещенский создал первый очерк об И. Хандошкине; автор этих строк, бывший в ту пору аспирантом Ленинградской консерватории, разрабатывал тему «Русское скрипичное искусство первой половины XIX в.», защищенную в 1947 году в качестве кандидатской диссертации. Указанные работы содержали большое количество фактических данных, а главное — намечали (особенно работы Струве) процесс исторического развития отечественного смычкового искусства, чем проложили пути будущим исследователям — И. Ямпольскому, Л. Гинзбургу и др. ¹

Очень плодотворен, хотя преимущественно накоплением исторических фактов, а не их объективной оценкой и анализом, период 1948—1956 годов. С одной стороны, именно в эти годы появляется ряд крупных, монументальных трудов по истории исполнительства. Назовем такие книги, как «Русские пианисты» Л. Алексеева (1948), «Русская фортепианная музыка» В. Музалевского (1949, второе издание — 1961), «Русское скрипичное искусство» И. Ямпольского (1951), которые, несомненно, существенно обогатили каждую из затронутых ими областей русской музыки. С другой стороны, в трудах этих областей русской музыки тенденциозность в освещении фактов, преувеличенные оценки второстепенных явлений, а то и прямые искажения исторической перспективы в «патриотических» целях акцентирования самобытности русской музыкальной культуры. Упрощенно трактовалась и проблема стилей. Преобладала тенденция рассматривать все развитие русской музыки под знаком реализма. Проблемы русского классицизма или русского романтизма в них почти не затрагиваются, зато о реализме зачастую говорится как о своего рода «исконном» качестве русской музыки, проявляющемся уже в творчестве и исполнительстве XVIII века.

Но было бы несправедливым не упомянуть и о больших достоинствах названных книг, ценных не только по фактологии. В каждой из них немало творчески ярких портретов исполнителей (Гесслера, Фильда у Музалевского, Хандошкина у Ямпольского). В книге Алексеева отчетливо обрисованы основные линии русского пианизма, сделаны тонкие аналитические наблюдения над стилем отдельных крупных исполнителей. Неоднородно по своему значению исследование Ямпольским крепостного искусства в России и т. д.

Кроме книги Алексеева, остальные оканчиваются первой половиной XIX в., и это показательно для советского музыковедения тех лет, когда исследованию подверглись главным образом доглинкинский и глинкинский период русской музыкальной культуры, слабо освещенные в прежних исторических работах.

¹ Все три работы остались неизданными, но в рукописях были хорошо известны Ямпольскому и Гинзбургу.

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая — «Интонация», М., Музгиз, 1947, стр. 14.

² Б. В. Асафьев. Шопен в восприятии русских композиторов. В сб.: «Сов. музыка», 1946, № 1, стр. 31.

³ Л. А. Баренбойм. Советская наука об исполнительстве за 30 лет (рукопись).

⁴ А. Николаев. Советская школа пианизма. «Сов. искусство», 1947, № 42; А. Николаев. Нина Емельянова. Журн. «Сов. женщина», 1947, № 4, и др.

С несравненно более глубокой концепцией исторических процессов мы сталкиваемся в книге Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века» — монументальном двухтомном исследовании (1952, 1953), где освещается и исполнительское искусство. Автор рисует картины музыкального быта эпохи, ее «художественной атмосферы», говорит о пробуждающейся в русском обществе духовной потребности в музыке, указывает на связи русского музыкального исполнительства с сентиментально-романтическими течениями и «карамзинским» направлением, сказавшимся не только в литературе, но и в других родах искусств.

К 1956 году прямолинейная тенденциозность, утвердившаяся временно в советском музыковедении после 1948 года, начинает преодолевать. С гораздо более широкими позиций рассматриваются и проблемы исполнительства, о чем свидетельствует, в частности, сборник «Очерки по истории русской музыки», выпущенный Ленинградским Государственным научно-исследовательским Институтом театра и музыки (1956, под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша). В очерке «Музыкальная жизнь и исполнительство», написанном М. Блиновой, В. Музалевским и Э. Раабеном, дана общая картина развития всех видов русского исполнительства XVIII — первой четверти XIX вв. в их связи с характерными стилевыми течениями этого времени.

Русское фортепианное исполнительство классического периода в музыковедческой литературе 1948—1956 годов представлено сравнительно скромно. Пожалуй, самыми ценными являются очерки в упомянутом выше исследовании Алексеева и небольшая книга об А. Есиповой Т. Беркман (1948). Зато в 1950 году появилась первая солидная монография о советском пианисте. Мы имеем в виду книгу С. Савшинского «Леонид Николаев» (1950), где помимо биографии, педагогики и композиций выдающегося мастера характеризуется его пианистическая деятельность. Савшинский пишет об эстетике пианизма Николаева, об эволюции его художественных взглядов. Он указывает на «эстетизм», характерный для Николаева в предреволюционные годы, на постепенный отход от эстетско-стилизаторских установок в советское время.

Иногда очерки объединяются в сборники, получая определенную направленность в освещении материалов. Таков сборник «Мастера советской пианистической школы» под ред. А. Николаева (1954). Он примечателен вводной статьей Николаева «Основы советской пианистической школы», в которой были отчетливо сформулированы взгляды на советское исполнительство и его идейные установки, распространенные в середине 50-х годов (советское исполнительство как наследник традиций русской дореволюционной фортепианной школы; позиция решительного размежевания с современными «модернистскими» и «формалистическими» направлениями; идеи советского патриотизма, доходчивости и демократизма; советское исполнительство как выразитель метода социалистического реализма). Далее следует четыре

очерка: об Игумнове (Я. Мильштейна), о Гольденвейзере и Нейгаузе (А. Николаева) и о С. Фейнберге (А. Алексеева).

Как видим, в области фортепианного исполнительства в 1948—1956 годы оказалось уже сравнительно много написано о советских мастерах.

О русском смычковом исполнительстве классического периода в те годы было написано мало. Примечательнее всего брошюры Л. Гинзбурга о К. Давыдове (1950) и А. Брандукове (1951).

Несколько крупных работ вышло по истории зарубежного инструментального исполнительства. Среди них назовем, прежде всего, I том истории виолончельного искусства Л. Гинзбурга (1950). Он содержит скрупулезно собранные сведения о развитии виолончельного исполнительства в странах Европы от его истоков по конец XVIII в. Укажем и на книгу А. Алексеева «Клавирное искусство», где содержится синтетическая характеристика домонартового периода, а также многочисленные выдержки из старинных трактатов, сообщающие изданию большую познавательную ценность.

Для полноты картины следует упомянуть еще брошюры Л. Гинзбурга «Ф. Лауб» (1951), «Гануш Виган и чешский квартет» (1955) и И. Ямпольского «Генрих Венявский» (1955).

Обобщающих работ по истории русского и, тем более, советского вокального искусства в 1948—1956 годы почти не появилось, но было издано много брошюр, очерков и монографий об отдельных певцах.¹ В них попутно, а иногда и специально много писалось о значении народной певческой культуры в формировании основ русской профессиональной вокальной школы. Этой проблеме посвящена целая книга А. Доливо-Соботницкого «Певец и песня» (1948). В книге Доливо есть много прекрасных страниц о русских народных певцах, об их мастерстве, но слишком категорично профессиональное пение в своем национальном своеобразии «выводится» из пения народного. Сложности ассимиляции профессиональными русскими певцами народной музыкальной речи и народного интонирования здесь фактически обойдены. «Невольно приходит на ум, что мастерство наших выдающихся народных певцов нашло свое естественное продолжение в искусстве наиболее одареннейших представителей русской вокальной культуры, какими явились, например, Глинка, Осип Петров, Шаляпин, Иван Ершов...» (стр. 94). Следовательно, и у него русское вокальное профессиональное искусство отделяется от мирового, замыкаясь в рамки национальных народных форм.

Фактически те же тенденции характерны для последующих эстетических статей Доливо. Мы имеем в виду «Заметки

¹ Монографии М. Янковского (1951) и Л. Никулина (1954) о Ф. Шаляпине, брошюры М. Львова о Л. Собинове (1951) и А. Неждановой (1952), В. Богданова-Березовского об О. Кашеваровой (1950), Т. Лавровой (1950), И. Ершове (1951), И. Ремезова о Г. Пирогове (1952), В. Слетова об Н. Озере и И. Козловском (1952) и многие другие.

об истоках русской классической и советской вокальной школы» (сб. «О музыкальном исполнительстве», 1954) и «Исполнитель и художественные принципы Мусоргского» (сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», 1958).

Приходится, однако, констатировать, что во многих трудах проводилась резкая и непримиримая граница между русской вокальной школой и мировым певческим искусством. Янковский в монографии о Шаляпине прямо утверждал, что русское оперное искусство выросло «в борьбе с чуждыми влияниями западно-европейского оперного стиля» (изд. 1951 г., стр. 3).¹ Вместе с тем, сама монография, ее биографический материал и анализ актерского мастерства великого певца сделаны превосходно. Интересно показаны связи Шаляпина с художественными течениями своего времени — со Стасовым, Горьким и т. д.²

В 1954 году появилась еще одна монография о Шаляпине — Л. Никулина, имевшая, однако, не столько исследовательский, сколько популярно-беллетристический характер. Ее установки родственны установкам книги Янковского.

О великом русском певце эпохи Глинки, прославленном исполнителе партии Ивана Сусанина Осипе Петрове появилось за советский период несколько брошюр и книг.³

Методический уклон, но с большим количеством сведений об исполнительстве Глинки, Варламова, Шаляпина и др. имеет монументальный труд И. К. Назаренко «Искусство пения» (1963).

В 1951 году торжественное празднование 175-летия Большого театра вызвало многочисленные отклики в прессе. Много писалось и об исполнительских традициях этого коллектива. Укажем на специальный номер журнала «Театр» (1951, № 5), посвященный юбилею, со статьями Е. Грошевой «Высокие традиции русского пения», и Т. Ливановой «У истоков русской оперы». Журнал «Советская музыка» (1951, № 5) публикует портреты молодых певцов из состава труппы — И. Петрова, И. Масленниковой, В. Борисенко и др. М. Львов в том же номере дает очерк о М. Рейзене, Е. Грошева — о К. Держинской.

Юбилей Большого театра был отпразднован в мае 1951 года, а через год вышли в свет крупная монография А. Шавердяна («Большой театр Союза ССР»), где путь театра прослежен от XVIII века и подробно охарактеризованы исполнители замечательного коллектива. Конечно, сейчас уже трудно вполне согла-

¹ Пожалуй, еще более ярким примером тенденциозности такого же рода может служить статья Н. С. Голованова «Музыка и какофония», помещенная в журнале «Знамя» (1952, № 3, стр. 137—147).

² В основе своей эта монография повторяла книгу Янковского «Ф. Шаляпин и русская оперная культура» (1947).

³ Первое упоминание — статья: С. Шлифштейн. Великий певец О. А. Петров (газ. «Сов. искусство», 1937 г., 11 сентября). Затем брошюры: М. Львов. Осип Афанасьевич Петров (1946), Е. Ласточкина. Осип Петров (1950).

ситься с оценками и характеристиками автора, однако, несомненно, книга содержала богатейший материал по русскому и советскому оперному искусству.

В 50-е годы советским музыковедением было затронуто и русское хоровое исполнительство. Мы имеем в виду книги Д. Локшина «Выдающиеся русские хоры и их дирижеры» (1953) и «Государственный хор русской песни» (1955).

В 1956 году увидела свет книга «Советский дирижер» В. Богданова-Березовского — солидная монография о Е. Мравинском, охватывающая основные вехи жизни и деятельности этого крупного мастера.

В первой половине 50-х годов большое внимание привлекали вопросы музыкальной эстетики. Специально эстетическим статьям отведено много места в сборнике «О музыкальном исполнительстве» (вып. I, 1954). Сборник открывается эстетической статьей общего порядка Ю. Кремлева, где развитие исполнительства рассматривается в аспекте борьбы «реалистических» и «формалистических» тенденций. За ней следует статья Л. Гинзбурга «В. Г. Белинский и вопросы эстетики исполнительского искусства», в которой особенно акцентируется творческая природа игрового акта, принцип свободы в трактовке музыки и одновременно обусловленности интерпретации эстетическими требованиями исторической эпохи. Исследователь касается категорий содержания и формы, мысли и чувства, труда и вдохновения. А. Оголевец помещает в сборнике статью «А. Н. Серов об исполнительском искусстве», где вскрывает систему взглядов на музыкальное исполнительство этого крупнейшего русского критика, его борьбу с отвлеченной формальной виртуозностью. Интересны тезисы Серова о принципе драматической правды, которыми должен руководствоваться каждый истинный художник, о вокальной выразительности в фортепианном искусстве и т. д.

Статья М. Блока «Проблемы музыкального исполнительства в эстетике П. И. Чайковского» ценна попыткой обрисовать реалистический метод в исполнительстве на основе взглядов великого русского классика. Блок подчеркивает в эстетике Чайковского мысли об общественном значении искусства, о его этических и нравственно-воспитательных возможностях.

Статья А. Николаева «К вопросу об эстетике советского музыкального исполнительства» аналогична его вводной статье к упомянутому уже выше сборнику «Мастера советской пианистической школы» (1954).

Работы эти кладут начало исследованию чисто эстетических проблем применительно к области исполнительства, но они грешат абсолютизацией эстетических заветов русских классиков. Принципиальное новаторство советской эстетики, опирающейся на марксистский метод, они не раскрывают. Создается впечатление, что о реализме, общественной роли искусства и проч. все уже сказано классиками, а советская эстетика является лишь пассивной

продолжательницей их традиций. Слабо обрисована в статьях и мировоззренческая основа дореволюционной эстетики.

Проблему стилиного исполнения затронул в специальной статье описываемого сборника А. Алексеев. Его статья интересна обзором исторической эволюции исполнительских стилей. Автор касается также вопросов редакций, характера трактовки произведений музыки прошедших эпох, выступает как против академизма в передаче стилей классики, так и против их стилизации, затрагивает проблему объективного и субъективного в исполнительстве, ратуя за объективность в передаче замысла композитора как первейшее и необходимейшее условие реалистического метода.

Особую линию литературы об исполнителях составили мемуары. Среди мемуарных книг популярность получили две: книга дирижера Кировского театра оперы и балета в Ленинграде Д. Похитонова «Из прошлого русской оперы» (1949) и аналогичная ей книга С. Левика «Записки оперного певца» (1955, второе изд. 1962). Обе рассчитаны на широкие круги читателей.

XX съезд КПСС раскрепостил движение научной мысли и в области музыкального исполнительства, позволив отбросить прежние односторонние установки и перейти к углубленным, объективно-научным путям исследований.

Перечислить все книги, брошюры, статьи об исполнительстве, выпущенные после 1956 года, просто невозможно. Рамки данной статьи позволяют остановиться только на главнейших трудах, да и то тщательно дифференцировав их по различным рубрикам.

В эти годы чрезвычайно разрослась научно-популярная литература. Успехи советских исполнителей на конкурсах приковали внимание широкого читателя — посетителя филармонических концертов к фигурам молодых исполнителей; не менее привлекают к себе и заслуженные мастера (советские и зарубежные), их искусство, их исполнительские приметы. Ответом на такие запросы явились брошюры и книги С. Хентовой: «Эмиль Гилельс» (1959), «Вэн Клайберн» (1959, 1960), «Маргарита Лонг» (1960), «Л. Оборин» (1963); брошюры И. Ямпольского о Д. Ойстрахе (1964), Л. Гинзбурга о М. Ростроповиче (1963), Л. Раабена о М. Полякине (1963), Н. Владыкиной-Бачинской о Л. Собинове (1958).

Сборники «Мастера советской пианистической школы» (1961) и «Портреты пианистов» Д. Рабиновича (1962) посвящены очеркам о советских пианистах, обрисованных вдумчиво и «по-портретному» рельефно. В основном педагогический аспект имеет сборник «Вопросы фортепианного исполнительства», вып. 1 (1965), но он открывается обобщающей статьей А. Николаева «Московская фортепианная школа и ее выдающиеся представители», где методические вопросы синтезируются с исполнительскими проблемами. Книгу «Жизнь замечательных скрипачей», состоящую из 26 биографических очерков (от Корелли до М. Ваймана) с характеристиками творческого облика исполнителей написал Л. Раабен (1967).

Возрастающий интерес широкой публики к исполнителям вызвал поток мемуарной литературы, а также публикаций писем, материалов, документов об исполнителях.¹ Впрочем, литература эта удовлетворяет запросам не только массового читателя, но зачастую имеет большую научно-познавательную ценность. Так, двухтомник о Шаляпине (1957 и 1958), содержащий публикации книг великого певца («Страницы из моей жизни», «Маска и душа»), его статьи, письма и «Воспоминания об отце», многочисленные воспоминания о нем его современников, сведения об оперном и концертном репертуаре, позволяет многое понять в сложном, противоречивом характере мышления и эстетических, общественных, политических воззрениях художника. Одновременно двухтомник приобрел огромную популярность в среде любителей музыки, не принадлежащих к музыкально-профессиональным кругам.

О крупнейшем русском певце И. Е. Ершове, помимо многочисленных газетных и журнальных статей, за годы Советской власти вышло несколько книг, брошюр.²

Информационный характер имеет сборник материалов по Ленинградскому театру оперы и балета имени С. М. Кирова, составленный И. П. Хрущевич (1957), несомненно, лучшей книгой о Кировском театре остается до сих пор книга В. М. Богданова-Березовского («Государственный Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова», 1959). Она содержит тонкие и меткие характеристики дирижеров, певцов, репертуар и намечает общую направленность в деятельности театра. По Кировскому театру она во многом предшествовала монументальному историческому исследованию А. Гозенпуда «Русский советский оперный театр», о котором пойдет речь несколько ниже.

Обзорно-информационен, но интересен по фактическому материалу юбилейный выпуск «Государственная академическая капелла» (1957), значительно дополнивший книгу В. Музалевского «Старейший русский хор» (1938). Книга состоит из двух разделов. Первый — «Придворная певческая капелла» — принадлежит Д. Ткачеву. В нем дана история хора и краткий обзор состояния хорового дела в России от 1703 до 1917 года. Второй раздел — «Академическая капелла имени М. И. Глинки» — написан И. Гусиным. В нем охарактеризована деятельность хора, его исполнители — дирижеры советской эпохи.

О виднейшем дирижере и художественном руководителе Капеллы Михаиле Георгиевиче Климове в 1960 году выпущена отдельная брошюра Музалевского.

Сугубо популярный уклон свойствен публикациям типа воспоминаний Джильи (1964), Тотти даль Монте («Голос над миром»,

¹ Обзору и характеристике публикаций посвящена специальная статья в данном сборнике. Отсылая читателя к этой статье, ограничимся здесь только кратким упоминанием изданий такого рода.

² И. В. Ершов. Статьи, воспоминания, письма, Л., «Искусство», 1966.

1966), автобиографический характер имеет книга Н. Озерова «Опера и певцы» (1964), интересная по портретным зарисовкам исполнителей, с которыми в 20-е—30-е годы приходилось работать этому крупнейшему оперному артисту. В отличие от них «Воспоминания об И. Гофмане и Ф. Бузони» М. Барвиновой (1964) рассчитаны явно на читателей профессионалов. Ценнейшим изданием, содержащим избранные страницы из статей, высказываний выдающихся зарубежных художников (М. Андерсон, Ф. Бузони, Б. Вальтера, В. Фуртвенглера и др.) должны быть признаны выпуски сборников «Исполнительское искусство зарубежных стран» под ред. Г. Эдельмана (вып. I — 1962, вып. II — 1966). Исключительный интерес вызывает книга Х. М. Корредора «Беседы с Пабло Казальсом» (1960).

Последний период богат созданием монументальных монографий об отдельных исполнителях и жанрах музыкального искусства. Из них главнейшие в области фортепианного исполнительства — двухтомники Л. Баренбойма «Антон Григорьевич Рубинштейн» (1957 и 1962), и Я. Мильштейна «Лист» (1956). И тот и другой труд отличает широкоохватность, умение связать творческую биографию исполнителя с процессами общественной и музыкальной жизни, показать зависимость его стиля и творческого метода от идеологии и эстетики общества, эпохи. Такого рода исследования могли родиться только в результате глубокого овладения методологией советского музыковедения, основанной на диалектической философии и законах исторического материализма.

Аналогичный профиль имеют монографии А. Николаева о Д. Фильде (1960), Н. Бертенсона о А. Есиповой (1960), Я. Равичера о В. Сафонове (1960). То же самое нужно сказать и о работах типа «Никколо Паганини» И. Ямпольского — самой фундаментальной монографии о гениальном скрипаче в советской литературе, поднимающей проблемы его стиля, творческого метода и проч. Из монографий о скрипачах и виолончелистах можно отметить работы Л. Гинзбурга об Э. Изаи (1959) и П. Казальсе (два издания — 1958 и 1966) и Л. Раабена об Л. Ауэре (1962).

Иной, притом чрезвычайно важный, ракурс имеют книги самих исполнителей о собственном творческом методе, о своих эстетико-художественных взглядах и принципах. Такова книга Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» (1958). В ней отчетливо формулируется положение о том, что художественный метод исполнителя представляет собой процесс его мышления в образах, а стиль исполнения целиком связан с образным содержанием, «мыслью» о музыке. Нейгауз излагает свои личные взгляды, однако во многом они совпадают с объективно установившимися общими критериями.

Обращает на себя внимание в книге Нейгауза содержательная вступительная статья Я. Мильштейна, создавшего в ней небольшой, но четкий и ясный монографический очерк об этом громадном художнике. В истории и теории советского фортепианного ис-

кусства и книга Нейгауза и вводная статья к ней Мильштейна заняли важное место.

Не меньший, а может быть даже и больший интерес вызывает книга С. Фейнберга «Пианизм как искусство» (1965), затрагивающая проблемы индивидуальности исполнителя, право на его творческое «вторжение» в «объективное» содержание музыки и его переработку; проблему «двойной жизни» музыкального образа и творческой свободы исполнителя. В последние годы, когда вопрос индивидуального начала в исполнительском искусстве приковывает к себе все большее и большее внимание, книга Фейнберга становится в этом отношении неопределимой. Не менее интересны в ней характеристики типов пианизма (прокофьевского, рахманиновского и др.) с весьма содержательным анализом их особенностей.

Попутно отметим, что аналогичная классификация типов пианизма содержится в брошюре Л. Гаккеля «Фортепианное творчество С. Прокофьева» (1960), но по времени написанная книга Фейнберга предшествовала работе Гаккеля.

По типу исследования и теоретико-эстетической направленности в книге Фейнберга примыкают две работы Г. Когана «У врат мастерства» (1961) и «Работа пианиста» (1963). Они отличаются обычной для автора углубленностью мысли, философской содержательностью. Посвящены они в основном проблеме творческого метода работы пианиста над произведением, причем со значительным уклоном на сторону раскрытия психологии художественного творчества. Отталкиваясь от личного опыта (о чем говорит сам автор, см. «У врат мастерства», стр. 3). Коган приходит к широким объективным обобщениям научного порядка.

Среди трудов, написанных самими исполнителями, находится книга А. Пазовского «Записки дирижера» (1966), которой предшествовала его же работа «Дирижер и певец» (1959). В обеих работах широчайшим образом освещается проблема оперного дирижирования и оперного вокального исполнительства. То и другое ставится в зависимость от раскрытия и осознания драматургии действия, психологического вживания в образ, идею произведения. Книга Пазовского выделяется поистине научно-исследовательской методологией, на основе которой был построен метод работы с певцами и оркестром этого выдающегося дирижера.

Следующая рубрика — обобщающие исторические труды. Здесь можно назвать несколько крупных работ по русскому и советскому исполнительству. Интереснейшие портреты выдающихся мастеров русской оперной сцены XVIII — первой половины XIX вв. (доглинкинского периода) созданы А. Гозенпудом в книге «Музыкальный театр в России» (1959); не менее содержательны характеристики певцов, дирижеров советского периода в другом труде этого исследователя — «Русский советский оперный театр (1917—1941)» (1963).

В 1957 и 1965 годах вышел в свет II и III тома «Истории виолончельного искусства» Л. Гинзбурга, посвященные русскому

виолончелизму от его зарождения в нашей стране и по 1917 годы. III том включает и несколько очерков о крупнейших советских виолончелистах (С. Козолупове, М. Ростроповиче и др.).

История инструментального, камерно-ансамблевого исполнительства от его истоков в нашей стране и по 1962 годы изложена в двух книгах Л. Раабена: «Инструментальный ансамбль в русской музыке» (1961) и «Мастера советского камерно-инструментального ансамбля» (1964). Оба труда (Гинзбурга и Раабена) концентрируют внимание на исторических процессах исполнительства и дают картину его эволюции.

Очень отстающей областью является до сих пор эстетика исполнительского искусства. Мысли о творческом методе исполнителей, об исполнительском стиле, о субъективном и объективном началах содержится во многих трудах и исследованиях. Назовем статью Н. Попова «Шуман о музыкальном исполнительстве» в сборнике «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. 2 (1958); эстетические высказывания имеются в книге Л. Баренбойма «Антон Григорьевич Рубинштейн», где на ряде страниц поднимаются вопросы о романтизме и реализме, о проблеме объективности и субъективности в исполнительстве (I том, стр. 333—338) и т. д. Но специальных статей по эстетике исполнительства за последние годы было написано немного. Почти исключением являются опубликованные в первом и четвертом выпусках сборников «Вопросы теории и эстетики музыки» две статьи Л. Раабена: «Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве» (вып. I, 1962) и «Эстетические и стилевые тенденции в современном исполнительстве» (вып. IV, 1965). В первой из них автор попытался сформулировать свое понимание категорий стиля и метода в исполнительстве и ряд других эстетических проблем; во второй стремился определить главные стилевые течения и эстетическую основу исполнительства XX столетия. Совершенно ясно, что статьи эти содержат лишь постановку вопросов и не претендуют на их детальную разработку и решение.

Итак, литература об исполнительском искусстве, законах его развития, его исторических процессах, его эстетике еще весьма несовершенна, и мы, не скрывая, указывали на ее недостатки и просчеты. Однако, при всем том, советские исследователи могут с удовлетворением говорить и о своих достижениях, о том огромном фронте «наступления» на историю и теорию исполнительства, которое было ими предпринято и дало уже немало положительных результатов.

Применение марксистского диалектического метода открыло и в этой области музыковедения широчайшие возможности объективного исследования явлений, дало в руки исследователей могучее оружие познания. Все это внушает уверенность, что в недалеком будущем мы придем к настоящей разносторонности, глубине и научной обоснованности в оценке фактов истории теории и эстетики исполнительства.

И. Земцовский

РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Предмет музыкальной фольклористики — песенное и инструментальное творчество народа. Основополагающая роль народной песенности в истории музыкальной культуры общеизвестна. Очевидно, и наука, изучающая фольклор, должна быть поставлена в ряд главнейших отраслей музыковедения.

Музыкальная фольклористика — наука молодая. Сто лет назад А. Н. Серов, один из ее зачинателей, писал о том, что она «еще едва мыслима».¹ Тем не менее уже русской дореволюционной фольклористике принадлежат немалые заслуги.² Ее важнейшие теоретические завоевания можно свести к следующему: 1) постановка вопроса о национальной специфичности русской крестьянской песенности и ее отличиях «от основ современной гармонической музыки» (по выражению П. Сокальского. Здесь особенно выделяются труды В. Одоевского, Серова и др.); 2) «открытие» русского хорового многоголосия, привлечение к нему общественного внимания (Ю. Мельгунов, Н. Пальчиков, Е. Линева и др.); 3) внимание к вариантности крестьянского фольклора (Н. Лопатин и В. Прокунин, Линева и др.); к проблеме единства текста и напева в песне (С. Шафранов, А. Фаминцын и др.); 4) разработка проблем использования фольклора в творчестве композиторов и особенно обработки (гармонизации) народных напевов (помимо исследований ученых, в этом вопросе большое значение имели творческие опыты Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова и других

¹ А. Н. Серов. Русская народная песня как предмет науки (1868—1871). Цит. по изданию: М., Музгиз, 1952, стр. 17.

² Подробнее о деятельности русских фольклористов-музыкантов см.: Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., «Academia», 1930; М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., изд. АН СССР, 1952 (часть I—III (1825—1894). Л., 1-я); Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, тт. I—III (1825—1894). Л., Музгиз, 1954, 1958, 1960; Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, т. 2, изд. 2-е, М., «Музыка», 1964 (глава 2-я); С. А. Токарев. История русской этнографии (дооктябрьский период). М., «Наука», 1966.

композиторов); 5) выработка методики собирания и записи этнографически достоверного материала высокой художественной ценности, а также начало планового собирательства (экспедиции Русского географического общества — Спб.— и Музыкально-этнографической комиссии — М.) и появление точных звукозаписей многоголосия в результате применения фонографа (Линева); б) пропаганда фольклорного материала, издание сборников прикладного значения, «школьных» и иных, а также организация этнографических концертов отдельных крестьянских певцов и целых ансамблей (выступления сказителей И. Рябинина, М. Криволеновой, вопленницы И. Федосовой, хора М. Пятницкого).

Солидным итогом дореволюционной фольклористики явились публикации песен с напевами, как этнографические, так и в композиторских обработках, — всего около 500 сборников разного типа (считая переиздания), содержащие приблизительно 10 тысяч песен (с вариантами и перепечатками напевов).¹ Научная достоверность этих публикаций неравноценна. Очень ограниченно представлен в них фольклор антикрепостнический и позднейших формаций (частушки, романсы, городские песни). Мало публикаций обрядовых песен и плачей (вообще труднодоступных для записи по слуху), а потому особенно ценны их единичные образцы в сборниках Римского-Корсакова, Лядова и Ляпунова. В освоении городского фольклора также не фольклористы, а композиторы оказались ближе к жизни (достаточно вспомнить творчество Чайковского или Серова!).

Выдающееся значение имело в предреволюционный период появление фонозаписей народных песен. Фонограф открыл перед фольклористикой новые горизонты, недоступные прежним исследователям, позволил собрать и с возможной точностью изучить до того скрытые для науки и творчества богатства русского музыкального фольклора — как старинного, так и современного.

Насущной потребностью фольклористики стала также выработка подлинно научных методологических основ исследования и хотя бы частичное преодоление разрыва в филологическом и музыковедческом изучении народных песен. Фольклорная работа дореволюционных русских музыкантов во многом шла изолированно от смежных работ филологов и этнографов. При этом музыкальная фольклористика отставала особенно в постановке общетеоретических проблем.²

Выполнение всех этих задач и взяла на себя советская фольклористика.

¹ В настоящее время заканчивается систематизация этого материала в аннотированном библиографическом указателе, который готовится к печати фольклористами Ленинградской консерватории, Института театра, музыки и кинематографии и Союза композиторов РСФСР.

² Разумеется, и филологические обобщения в свою очередь страдали односторонностью по целому ряду вопросов из-за недооценки музыкального фольклора. Подробнее о филологических работах см.: М. К. Азадовский. История русской фольклористики, тт. I—II, М., Учпедгиз, 1958; 1963.

Фольклор как классическое наследие и как голос современности стал неотъемлемой частью новой социалистической культуры. Соответственно необычайно возросло значение фольклористики в нашем обществе.

Коммунистическая партия и Советское правительство неизменно уделяют огромное внимание вопросам развития и исследования народного творчества, в чем сказывается подлинно ленинское отношение к проблемам культуры и искусства.¹ Подлинно научная глубина и историзм в подходе к сложным теоретическим вопросам — замечательное завоевание советской науки о фольклоре, являющееся прежде всего результатом освоения марксистско-ленинской методологии.

Полувековой путь советской фольклористики был очень сложен. Частично он уже освещался в нашей печати.² Однако в имеющихся обзорных статьях делался акцент преимущественно на общefольклорной проблематике, без специального и последовательного рассмотрения собственно музыкальных проблем. Но за прошедшие десятилетия уровень нашей науки вырос так заметно, что теперь мы вправе уже специально говорить о ее конкретных достижениях и открытиях.

Настало время взглянуть на историю фольклористики как науки о народном музыкальном искусстве. Этому, в основном, и посвящена настоящая статья. Цель ее состоит в кратком подведении основных положительных итогов собирания и изучения русского музыкального фольклора специалистами РСФСР.³ Задача исчерпывающего обзора, полного охвата материала в ней не ставится.

Развитие советской фольклористики излагается здесь не по проблемам, а хронологически, в соответствии с основными

¹ Подробнее см.: В. Д. Бонч-Бруевич. Ленин об устном народном творчестве. «Сов. этнография», 1954, № 4; В. Е. Гусев. Ленинское наследие и изучение художественного творчества народных масс. В кн.: В. И. Ленин и вопросы литературоведения. М.—Л., изд. АН СССР, 1961.

² См.: М. К. Азадовский. Советская фольклористика за 20 лет. Советский фольклор. Сборник статей и материалов, № 6, М.—Л., изд. АН СССР, 1939; Е. В. Гиппиус, В. И. Чичеров. Советская фольклористика за 30 лет. «Сов. этнография», 1947, № 4; В. К. Соколова. Советская фольклористика к 40-летию Октября. «Сов. этнография», 1957, № 5; Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. Основные проблемы советской фольклористики. «Сов. этнография», 1964, № 4. См. также материалы двух библиографических указателей, составленных М. Я. Мельц: Русский фольклор, 1917—1944, Л., «Наука», 1965; Русский фольклор, 1945—1959, Л., изд. АН СССР, 1961; там же две обзорные статьи А. М. Астаховой — «Вопросы изучения русского фольклора в годы 1917—1944» и «Вопросы изучения русского фольклора в послевоенный период (1945—1959)». Обзор музыкальных публикаций см. в указанном учебном пособии Т. Поповой «Русское народное музыкальное творчество», т. II, глава 6.

³ О работе фольклористов-словесников за годы Советской власти с освещением общefольклорной проблематики см. в статье Б. Н. Путилова «Изучение русского фольклора» (печатается в сборнике Института русской литературы Академии наук СССР).

историческими этапами развития нашего общества и культуры.¹ Освещение каждого из периодов строится примерно по одному плану: сначала — о собирательной работе и публикациях песен, затем — о вопросах, связанных с их исследованием и творческим использованием.

Первые годы социалистического строительства (1917—1932)

Период становления советской фольклористики отличался большой сложностью. Старое и новое, самобытное и инородное — как в теории, так и в практике фольклористических работ — остро сталкивалось, пробивая себе дорогу в атмосфере горячих споров, в обстановке небывалых хозяйственных трудностей.

Революция не могла не потрясти народное искусство и тем самым фольклористику. Общественное внимание было привлечено к творчеству революционного народа, вовсе игнорировавшемуся старой наукой. На смену спокойно-академическим изданиям пришли страстные в своей боевой запальчивости публицистические статьи и очерки. Советские фольклористы, несмотря на все свои заблуждения и неопытность, горячо включились в дело строительства новой музыкальной культуры.

Известно мнение — на мой взгляд, требующее пересмотра — о формалистическом характере фольклоризма той поры. «Фольклористика в двадцатые и тридцатые годы «ушла» в этнографизм, отгородилась от живой художественной практики; об этом писал в годы войны Б. Асафьев».² В действительности же двадцатые годы были наполнены такой кипучей, живой деятельностью в области собирания, изучения и творческой пропаганды фольклора, что многие поднятые тогда вопросы не устарели и сегодня. Следует напомнить незаслуженно забытые достижения первопроходчиков советской фольклористики и по достоинству оценить их.

Прежде всего это касается собирания народных песен. По словам В. Пасхалова, музыканты-этнографы «в обстановке голода, холода и эпидемий, пользуясь каждым удобным случаем, продолжали собирание песен в разных местах Союза. С наступлением эпохи мирного строительства (1922 г.) их деятельность еще более оживилась».³ Собирательная работа приобретает огромный раз-

¹ Датировка этих этапов достаточно гибка и может быть обозначена лишь приблизительно: 1917—1932; 1932—1941; 1941—1945; 1945—1956; 1956—1967, т. е. в виде пяти периодов, которым и следует дальнейшее изложение.

² Л. Христиансен. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики. — «Сов. музыка», 1956, № 8, стр. 31.

³ Вяч. Пасхалов. К вопросу о фонографической записи песен и о центральной песенной фонотеке. Труды гос. института музыкальной науки. Сборник работ этнографической секции, вып. I, М., 1926, стр. 85 (в дальнейшем — ГИМН).

мах. По всей стране возникает мощное краеведческое движение: при Академии наук создается центральное бюро краеведения, а на местах — краеведческие музеи и научно-исследовательские институты краеведения. Число краеведов-любителей возрастает до 100 тысяч! Весной 1920 года собирается Первый краеведческий съезд, появляются местные фольклорные центры, объединяющие вокруг себя молодежь, налаживается тесная связь города и деревни;¹ организуются государственные фольклорные экспедиции, ярким примером чему может служить комплексная искусствоведческая экспедиция Ленинградского государственного института истории искусств на русский Север.² Ленинградские фольклористы Е. Гиппиус и Э. Эвальд за 5 лет плодотворной экспедиционной работы на русском Севере (1926—1930) записали около 1700 песен на 528 фонографических валиках. Эти записи легли в основу учрежденного в 1927 году фонограмархива народной музыки, который в 1931 году перешел в систему учреждений Академии наук СССР. В 1932 году в нем были объединены все до-революционные записи музыкального фольклора Ленинграда и Москвы, включая личную фонотеку Е. Линева (ныне — фонограмархив Пушкинского дома). Продолжается публикация новых записей традиционного фольклора, а также архивных материалов; предпринимается переиздание некоторых классических сборников. В их числе есть малоизвестные публикации, вполне заслуживающие введения в современный научный обиход.³ Печатаются не только песни деревни, но и, одновременно, песни «для деревни»

¹ Подробнее см.: Ю. М. Соколов. Работа по русскому фольклору за революционный период. «Этнография», 1926, № 1—2; Б. М. Соколов. К организации этнографических изучений на местах. — Жизнь национальностей, 1923, № 2.

² Подробнее см.: Крестьянское искусство Севера. Л., «Academia», 1926. Здесь отчет Б. В. Асафьева, который писал: «Дело идет о живой работе, фактическом исследовании, а не о теоретизировании» (стр. 18). О других экспедициях см.: Вяч. Пасхалов. Деятельность московских музыкантов-этнографов за последние 8 лет. — «Этнография», 1926, № 1—2; Д-н А. Котляков. Деятельность русских фольклористов при русском географическом обществе по изучению народной музыки на побережье Баренцева моря 1927—1928 гг. для записи песен с напевами в рыбацких становищах. Не говорю здесь о той большой работе, которую проводили в 20-е годы русские фольклористы Гиппиус, Эвальд, С. Магид, Кершнер и др. по записи музыки разных народов СССР — Севера, Поволжья, Кавказа, Средней Азии, Сибири. Их деятельность имела не только научное, но также немалое политическое и культурное значение.

³ См., например: И. И. Матвеев. Мотивы вятских народных песен. — «Вятская жизнь», 1923, № 1; Ф. Н. Лаговский. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний. Вып. II — Труды Костромского научного общества по изучению местного края, вып. 29. Кострома, 1923 (здесь 200 напевов); М. Я. Фенюков. Современная деревня. М.—Л., Госиздат, 1925, часть 2-я (в приложении «Сибирская нота»); Н. Хандзинский. «Покойнишний вой» по Ленине. — «Сибирская

(например, так назывался известный сборник песен и частушек О. Ковалевой, изданный в Москве в 1925 г.).

Крайне характерно, что фольклористы двадцатых годов собирали не только крестьянские песни. Замечательным их началом были записи нового фольклора, включая песни революции и особенно городского быта.¹

Один за другим появляются популярные песенники, некоторые из которых снабжены нотами.² В 1918 году революционные песни с нотами печатались в листовках ВЦИК, а затем и в отдельных сборниках. Наибольший общественный резонанс имел сборник «Песни каторги и ссылки» (М., 1930).

Особое место в этот период заняли музыкальные публикации частушек, внимание к которым явилось новым словом фольклористики (правда, не все записи их заслуживают одинакового доверия).³ Интересный материал содержали и первые статьи о частушках.⁴ То был подлинно современный фольклор.

живая старина», Иркутск, 1925, вып. 3—4 (напевы плача на стр. 64); Н. П. Протасов. Песни забайкальских старообрядцев. Иркутск, 1926; Т. Поздняков. Крестьянские песни Тамбовской губернии. М., Музсектор ГИЗ, 1926; Р. Акульшин. Наши песни. «Музыка и революция», 1926, № 7—8; С. Н. Ефременко. Лобановка в г. Курске и ее традиционные песни.—«Известия Курского губернского общества Краеведения», 1927, № 4; И. Смолин. Народные песни, записанные с голоса писателя Вяч. Шишкова для его пьесы «Старый мир».—В кн.: Вяч. Шишков. Собрание сочинений, т. 12, М., 1929; Н. Н. Кручинин. Старинные русские народные песни, сохраненные музыкальной традицией цыган. М. Музторг, 1929. Из переизданий вышли два классических сборника Римского-Корсакова — «40 народных песен» (в 1919 г.) и «100 русских народных песен» (в 1928 г.), а также 1-й выпуск известного сборника Линева (Великорусские песни...» (в 1921 г.) и 2-я часть «Сборника русских народных лирических песен» Лопатина и Прокунина (в 1928 г.).

¹ Об этом см.: М. Коваль. Песни улицы.—«Музыка и Октябрь», 1926, № 3; М. Переверзева. О «городских песнях» — «Просвещение на транспорте», 1929, № 7 (о репертуаре рабочих семей).

² Например, только в одном 1917 году вышли такие песенники, как «Вы жертвою пали», «Песни борьбы», «Песни красных воинов», «Песни революции», «Песни свободной России», «Под знаменем красным» и др., в том числе одно из первых музыкальных революционно-фольклорных изданий: А. Л. Песни свободного народа (с нотами). Вып. 1 для всех граждан. Нижний Новгород, 1917, а также «Песни Великой российской революции», Иркутск, 1917.

³ Подробное см.: А. И. Кретов. О сборании и изучении частушки после Великой Октябрьской социалистической революции (1917—1929). «Известия Воронежского гос. пед. института», т. XXVII, 1959.

⁴ См.: И. Хребес. Современные крестьянские песни. С приложением типовых напевов. Изд. 2-е, М.—Л., Госиздат, 1929; И. Шмаковский. Сборник частушек с мелодиями. М.—Л., Госиздат, 1929; П. Рязанов. О частушках.—«Музыка и быт», 1927, № 2; его же: Саратовские частушки, Л., «Тритон», 1926; А. Туфанов. Ритмика и метрика частушки при напевном строе.—«Красный журнал для всех», 1923, № 7—8; В. Хитрово. О размере и мелодии частушек.—«Бюллетень Орловского губ. бюро краеведения», 1928, № 4; В. П. Чужиков. Этнографические этюды.—«Известия Курского губернского общества краеведения», 1927, № 6 (здесь напевы частушек).

Размах краеведческой и собирательской работы вызвал необходимость появления и соответствующих методических пособий, инструкций, рекомендаций. Наряду с этнографическими и филологическими программами начали публиковаться и музыковедческие.¹

Таким образом, первые же годы советской власти принесли фольклористике во многом новый для нее материал — песни революционной действительности. Раздвинулись рамки науки, увеличилось поле для научной деятельности, возникли новые проблемы, приближающие науку к жизни.

Новые вопросы ставились и разрешались не в солидных монографиях, а в многочисленных журнальных статьях и боевых брошюрах. Писали о советском фольклоре, но одновременно заботились и о сохранении старой песни; пытались по-своему подойти к изучению современного музыкального быта и в то же время основывали более глубокие методы исследования традиционной песенности (на основе анализа научно-достоверных звукозаписей); призывали приблизить фольклористику к актуальным вопросам строительства новой культуры, ратовали за чистоту музыкального быта.² Тогда же начали появляться статьи теоретического характера, в известной мере не устаревшие и сегодня (о них ниже). А параллельно выходили в свет издания старого типа, продолжавшие исследования, начатые или задуманные еще до революции, а также работы по вопросам истории фольклора.³

В теоретических статьях 20-х годов, как правило, искусствоведческие вопросы связывались с творческими, общественными, организационными, просветительскими. Так, С. Бугославский призвал спешно собирать русские народные песни, причем

¹ См.: Н. Финдейзен. Краткая программа для собирания материала по музыкальной этнографии.—В сборнике статей «Музыкальная этнография», Л., изд. Комиссии по изучению народной музыки, 1926; от имени музыкально-этнографической комиссии в известную книгу Б. и Ю. Соколовых «Поэзия деревни», М., 1926, была включена в виде приложения «Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов»; С. Толстой. Как записывать народную музыку. Пособие для собирателей образов музыкального народного творчества.—В кн.: С. Л. Толстой и П. Н. Зими. Спутник музыканта-этнографа. Сборник программ и наставлений для собирания и записи продуктов народной музыкальной культуры. М., Музсектор Госиздата, 1929.

² См. стенографический отчет Совещания по вопросам музыки при АГПО ЦК ВКП(б) — «Пути развития музыки». М., 1931.

³ Н. Янчук. О музыке были в связи с историей их изучения.—В кн.: Русская устная словесность, т. II. Былины. Под редакцией М. Сперанского. М., 1919; Л. Сабанеев. Народное творчество.—В кн.: История русской музыки. «Работник просвещения», М., 1924; Е. Л. О Марсельезе.—«Музыка и революция», 1926, № 5; Я. Богатенко. Напевы народных стихов и псалм.—В указанном сборнике работ этнографической секции ГИМНа; Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, вып. 1—2, М.—Л., Музсектор Госиздата, 1928—1929.

«не только для полков музея, но и для живой практики новых композиторов, для масс».¹ То же подчеркивали и другие авторы: «Современный музыкант — музыкант-общественник». Необходимо «создание науки, изучающей наш музыкальный быт». Музыкальная наука «должна служить базой для практической музыкальной работы».² Только при наличии постоянной, живой связи ученых с народным песенным бытом «наука не заглохнет в застоялых кабинетных гипотезах».³

Призыв изучать не только традиционное художественное наследие народа, но и его современный быт, ориентировал фольклорную работу в единственно правильном направлении. Он и сегодня звучит актуально, и не только для фольклористики, ибо перекликается со злободневными сейчас вопросами социологии искусства.

Интересную для своего времени попытку разобраться конкретно в сложной проблеме коллективности народного творчества делает Г. Поздняков.⁴ По его наблюдениям, новая песня не рождается на «улице» и не приносится «на улицу» уже готовой. Как правило, «улица» либо не принимает, либо подхватывает и развивает замысел песни (часть текста и робкий напев), который обогащается затем в деревне, селе, уезде, и так десятилетиями шлифуются песни.

О коллективности музыкального народного творчества писал тогда же А. Финагин.⁵ Народно-песенный репертуар состоит, по его наблюдениям, не только из исконно народных песен, но также «из произведений определенных композиторов, воспринятых народом и осевших в быту» (стр. 68). Песня окристалливается «в тысячеустной традиции» (стр. 69). Однако само творчество народа как коллектива представляется автору в обедненном виде — лишь как «эклектическая» обработка излюбленных попевок и создание «подобнов».

Проблема исторических судеб народной песенности затронута в малоизвестной статье К. Соколова.⁶ Его волнует и народный

быт и воздействие фольклора на профессиональное творчество. «Конечно, не вернуть нам старинные песни, как не воскресить былых времен с подвигами былинных героев,— для этого и настоящая действительность достаточно богата внутренним содержанием, чтобы забыть о прошлом навсегда. Однако нужно сказать, что есть вещи, которые не могут быть забыты... Прошедшее питает наше вдохновение и из него мы отправляемся для поисков будущего» (стр. 12). Автор с восторгом отзываясь о подлинно народном хоре Пятницкого, поющем без нот, — ведь «народную песню можно изучить только изустно», а не по нотам (стр. 11).

Чтобы народное творчество и впредь развивалось, необходимо, по глубоко справедливой мысли Соколова, «дать больше простору для самодетельности и практических упражнений природных сил человека» (стр. 3). Революция может обеспечить здоровым духом свободное выражение творческих способностей коллективного гения народа» (стр. 12), и «путем постепенного роста народного сознания песня расцветет в недрах народа таким же пышным расцветом», как в былые времена (стр. 4).

Ярким поборником нового метода изучения фольклора как искусства, связанного с музыкальным бытом народа и с интонацией его живой речи, явился Б. В. Асафьев. Он не был фольклористом, но его глубоко творческие, талантливые выступления по вопросам фольклора и музыки сыграли для фольклористики большую, прогрессивную, и, я бы сказал, освежающую роль. Его взгляд на художественную силу и значение народной музыки, отдельные проницательные наблюдения и мысли о специфике фольклора воспринимаются и сегодня с неустаревающей остротой. К тому же Асафьев постоянно указывал на основополагающую роль «музыки устной традиции» (так он определял фольклор) для композиторского творчества и в системе музыкального образования.¹

Еще в 1919 году в стенах Петроградского института истории искусств Асафьев явился инициатором создания курса музыкального фольклора, разработал программу этого курса и с большим успехом читал его. В начале 1920-х годов в книге «Симфонические этюды» он отстаивал новый взгляд на музыкальный анализ, резко выступая против догматизма, не учитывающего живого, эмоционально-слухового восприятия музыки. Этот взгляд оказал влияние и на фольклористические исследования. Актуальные вопросы собирания и изучения народных песен формулируются Асафьевым в статье «Современное русское музыкознание и его

¹ С. А. Бугославский. О музыкальном творчестве народов СССР. В сб.: Искусство народов СССР, вып. I, М., 1927, стр. 73.

² Все цитаты см. в статье: Н. Выгодский. Изучайте музыкальный быт.—Музыкальное образование, 1926, № 1, стр. 51—52.

³ Н. Финдейзен. Задачи Комиссии по изучению народной музыки.— В указанном сборнике «Музыкальная этнография», стр. 4.

⁴ Г. Поздняков. К вопросу о народном песенном творчестве.— «Музыка и революция», 1926, № 7—8. О коллективности и вариантности см. также в брошюре В. И. Симачова «Народные песни, их составители и их варианты», М., 1929.

⁵ А. В. Финагин. К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни (по материалам Заонежской экспедиции).— Временник отдела теории и истории музыки Гос. института истории искусств, вып. 3, Л., Academia, 1927.

⁶ К. П. Соколов. Народное творчество и способы его культивирования.— «Вольное искусство. Вестник по вопросам коллективизации искусства». Вольный Псков, 1919, № 2, 3, 4—5.

¹ Подробнее см.: Е. М. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., «Музыка», 1964. Здесь в приложении (стр. 442—443) см. программу незавершенного исследования Асафьева о русской народной песне («Крестьянское песенное искусство»).

исторические задачи». Он призывает спешно изучать и фиксировать бытовую музыку деревни.¹

Выступления Асафьева по проблемам фольклора отличались особой жизненностью и силой благодаря его личному опыту экспедиционной работы и замечательному умению слушать и слышать бытовую музыку устной традиции. Свои путевые впечатления и обобщения во время поездки на русский Север он изложил в 1926 году.² Здесь Асафьев заострил внимание на важности создания специального фонограммархива народной музыки. Материала для науки достаточно, и он очень разнообразен: старинная песня, новая частушка с затейливым инструментальным сопровождением, освоение деревней городских мотивов и т. д. Фольклорная работа — «дело насущное и... — великолепная научная задача». Необходимы только систематические научно-организационные записи и исследование напевов.

Проблем фольклора Асафьев касался и в других работах 1926—1927 годов, например в большой и во многом дискуссионной статье о песне в школьном воспитании.³ И в наше время не потеряли актуальности положения этой статьи о связанности песенных форм с социальной средой и бытовым укладом, о непрерывной эволюции народной песни, о ее традициях, о взаимодействии между городской и деревенской музыкальной культурой, о невозможности строить социологию искусства без народной музыки и, наконец, о необходимости композиторского освоения фольклора, этой «мощной потенциальной энергии крестьянского песенного языка, еще далеко не исчерпанной и не разившейся до полноты возможностей» (стр. 117 в сб. 1965 года).

Вообще принципиальные вопросы записи и освоения фольклора в профессиональной музыке ставились в 20-е годы часто, остро и в разных аспектах.⁴ Одним из активно выступавших тогда теоретиков был Арс. Авраамов (1886—1944), известный, в основном, благодаря «симфонии гудков», пропагандируемой им в пору горячего увлечения вульгаризаторскими идеями Пролеткульта. В течение первого послеоктябрьского 10-летия он интенсивно собирал материал для акустического изучения песенных

¹ В сб. «De musica», вып. I, Л., Academia, 1925.

² См. указанную брошюру «Крестьянское искусство Севера», стр. 10—18. То же перепечатано в сборнике «Проблемы социологии искусства», вып. 1, а позже с сокращениями — в журнале «Сов. музыка», 1954, № 2.

³ См.: Игорь Глебов. Музыка города и деревни. — «Музыка и революция», 1926, № 3; Русская народная песня и ее место в школьном воспитании и образовании — в сб.: «Вопросы музыки в школе». Л., Брокгауз — Ефрон, 1926 (обе статьи перепечатаны в сб.: Б. Асафьев. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.—Л., «Музыка», 1965); О музыкальном рынке и музыкальной культуре. — Рабис, 1927, № 39 и др.

⁴ См., например, отклик на австрийскую статью Э. Фельбера о фольклоре как единственном источнике омоложения одряхлевшего организма европейской музыки, помещенный в журнале «Музыкальное образование», 1926, № 5—6, под названием «Возрождение фольклора».

ладов народов России и Востока, видя в нем основу «грядущей музыкальной этнологии».¹ Он ратовал за создание электромузыкальных инструментов, способных воспроизводить все богатства натуральных ладов фольклора и тем самым могущих содействовать, по его мнению, органическому синтезу музыкального мышления восточных народов с классическим западноевропейским.²

Деятельность Авраамова отражает характерное для нашего века стремление к всемерному использованию технических достижений, в том числе и в фольклористике. Уже появление фонографа открыло науке много нового, показав неполноценность старых записей. Затем акустические исследования фонограмм вскрыли богатство и своеобразие музыкального строя народных песен. Это открытие было столь броским, что на время ослепило исследователей: они перестали видеть в фольклоре черты, сближающие его с композиторской музыкой.

Авраамов полагал, что композиторское слияние с фольклором возможно только через постижение его оригинального подлинного языка, которое осуществимо лишь благодаря точным наукам — «во всеоружии естественно-научного метода и современной техники».³

Не вдаваясь в подробности давно забытых выступлений Авраамова и опуская его увлеченно сформулированные многочисленные парадоксы, заблуждения, а подчас и ошибки, нельзя не оценить положительно его подход к музыкальному фольклору «как к самоценному феномену огромной культурно-исторической значимости» («У истоков великой проблемы», стр. 66). Призывая изучать «не голые созвучия, а живые лады», Авраамов исходил из верной предпосылки: «только то, что живет в музыкальном сознании народа, в его песне, достойно внимания и изучения; голос — неподкупный музыкальный инструмент: и только на живой песне строит автор свою гипотезу» («Проблема Востока в музыкальной науке», стр. 225). Авраамов горячо верил в «навечную неиссякаемость» фольклора, доказавшего свою жизнеспособность тысячелетиями существования. Он видел единственно подлинный выход из тупика современной музыки в обращении к народному творчеству, уповая на этот «испытанный вековой урожайностью музыкальный чернозем».⁴

Напоминая об этом весьма характерном для искусствознания 20-х годов деятеле, заметим, что пафос работ Авраамова,

¹ А. М. Авраамов. Проблема Востока в музыкальной науке. — «Русский современник», 1924, кн. 3, стр. 226.

² Арс. Авраамов. Новая эра музыки (НЭМ). — «Советское искусство», 1925, № 3; Универсальная тонсистема. — Рабис, 1927, № 26.

³ А. М. Авраамов. У истоков великой проблемы. — «Искусство народов СССР», вып. I, М., 1927, стр. 68.

⁴ А. Авраамов. Народ и художественное творчество. — В кн.: Искусство и народ. Сб. под редакцией К. Эрберга. Пг., «Колос», 1922, стр. 88—89. См. также его статью «Историческая ответственность» («Советское искусство», 1925, № 2).

связывающего гуманитарную дисциплину с точными науками, вполне современен, разве что сейчас акустике придется только потесниться, давая место кибернетике...

Яркой приметой того времени являлись, наряду с постановкой вопросов композиторского освоения фольклора, вопросы использования народной песни в деле воспитания и образования музыкантов, в массовой пропагандистской работе.

С первых лет революции печатались сборники русских песен в переложении для детского школьного хора и т. п. Позже была составлена богатая хрестоматия на фольклорном материале для проработки в классах сольфеджио.¹

Много сделала в те годы для музыкального просвещения Н. Я. Брюсова (1881—1951), которая была не только замечательным организатором и пропагандистом, но также педагогом и ученым.² Она составляла сборники народных песен и библиографические списки таких сборников, способствовала их распространению по стране. Вопросами массового музыкального просвещения и песенного репертуара занимался тогда и Л. Лебединский.³ Большую массово-пропагандистскую работу вел и А. Д. Кастальский (1856—1926). В 1918 году Кастальский становится управляющим народными хоровыми академиями Москвы и Петрограда, а в 1923 году — профессором Московской консерватории, одновременно являясь активным членом Ассоциации пролетарских музыкантов (АПМ) и сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН). В последний год жизни он составил по заказу Наркомпроса программу курса и план семинара по народному творчеству.

Наибольшую известность получила его книга «Особенности народно-русской музыкальной системы» (М., 1923), в определенной мере задуманная в качестве учебного пособия для начинающих композиторов. Расширенный вариант этого учебника под названием «Основы народного многоголосия» увидел свет лишь в послевоенные годы. Совсем недавно были обнародованы Д. Житомирским другие статьи и заметки Кастальского по фольклору.⁴

¹ М. Г. Климов. Музыкальная хрестоматия из русских народных песен. Л., «Тритон», 1929.

² Н. Я. Брюсова. Задачи народного музыкального образования. М., 1919; Музыкальное просвещение и образование за годы революции.— «Музыка и революция», 1926, № 1.

³ Л. Н. Лебединский. О пролетарской массовой песне.— «Пролетарский музыкант», 1929, № 3; Наш массовый музыкальный быт.— Там же, 1930, № 9—10. (См. также «Литература и искусство», 1931, № 1); Массовую музыкальную самостоятельность на новую ступень.— Там же, 1931, № 2.

⁴ Труды и идеи А. Кастальского получили в советское время всестороннее освещение, что освобождает нас от необходимости их подробного анализа. См. (в хронологическом порядке): В. Паскалов. А. Д. Кастальский как этнограф и реформатор русского народного стиля в музыке.— «Музыкальное образование», 1927, № 3—4; Д. Житомирский. Идеи А. Д. Кастальского.— «Сов. музыка», 1951, № 1; В. Белая. А. Д. Кастальский и его

Во всех этих работах проводится одна основная и глубоко справедливая мысль о самобытности русской народно-песенной музыкальной системы в целом и многоголосия в частности, об ее отграничении от «общекомпозиторской» музыки. Однако труды Кастальского не являются исследованиями академического типа.¹ По существу, он анализирует не живую подголосочную ткань полифонического по своей природе народного хора, а статическую аккордовую вертикаль, и дает правила гармонизации русских песен. В этом основное противоречие его замысла.

Работы Кастальского явились своеобразной реакцией на школьный догматизм в музыкальном образовании, вновь заострили внимание на такой важной проблеме, как многоголосие русской песни, и потому имели в 20-е годы серьезное положительное значение. Но своей теории многоголосия Кастальскому создать не удалось. Его метод — «делать аккордовые извлечения для выяснения гармонической сущности народного склада»² — вряд ли было бы плодотворным развивать в настоящее время.

Идеи Кастальского нашли применение в учебной работе 1920-х годов у его сподвижника, заведующего этнографическими курсами ГИМНа (с 1924 года), преподавателя московской консерватории (после смерти Кастальского), известного в свое время московского фольклориста А. В. Никольского.³ В 1926 году Никольский опубликовал большой «историко-теоретический этюд» под названием «Звукоряды народной песни».⁴ Эта интересная и для своего времени чрезвычайно ценная статья долгие годы незаслуженно оставалась в тени. Наряду с терминологической путаницей и внешним схематизмом в ней содержится множество тонких, прощупательных и верных наблюдений, которые должны быть по достоинству оценены современной наукой. Везде, где автор выходит за рамки отвлеченностей на путь конкретных анализов.

работа «Основы народного многоголосия». — В кн.: А. Д. Кастальский. Основы народного многоголосия. М.— Л., Музгиз, 1948, стр. 3—25; А. Д. Кастальский. Статьи. Воспоминания. Материалы. Составитель, редактор, автор примечаний Д. В. Житомирский. М., Музгиз, 1960 (здесь см. статьи Б. Асафьева, составителя и др., а также первую публикацию статьи самого Кастальского «Русская народная песня» (1924 г.) с нотным приложением); в 1961 г. была переиздана Музгизом первая книга Кастальского со вступительной статьей Т. Поповой и Л. Третьяковой.— Здесь вскрываются достоинства и недостатки работ Кастальского.

¹ Об этом свидетельствует не только общий характер его книг, но и недопустимая в науке свобода обращения с материалом, с терминологией и т. п., что отмечалось во всех названных работах.

² «Основа народного многоголосия», стр. 282.

³ См. его статью «Теория народной песни как школьно-учебная дисциплина и музыкально-этнографические курсы ГИМНа». — «Музыка и революция», 1926, № 7—8. Автор рекомендует труды Кастальского в качестве первого учебника по музыкальной этнографии для школьного прохождения. См. также некролог Никольского «Памяти А. Д. Кастальского» («Музыка и революция», 1927, № 1), написанный вдохновенно и поэтично, ритмизованной прозой.

⁴ В сб. работ этнографической секции ГИМНа, вып. 1, М., 1926, стр. 9—51.

он высказывает немало разумных обобщений и гипотез. Некоторые из них необходимо напомнить.

В начале статьи Никольский подчеркивает важность фольклорных исследований для общего музыкознания. Затем он последовательно характеризует (в виде обобщений конкретных анализов, но сами проанализированные им песни, за исключением 8 отрывков на стр. 49—50, в статью не включены) звукоряды квартовые, квинтовые, терцовые, производные от квартовых, пентатонику, звукоряды квинтовой организации, октавные, после чего говорит о ладах народных песен в целом. Употребляя термин «звукоряд» и т. п., Никольский, по существу, рассматривает лады песни. Поэтому за его будто бы отвлеченными рассуждениями встают вполне реальные обобщения. Так, например, именно он сформулировал интересную идею о квартовых и квинтовых ладах как самостоятельных, основных и исходных для русской народной музыки (см. стр. 21). Внимательное вслушивание в напевы позволило Никольскому впервые раскрыть в квартовых песнях «борьбу» квартовости и терцовости (стр. 17), справедливо выделить два типа квинтовых напевов — подлинно квинтовые, «во всей яркости своего индивидуального колорита», и имеющие в основе кварту (стр. 19—20). Впервые Никольский охарактеризовал и терцовые лады как самостоятельные для древних обрядовых песен (стр. 24). Интересна и убедительна его гипотеза об исторически одновременном существовании узкообъемных ладов, из которых наиболее полным и легко интонируемым был квартовый (по терминологии автора — «концепция кварты»; стр. 28). Попутно исследователь удачно характеризует такие самостоятельные неоктавные лады как пентатонику и «обиходный» звукоряд.

Анализ октавных ладов проводится «по данным народной песни» (стр. 38) и отличается глубиной и тонкостью наблюдений. Никольский говорит об их внутренней структуре, об их отличиях от ладов церковных и греческих, и в этой связи справедливо акцентирует «суставчатость» (стр. 44) песенных ладов: «мелодия обыкновенно ткется из всевозможных последований и сплетений этих коленец в объеме терций и кварто-квint, далекая от тенденции опираться на тонику или доминанту как таковые» (стр. 38; см. также стр. 46). В итоге Никольский убедительно формулирует: «К различаемым двум видам ладов — античным и средневеково-церковным, следует прибавить как особый — третий вид: песенные лады» (стр. 46). Последние «нерушимо хранят в себе внутреннюю оригинальность традиционного характера» (стр. 45) и представляют собой «самостоятельный вид ладов» (стр. 46).

В процессе анализа Никольский делает ряд других проницательнейших наблюдений, — например о том, что увеличенные кварты и уменьшенные квинты не противоречат народно-песенному диатонизму (стр. 19), а большие и малые полутона, часто встречаемые, по наблюдениям собирателей, в народно-певческой практике, чужды современной темперации, и раньше их ошибочно

принимали за хроматизм (стр. 49); что ладовое наклонение песен трудно охарактеризовать одним словом, так как песня «и мажорна и минорна, и кварто-квинтова, в чередующихся сменах и переделах» (стр. 45); что в мажорных и минорных песенных гаммах видна печать городского влияния (стр. 48) и мн. др. Попутно автор делится своими мыслями по поводу жанровых особенностей напевов — отмечает увеличенные кварты в былинах русского Севера (стр. 19) и «полунапевные наигрыши» частушек (стр. 25), местоположение тоники внизу звукоряда лирических квартовых песен (стр. 17) и т. п. В целом теоретическая статья Никольского явилась одним из ярких достижений советской музыкальной фольклористики 20-х годов. С высказанными в ней мыслями перекликаются и некоторые современные исследования.

Наряду с работами, рассматривающими песню в связи с развитием музыкального образования и композиторского творчества, продолжали создаваться чисто фольклористические исследования самого различного профиля. Среди них выделяются труды таких ведущих советских фольклористов, как Э. В. Эвальд (1894—1942), Е. Гиппиуса, статьи Л. Кулаковского и др. Менее известны или совсем забыты работы их современников, среди которых необходимо выделить две небольших по объему публикации И. Д. Тулупникова.¹ Основная их ценность — в специальной постановке вопроса о «технических признаках национальной принадлежности напева», рассматриваемых конкретно, на анализе мелодики, лада, ритма, соотношения музыкальных фраз, подголосков, созвучий и ладотональных отклонений. Именно таких конкретных статей не хватает сегодня нашей фольклористике.

Исследовательские этюды о народных песнях писали в те годы Брюсова, Б. Казанский, Л. Ватолина (на основе теории Н. Гарбузова, которую автор ее позже уже не отстаивал) и др., многие положения которых устарели.² Устарела, несмотря на имеющийся полезный справочный материал, и единственная тогда книга общего характера, посвященная музыке русской песни, — ученника Асафьева, сотрудника ГИИИ Финагина (1890—1942).³ Изложение книги Финагина в общем популярно. Научно-

¹ Композиция напева былины «Об Иване гостиним сыне». — Труды Нижегородского областного научного общества краеведения, вып. 35, ч. 5 (этнографическая секция). Саратов, 1928; К вопросу о взаимоотношении композиций напевов русских и мордовских. — «Литературные беседы», вып. 1, Саратов, 1929.

² Н. Брюсова. Старинные народные песни. — «За пролетарскую музыку», 1930, № 7; Б. Казанский. Этиология народной песни. — «Наука и искусство», 1926, № 1 (автор приветствовал работы Р. Лаха); Н. Гарбузов. Лады в народных песнях. — (В книге автора «Теория многоосновности ладов и созвучий», М., 1928); Л. Ватолина. Опыт анализа великорусской народной песни по принципу многоосновности ладов и созвучий. — «Музыкальное образование», 1929, № 3—4.

³ А. В. Финагин. Русская народная песня. Пг., Academia, 1923 (посвящено Игорю Глебову).

исследовательские экскурсы автора сосредоточены в примечаниях. В конце даны два библиографических указателя, представляющие для своего времени безусловный интерес: а) сборники песен и напевы (108 номеров) и б) литература по изучению русской народной песни (71 номер), по материалам, представленным автору Асафьевым.

В книге бегло охвачен большой круг вопросов, из которых наиболее интересны эстетическое восприятие песни (стр. 10), отличия песни от романса (стр. 17), связь текста с напевом (стр. 26), народное и церковное пение (стр. 33—34), отображение в песне бытового уклада и мирозерцания народа (стр. 34), необходимость исторической датировки записанных песен (стр. 39), четыре вида использования народной песни в творчестве композиторов (стр. 43), образование русского стиля в музыке (стр. 48), схема истории русской песни, включающая семь периодов (стр. 75) и др. Говоря о ритмике, автор исходит из данных Сокальского и Линевой и справедливо подчеркивает значение призыва Одоевского перевести ощущение русского в музыке на технический язык (стр. 20). Однако общее определение песни, предложенное в книге, нас уже не удовлетворяет (см. стр. 19). Не можем мы согласиться и с отнесением русской хоровой полифонии к типу гетерофонии (стр. 32) и с рядом других утверждений автора, в том числе с отголосками буржуазной концепции о фольклоре как сниженной культуре господствующих классов.

С середины 20-х годов начали появляться статьи Кулаковского, уже тогда главное внимание уделявшего наименее изученной мелодической стороне песни как художественного целого.¹

В первой из названных статей, написанной на основе теории «ладового ритма» Б. Яворского, затронуты также вопросы многоголосия русской песни, которое автор определил как мелодико-ладовое в своей основе. Во второй статье своевременно поставлены вопросы методологии анализа народно-песенных мелодий. Кулаковский призывает проникнуть в сущность напева, звук за звуком исследовать процесс мелодического высказывания, рассматривая его «подобно живой клетке под микроскопом» (стр. 35), и при этом не бояться словесного описания музыкальной мысли, субъективизм которого не так страшен, как скрытый субъективизм схем и формул (стр. 29). В этой статье много дискуссионных положений, терминологических неточностей, а подчас и непоследовательностей (сам автор не смог отказаться от таблиц, аналитических «сеток» и проч.). Тем не менее конкретные анализы Кулаковского и его общие призывы имели положительное значение. По существу, то были первые шаги советской музыкальной фольклористики по пути отказа от формалистической схоластики,

¹ См. например: К вопросу о строении народных мелодий. — «Музыкальное образование», 1928, № 4—6; Анализ выразительности народных мелодий. — Там же, 1930, № 6.

в стремлении изучать образное богатство и выразительные средства народной музыки.

В это же время в Ленинграде, на богатом материале северорусской песенности, развернулись научно-исследовательские работы Гиппиуса и Эвальд. В центре их внимания — проблема стиля народной музыки. Они тщательно изучают мелодику и многоголосие протяжной лирической песни, свадебные и былинные напевы.¹ Эти исследования базируются на новейших фонографических записях, осуществленных их авторами в уже упоминавшихся искусствоведческих экспедициях на русский Север. Они содержат в себе много ценного и знаменуют собой важный этап становления отечественной фольклористики как науки, хотя и не могут быть целиком использованы сегодня из-за сказавшегося в них влияния неприемлемых для нас, но популярных тогда теорий (Р. Лаха, Э. Курта и др.). Свою методику они согласовали с современной им немецкой фольклористикой, идя по пути установления ряда динамических законов, якобы определяющих формообразование народной песни. Речь идет о четырех больших статьях, помещенных в двух томах сборника «Крестьянское искусство СССР».² Общеметодические положения сочетаются в них с конкретными наблюдениями, представляющими сейчас особый интерес.

Авторы полагали необходимым записывать все без исключения бытующие и вымирающие интонации каждого района и учитывать их разнообразие в своих выводах. Они выдвинули метод «описательного музыкознания», при котором необходимо откинуть все предвзятые теории.

Большое внимание уделяли ленинградские ученые проблеме вариантности, в разработке которой добились интересных результатов. Но в целом они ошибочно абсолютизировали изменчивость народной песни, противопоставляя ее в этом отношении былые (см. статьи Гиппиуса). Им удалось описать три группы протяжных песен, выделив в качестве самостоятельной архаичные «квартировые» песни (аналогично Никольскому, но, видимо, независимо от него), а также обобщить основные композиционные черты свадебных песен (преобладание пятидольника и др.; см. статью Эвальд).

Значительные трудности для фольклорных исследовательских работ возникали в 20-е годы из-за деятельности РАПМ, видевшей в старинной песне классовое творчество, чуждое идеологии

¹ Кроме того, у ленинградских фольклористов возникает интерес и к городской песенности. См.: З. Эвальд. Народная песня. — «Музыка и быт», 1927, № 1.

² Е. В. Гиппиус. Крестьянская музыка Заонежья. — В сб.: «Искусство Севера. Заонежье», Л., Academia, 1927; З. В. Эвальд. Протяжные песни Заонежья. — Там же; Е. Гиппиус. Культура протяжной песни на Пинеге. — В сб.: «Искусство Севера», II, Л., Academia, 1928; З. Эвальд. Песни свадебного обряда на Пинеге. — Там же.

пролетариата. Даже в школьных программах былины, например, расценивались как антинародный жанр. В сложной обстановке нигилистического отношения к жизнеспособности и классовой «благонадежности» старинной песни со стороны РАПМ работал знаменитый хор М. Е. Пятницкого. Нередки были такие безапелляционные утверждения: «Фольклор — это телега, которую следует сменить автомобилем» (Б. Арватов),¹ или — «Наша цель — совершенно уничтожить фольклор, чтоб его не было».² К счастью, полного единства взглядов на фольклор у рапмовцев не было, и серьезная фольклористическая работа продолжалась. Даже те, кто декларировал вред изучения «старинны», на деле стремились подчас к углубленному анализу песни.³

Картина деятельности русских музыкальных фольклористов 20-х годов была бы неполной, если бы мы упустили активно обсуждавшийся тогда вопрос исполнения народной песни. О подлинно народном исполнительстве рассказывал Пасхалов.⁴ За создание крестьянских хоров ратовал П. Г. Янков (1875—1945), организатор и руководитель хора подмосковных крестьян.⁵ Вопрос народного исполнительства и его претворения в свойственной ему остро полемической манере поставил Авраамов.⁶ Автор аккомпанировал певце О. Татариновой на натурально настроенном «гармониуме» собственного изобретения, на котором можно было точно воспроизвести оригинальные интонации донской песни. Его обвинили в реакционном «реставраторстве». Авраамов протестовал: по его убеждению, искусство заключено в фольклоре, а не в так называемых «переработках» его. Путь возрождения ладовой основы фольклора является революционным: строй песни не укладывается в западноевропейскую мажоро-минорную систему; подлинная реставрация ее требует расширения мелодико-интонационных средств современной музыки — и не «в сторону политональных или четвертитонных ухищрений, но в сторону логического обогащения системы новыми элементами натуральных звукорядов, при всей своей новизне и оригинальности глубоко оправдан-

¹ Цит. по статье: М. Азадовский. Новый фольклор. В сб.: «Советский фольклор», Л., Сов. писатель, 1939, стр. 19.

² Дискуссия о значении фольклора и фольклористики в реконструктивный период. — «Литература и марксизм», 1931, № 5—6, стр. 113.

³ Там же, стр. 109—111 (выступление музыканта М. Н. Антошиной, ратовавшей за музыкальную этнографию как за науку, за союз с филологами, за внедрение фольклора в школу — для борьбы с халтурой и мещанской чувствительностью). Подробнее о деятельности РАПМ см.: Л. Лебединский. 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. М., 1931.

⁴ В. Пасхалов. Народные певцы. — «Музыкальная новь», 1926, № 2; См. также: С. Бугославский. Вечер О. Э. Озаровской. — «Зрелища», 1922, № 16; Этнографический концерт. — Там же, 1923, № 31—32.

⁵ П. Янков. О народной песне и что нужно сделать, чтобы выявить и сохранить еще уцелевшие сокровища народного музыкального творчества. — «Музыка и революция», 1926, № 1.

⁶ А. Авраамов. Фольклор и современность. — «Современная музыка», 1927, № 22; Я протестую! — «Жизнь искусства», 1927, № 22.

ных физиологически и потому впечатляющих с первого же раза даже предубежденного слушателя».

Таким образом, музыкальную фольклористику первых лет социалистического строительства в целом отличает охват большого круга вопросов как теоретического, так и практического характера и боевая смелость их постановки. Пробуждающийся интерес к новому фольклору, размах краеведческой работы, организация фонограммархива, разработка актуальных теоретических проблем (таких, например, как ладовое строение песни, мелодика, многоголосие и т. п.), публицистичность, связь с жизнью, с образованием и обучением, с творчеством и исполнительством, — все эти ценные качества молодой советской фольклористики зарождались в те трудные и боевые годы, от которых тянутся нити к сегодняшнему дню. Многие из проблематики 20-х годов не утратили своей актуальности поныне, чем и вызвано значительное место, уделенное им в настоящей статье.

Предвоенное десятилетие (1932—1941)

В начале 30-х годов советские фольклористы добились в своей работе большей методологической ясности. В преодолении многих ошибок и заблуждений предыдущего десятилетия помогли им известные партийные документы, в частности, постановление ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», а также организация Союза советских композиторов, призванного содействовать сближению народной и композиторской музыки. Огромное значение имели выступления А. М. Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей 1934 года, призвавшего собирать фольклор, учиться на нем, обрабатывать его. Горьковская концепция фольклора как творчества трудового народа, как отражение его истории, как родоначальника искусств, как основы для понимания настоящего сыграла большую роль в становлении советской фольклористики.¹ Определяющее значение имело изучение марксистско-ленинской методологии и, в частности, знакомство с непосредственными высказываниями классиков марксизма о фольклоре.² На развитие собирательной работы оказал влияние почин редакции «Правды», издавшей в 1937 году сборник «Творчество народов СССР» (под редакцией А. Горького, Л. Мехлиса, А. Стецкого), в который было включено 250 произведений 35 народов.

¹ Подробнее см.: Н. Пиксанов. Горький и фольклор. Л., Гослитиздат, 1935 (изд. 2-е, там же, 1938).

² К этому времени вышел библиографический указатель «Маркс, Энгельс и Ленин об искусстве» («Книга и пролетарская революция», 1933, № 8), специальный сборник-хрестоматия: К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. Под редакцией М. Лифшица. М.—Л., «Искусство», 1937, а также библиографические материалы В. Чичерова «К. Маркс и Ф. Энгельс о фольклоре» в сб. «Советский фольклор», М.—Л., АН СССР, 1936, № 4—5.

Собирательство 30-х годов начало принимать плановый характер. Московские фольклористы записывали песни средне- и южнорусских областей,¹ ленинградские — северных.² Специальная экспедиция была организована для записи песен гражданской войны.³ Появилась необходимость в новых методических руководствах.⁴ Наряду с полевой экспедиционной работой, устраивались концерты народных певцов и сказителей в Москве.⁵ Организовывались новые хоры русской песни. В канун войны отмечалось 30-летие ветерана таких хоров, коллектива имени Пятницкого.⁶

Все большее внимание уделялось современной народной песне и частушке, фольклору революции и гражданской войны. Печатались антологии, сборники обработок, репертуарные, а также смешанного состава, включавшие как современный, так и традиционный фольклор.⁷

Начали публиковаться материалы экспедиций, работавших в определенных областях РСФСР.⁸ Среди них наиболее фунда-

¹ Н. Брюсова, Е. Гиппиус, Л. Лебединский. Художественное творчество Московской области.— «Музыкальная самодеятельность», 1935, № 8.

² А. Астахова. Работа по собиранию песен Ленинградской и Вологодской области.— «Советский фольклор», № 6, М.—Л., АН СССР, 1939. О ленинградском фонограммархиве см.: Сокровищница народного творчества.— «Правда», 1936, № 116, 26 апреля.

³ А. Новиков. Поход за песнями гражданской войны. (По материалам 1-й экспедиции, организованной ПУРККА и ССК).— «Сов. музыка», 1936, № 2.

⁴ В. Виноградов. Организуем запись рабочих песен.— «Музыкальная самодеятельность», 1933, № 6; В. Крупянская и В. Сидельников. Спутник фольклориста. М., Гослитиздат, 1939.

⁵ Е. Канн. Народные сказители в Москве.— Декада московских зрелищ. 1939, № 19; Творчество сказителей и народных певцов-орденоносцев. Памятка читателю, Л., 1939.

⁶ Д. Васильев-Буглай. Хор имени М. Е. Пятницкого (30 лет борьбы за русскую народную песню).— «Сов. музыка», 1941, № 4. См. также: А. Свешников. 25 лет хора им. Пятницкого.— «Сов. музыка», 1937, № 3.

⁷ В. Сенкевич. Песни сибирских партизан. М., Музгиз, 1935; Русские народные песни, сб. 1—3. Составил А. Г. Новиков, М.—Л., Воениздат, 1936—1937 (ПУРККА); Песни Красной Армии. М., Госвоениздат, 1936 (ПУРККА); Русская народная песня. Составители С. Бугославский и И. Шишов. М., Музгиз, 1936; Песни донских и кубанских казаков. Составители С. Бугославский и И. Шишов. М., Музгиз, 1937; 50 русских революционных песен. Под редакцией М. С. Друскина, Л., Музгиз, 1938; Народные песни... Составитель Е. В. Гиппиус. М., Искусство, 1938; Песни о старом и новом. Составители В. Смирнов-Ульяновский и А. Пономарьков. Саратов, 1938; Частушки Ярославской области в записях 1938—1939 г. Составитель Н. И. Сутт. Музыкальные образцы подобраны С. А. Бугославским. Ярославль, 1940. О современных песенниках см.: Л. Ровинский. Маруся не отравилась.— «Правда», 1935, № 143.

⁸ Северные русские народные песни. Собрала А. Я. Колотилова. Вологда, 1936; Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и Э. В. Эвальд. Под общей ред. Е. В. Гиппиуса. Книга II, М., Музгиз, 1937; Народные песни Вологодской области. Сборник фонографических записей под редакцией Е. В. Гиппиуса, Э. В. Эвальд. Запись текстов А. М. Астаховой и Н. П. Колпаковой. Музыкальные записи В. В. Ве-

ментален сборник Гиппиуса и Эвальд «Песни Пинежья», содержащий ценный научный и библиографический комментарий к помещенным песням, нотации которых отличаются образцово тщательностью. Исключительный интерес представляет также сборник вологодских песен, подготовленный ленинградскими фольклористами, включающий, наряду с классическими хоровыми распевками, частушки с инструментальным сопровождением. Становится традицией публикация по областному принципу и на основе нотаций фонограмм, сопровождаемая точной паспортизацией материала.

Одновременно происходила запись песен на грамофонные пластинки,¹ осуществлялись переиздания классических сборников (Лядова, Балакирева; в 1939 были обнародованы П. Ламмом все фольклорные записи Мусоргского — Полное собрание сочинений, т. V, вып. 10).

Интерес к современному фольклору сказывался не только в публикациях материала, но и, естественно, в исследовательских работах и публицистических статьях фольклористов. В научных учреждениях организуются специальные бригады по изучению новых видов фольклора: например, бригады по рабочему, по революционному фольклору работали в Академии наук. Создаются библиографии о современной тематике в фольклоре, статьи о его развитии²; ставится вопрос о месте фольклора в советской прессе, о песне как агитационном материале;³ пересматриваются бывшие теоретические увлечения, критикуются неприемлемые для советской науки зарубежные теории.⁴ К сожалению, далеко не все из публикаций советского фольклора 30-х годов заслуживает одинакового доверия.

По оценке Гиппиуса, сделанной им в 1937 году, советской музыкальной фольклористике рассматриваемого десятилетия принадлежат большие заслуги, хотя нерешенных задач остается еще

ликанова и Ф. А. Рубцова. Л., Музгиз, 1938; Е. В. Гиппиус. Яренские песни, напевы А. А. Эповой. М., Музгиз, 1935; Русские народные песни Воронежской области. М.—Л., Музгиз, 1939 (ДНТ Воронежской обл.); Песни Лешуконья. Собрал М. Н. Мякушин. Музыкальная запись П. Кольцова. Архангельск, 1940; «Хор имени Пятницкого». Записи Вл. Захарова, редакция текстов и примечания П. Казьмина. Вып. I—III, М., 1936, 1938, 1939 (Музгиз. «Искусство» — в. 2). См. также сборники А. Бардина «Песни оренбургского казачества», Оренбург, 1938, и «Фольклор Чкаловской области», Чкалов, 1940 (музыкальные записи П. Малого).

¹ В. Кривонос. Фольклор народов СССР в грамзаписи.— «Сов. музыка», 1940, № 11.

² Библиография напечатана в сб. «Советский фольклор», № 1, М.—Л., АН СССР, 1934; см. также Ю. Соколов. Основные линии развития советского фольклора.— «Сов. фольклор», № 7, М.—Л., АН СССР, 1941.

³ В. Чичеров. Фольклор как средство агитации и пропаганды.— «Советское краеведение», 1934, № 8; Ю. М. Соколов и В. М. Сидельников. Газеты и фольклор.— «Большевистская печать», 1935, № 10.

⁴ Е. Гиппиус. Проблема музыкального фольклора.— «Сов. музыка», 1933, № 6.

много. Он писал: «Музыкантам революционной эпохи пришлось заново подойти к оценке всего многовекового песенного наследия. То, что сделано за последнее десятилетие в области изучения русской песни, и по масштабам и по научной глубине безусловно превосходит продукцию дореволюционной музыкальной фольклористики. У нас расширено само понятие народной песни — предметом тщательного изучения стали ярчайшие образцы революционной, рабочей, городской песни, дореволюционной частушки, плясовые напевы, интересные образцы русского народного инструментализма». Собраны песни революционного прошлого русского народа: песни крестьянских восстаний, рекрутские, подпольные. «С особым вниманием подошли советские исследователи к проблеме русской народной полифонии».¹

В 1930 годы активизировалось изучение революционной песни, ее истории. Появились богатые интереснейшими материалами статьи М. С. Друскина и других авторов.² Из области исследования современного фольклора наибольший теоретический интерес представляет новаторская по мысли статья Гиппиуса «Интонационные элементы русской частушки».³ Автор ярко показал, что «исследование музыкальной стороны частушек возможно только через изучение гармошечного наигрыша» (стр. 102), что инструментальные вариации на гармонии, сопровождающие частушку, это область музыкального фольклора, которая расцвела именно в советское время. Гиппиус затронул проблему генезиса и разновидностей частушки и высказал мысль о необходимости обращения к этому материалу наших композиторов.

Начали писать и об истории фольклора. Уже известный нам Никольский выступил с большой статьей «Бунтарские песни», в которой выделил песни разбойничьи, тюремные и солдатские.⁴

¹ Е. Гиппиус. «Песня вольного народа» — Газ. «Музыка», 1937, № 25.

² См., например: М. Друскин. Революционная песня народовольцев. — «Сов. музыка», 1934, № 3; О подпольной революционной песне. — «Музыкальная самодеятельность», 1934, № 12; Траурные песни русской революции, — там же, 1935, № 1; Революционные песни 1905 г., Л., «Тритон», 1936; Песни гражданской войны. — «Звезда», 1938, № 2; Студенческая песня в России 40-х—60-х годов. Глава из истории русской революционной песни. — В кн.: Очерки по истории и теории музыки. «Русская музыка». Л., 1939; Д. Черномординов. Революционные песни в 1905 г. — «Сов. музыка», 1935, № 12; Музыканты в царском подполье. — «Музыка», 1937, № 26; Л. Лебединский. Старая революционная песня. — «Сов. музыка», 1941, № 5.

³ Советский фольклор, № 4—5, М.—Л., АН СССР, 1936. Подробнее об изучении частушки см.: В. Бокков. О народной частушке, ее издателях и фальсификаторах (обзоры и библиография). — «Литературный критик», 1939, № 8—9. См. также статью, содержащую критику отдельных положений Гиппиуса: К. А. Копержинский. Частушечная песня-сказ. — Записки Бурят-Монгольского гос. НИИ языка, литературы и истории, вып. 1. Улан-Удэ, 1939.

⁴ Музыкальная самодеятельность, 1933, № 8—9. См. также статью Г. Шнейерсона «Солдатские песни мировой войны» («Сов. музыка», 1938, № 8) и С. Бугославского «Русская история в народной песне» («Народное творчество», 1937, № 9—10).

В Штейнпресс осветил материалы, связанные с цыганами и «цыганщиной» в русской песенности, в насыщенной интересными фактами книге.¹

Исследование традиционной крестьянской песенности шло по линии углубленного анализа ее выразительных средств, что в лучших работах связывалось со вскрытием ее социального и художественного содержания, поэтической образности. Правда, на этом пути допускалась подчас вульгарно-прямолинейная трактовка зависимости напева от текста, — например, в статьях Брюсовой.² Продолжалось изучение народной полифонии; песня анализировалась и в учебных пособиях для вузов.³

Интересные работы велись в предвоенное десятилетие Гиппиусом и Эвальд. Они изучали местные мелодические и многоголосные традиции как источник для истории стилей русской народной музыки.⁴ Особое внимание обращалось на точность нотации звукозаписей фольклора как научно-достоверного материала для исследования. Вопросы социального содержания фольклора, роль личного песнетворчества, индивидуального исполнительского мастерства, сравнение песенных вариантов, проблема исторического изучения фольклора и другие малоисследованные вопросы занимали ученых при подготовке сборника лирических песен,⁵ при работе над отдельными статьями. В теоретическом отношении наиболее глубокой по методу и мыслям работой явилась большая статья З. Эвальд «Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья» («Сов. этнография», 1934, № 5). Написанная на сравнительно узком материале, она содержала обоснование важнейших общеметодологических установок музыкально-фольклорного исследования, развиваемых ленинградскими фольклористами и в настоящее время.

Эвальд исходила из асафьевского учения о музыкальной интонации как социально-обусловленном звукоотношении и творчески применила это учение при постановке фольклорных проблем. Она отмежевалась от зарубежных формалистических школ, изучавших не интонационную, а формально-структурную и акустическую сторону песни, и не идущих дальше эмпирического констатирования

¹ Б. Штейнпресс. К истории «цыганского пения» в России. М., Музгиз, 1934. Рецензия: «Сов. музыка», 1934, № 12 (М. Друскин).

² Н. Брюсова. Музыкальный язык народной песни. — «Народное творчество», 1937, № 2—3 (особенно стр. 43).

³ Н. Гарбузов. О многоголосии русской народной песни. М.—Л., Музгиз, 1939; С. Скребков. Полифонические моменты в русской народной песне. — В кн.: Полифонический анализ. М., Музгиз, 1940; Т. Попова. Русская народная песня. Глава в учебнике «История русской музыки». Под редакцией М. С. Пекелиса. М.—Л., Музгиз, 1940.

⁴ См. об этом в указанной статье Гиппиуса и Чичерова «Советская фольклористика за 30 лет», стр. 42.

⁵ Русский фольклор, Крестьянская лирика. Общая редакция М. Азадовского. Вступительная статья Е. Гиппиуса. Редакция и примечания Е. Гиппиуса и З. Эвальд. Л., «Сов. писатель», 1935 (Библиотека поэта, Малая серия, № 2).

формальных элементов. Эвальд справедливо и своевременно заострила самый главный вопрос науки — вопрос о методе. Она писала: «До сих пор музыкальный фольклор изучали исключительно со стороны формальных признаков, абстрагированных из мертвой нотной записи (притом далеко не всегда достоверной). То, что делает песню социально значимым явлением, ее звуковая — интонационная — природа, в сущности, не имела значения для исследователя, лишь извлекающего из песни «дихорды» и «трихорды»...» Призывая углубить понятие интонации, выдвинутое Асафьевым, Эвальд по-новому осветила простейшие элементы музыки: это не абстрактные категории и схемы, а «интонационные комплексы, определенным образом осмысливаемые данной социальной средой» (стр. 19). Именно они и должны стать объектом фольклорного исследования.

В терминологическом отношении статья Эвальд нас теперь во многом не удовлетворяет, что естественно — ведь ей первой пришлось находить терминологию для только что вводимых в науку понятий; но путь, на который стал этот талантливый ученый-новатор, представляется и сегодня подлинно научным, глубоко верным и плодотворным.

В своей статье Эвальд блестяще применила новый метод на анализе древнейших по истокам календарных песен — «в аспекте трансформации их интонационной семантики и вскрытия классового содержания одного из ясно оформленных «образов-интонаций» (или, как называет автор в другом месте, — «напевов-формул», стр. 20). Не пересказывая статью, укажу на поднятые в ней впервые вопросы изучения календарных песен. Эвальд вскрывает «производственную направленность» и связанную с ней магическую функцию напевов, как существо их музыкальной природы. Она вплотную подходит к идее интонационно-попевочного «словаря» народной песни, отмечая наличие многих обрядовых формул, не связанных с каким-либо определенным текстом, а имеющих лишь единую функциональную направленность и, естественно, единую семантику. Тем самым она затронула вопрос о своеобразном соотношении напева и текста в обрядовых песнях. Эвальд доказала также факт исторического «переосмысления магического напева-формулы в трудовую песню» в связи с трансформацией поэтического текста (в условиях усиливающегося закрепощения народа) в сторону социальной лирики и наметила путь дальнейшего переосмысления живых песен в обстановке современной колхозной жизни.

Статья Эвальд — замечательное достижение советской музыкальной фольклористики как науки, одно из ценнейших исследований 30-х годов, открывающих путь в будущее.¹

Особое место в фольклористике тех лет заняли работы Кула-

¹ Эта статья переиздана в сборнике работ советских фольклористов, вышедшем в Берлине в 1966 году (на немецком языке).

ковского. Он также ставил вопросы методологии, но на другом материале и в несколько ином аспекте. Его интересовала народная песня в целом, в своих самых общих закономерностях, сближающих ее с советской массовой песней. При этом для Кулаковского неизменно в центре стояли вопросы мелодики.

Советский исследователь противопоставил определениям зарубежных формалистов, «энергетиков» свое понимание мелодии как «музыкальной мысли, изложенной одногласно».¹ Он призывал исследовать не изолированные элементы песен, а их конкретное содержание, выразительность, соотношение мелодии и текста. В этой связи Кулаковский напомнил и продолжил положение собственной статьи 1930 года «Анализ выразительности народных мелодий».

Одновременно Кулаковский поставил остро дискуссионный (и по настоящее время) вопрос о ладовой природе песни.² Интерес к теории лада был воспитан в нем еще в годы учения у выдающегося советского теоретика Яворского. Но Кулаковский поставил проблему ладовой организации мелодии заново — в связи с ее общей выразительностью. Он отказался от пути приверженцев теорий акустических, метротектонизма, ладового ритма, многоосновности ладов и созвучий, ибо, по его убеждению, нельзя основывать учение о ладе на данных точных наук. Лад проявляется в музыкальных образах, то есть в общей тесной связи с другими элементами музыки. «Весь смысл ладовой организации — в развертывании средств воплощения того или другого музыкального образа, музыкальной мысли» (стр. 85). В настойчивом обращении к проблеме выразительности музыкального языка — большая заслуга Кулаковского, одного из пионеров исследования песни как художественного целого.

В 1935—1936 гг. Кулаковский поместил в журнале «Музыкальная самодеятельность» целую серию статей-бесед по массовому музыкальному творчеству, на основе которых родилась впоследствии его книга о строении песни.³ Она явилась крупной аналитической работой советской музыкальной фольклористики довоенного периода.

Книга Кулаковского состоит из двух частей: в 1-й даны основы мелодики, во 2-й куплетная песня рассматривается в единстве напева и текста. В качестве дополнения автор говорит о методике работы над песней в музыкальной самодеятельности.

¹ Л. Кулаковский. О методологии анализа мелодии (тезисы и заметки). — «Сов. музыка», 1933, № 1, стр. 89.

² Л. Кулаковский. О проблеме изучения ладового строения музыкальных произведений. — «Сов. музыка», 1933, № 2.

³ Л. Кулаковский. Строение куплетной песни (на материале народной и массовой песни). М.—Л., Музгиз, 1939. По некоторым из затронутых здесь вопросов (связь текста и музыки, и др.) см. также интересную статью поэта А. Суркова «Песенники — на середину!» — «Знамя», 1934, № 8.

В первой части нам многое знакомо по ранним статьям автора о мелодике. Для Кулаковского одноголосная народная песня — «не примитив, а результат длительной культуры» (стр. 5). «Подобно крохотной инфузории, строение которой видно лишь в микроскоп, мелодия куплетной песни оказывается, при внимательном анализе, весьма сложной построенной, экономно и мудро использующей те немногие средства выражения, которыми она располагает» (стр. 8). Кулаковский справедливо ставит эволюцию выразительных средств в зависимость от обогащения содержания песен (см. стр. 21). Проанализировав мелодический рисунок, лад, ритм, общее строение мелодии и ее хоровые подголоски, автор особо останавливается на вопросе об оценке мелодии (стр. 82—85), ратует за эстетический анализ на научной основе.

Во 2-й части специально поставлен вопрос о связи текста с напевом народной песни, рассмотрено их соотношение, средства поэтической выразительности, подача стиха и мелодии. Со всей определенностью высказывается автор и по такому сложному вопросу, как песенное стихосложение.¹ «Стихотворные размеры, как что-то самостоятельное, в народной песне не существуют... В пении мы слышим песенный ритм, расцвеченный ритмом мелодии, но не ритм самого текста» (стр. 150).

Многие положения, формулируемые здесь Кулаковским, не устарели до сих пор, хотя дискуссионность их сохраняется. Это может быть объяснено тем, что автор говорит о народной песне вообще, не детализируя жанровой специфики. Такую детализацию он полагал следующей ступенью исследования (см. стр. 186). Делая вывод, Кулаковский считает основной задачей песни «четкое, яркое донесение художественного образа, идеи, чему служит в равной мере и мелодия и органически связанный с нею текст» (стр. 152).

Проблема использования народной песни советскими композиторами обсуждалась и на страницах газеты «Музыка».² Все единодушно отмечали, что нельзя творить народное искусство в отрыве от народа. Наиболее интересным было выступление М. Гнесина.³ Его небольшой, но очень ценный, умный очерк и сегодня прозвучал бы актуально.

Гнесин видел в народе учителя, как бы давшего композиторам задание развить его песни. При таком развитии не должна пропасть и авторская индивидуальность, ибо, по глубоко справедливой мысли Гнесина, «художественное самоограничение питает здесь художественную фантазию». Гнесин полагал, что всякая

¹ Подробнее см.: М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. М., АН СССР, 1952.

² См. редакционную статью «Советские композиторы и народная песня». «Музыка», 1937, № 20. Там же см. статьи Д. Кабалецкого, В. Нечаева; в № 15 — А. Белокопытова; в № 25 — М. Черемухина.

³ М. Ф. Гнесин. Музыкальный фольклор и работа композитора. — «Музыка», 1937, № 20.

обработка народной песни есть плод творчества, есть факт переработки композитора. По сравнению с позицией Аврамова, мечтавшего о «свержении» темперации, позиция Гнесина была спокойнее, рассудительнее и, очевидно, реалистичнее. Он не считал неосуществимой даже перестройку музыкальной системы с учетом «промежуточных» по отношению к 12-полутоновой системе интонаций, но не полагал ее обязательной. «Чуткое вслушивание в подлинные народные интонации может найти отражение и в творчестве, не выходящем за пределы общеевропейской системы, способствуя появлению новых моментов в формообразовании». Мысль эта представляется глубоко верной.

Таким образом, в предвоенное десятилетие наблюдается усиление интереса к современному фольклору, к изучению революционной песенности. Появляются большие антологии, репертуарные сборники, и, одновременно, — первые научные публикации областного фольклора. Углубляются теоретические исследования, разрабатываются малоизученные проблемы мелодики, музыкальной образности, связи текста с напевом и другие, в постановке которых советские ученые выступают как новаторы, опережая зарубежную фольклористику.

К сожалению, многое из найденного или намеченного в 30-е годы не было органично продолжено в последующее десятилетие, — интенсивное развитие фольклористики, как и других мирных работ, прервала война. Умерли Эвальд, Аврамов, Финагин... Ученые и собиратели изменили свои прежние планы, включившись, по мере возможностей, в борьбу с фашизмом.

Период Великой Отечественной войны (1941—1945)

К началу войны в советской фольклористике уже сложилась и окрепла традиция изучения современного фольклора. Поэтому фольклористы смогли быстро организовать работу по сбору новых песен, по созданию сборников для фронта и тыла. Потребность в песне в военные годы была огромной. Песня буквально встала на защиту Родины. В разных районах страны был объявлен «сбор оборонно-патриотического фольклора».¹ Сами фольклористы самоотверженно работали в тылу и на фронтах, будучи в рядах Советской Армии. В Ленинграде в первые же месяцы войны был подготовлен и выпущен в свет сборник «Защита отечества в народной песне».²

Уже с 1942 года началась планомерная работа по собиранию и систематизации фольклора Великой Отечественной войны,

¹ См. статью М. Луговского под этим названием в газете «Восточно-Сибирская правда», 1941, № 158, 6 июля.

² Составители А. Астахова и В. Кравчинская. Ответственный редактор Л. Плоткин, Л., АН СССР, 1941 (Оборонная серия).

которую на первых порах возглавил Московский гослитмузей.¹ Одновременно публиковались материалы, напоминающие о славном историческом прошлом России. (Особенно в дни 130-летней годовщины Бородинской битвы).

С 1943 года в Московском Всесоюзном Доме народного творчества (ВДНТ) и Гослитмузее проводились систематические научные заседания с докладами фронтовиков о новом песнетворчестве. Продолжал собираться и традиционный фольклор — в местах эвакуации научных учреждений. Не ослабевало внимание и к народным сказителям.² Был издан под редакцией В. Г. Базанова сборник «Былины о Красной Армии» (Госиздат, К.-Ф. ССР, 1943), в котором увидела свет былина о советских богатырях Великой Отечественной войны, созданная потомком знаменитой семьи сказителей М. К. Рябининим.

В 1943 году было проведено два Всесоюзных совещания по вопросам собирания и изучения фольклора Великой Отечественной войны (IV — Иркутск, XII — Москва), творческое совещание о массовой военной песне и Пленум оргкомитета Союза композиторов СССР на тему «Фольклор и советская песня».

Замечательным достижением — и в научном и в гражданском смысле — явился великолепный песенник «Русская народная песня», составленный Гиппиусом в осажденном Ленинграде (вышел в 1943 году в издательстве «Искусство» 25-тысячным тиражом). В сборник включены исторические солдатские песни, современные частушки, популярные песни городского быта; в приложении дана ценная библиография народных песен известных авторов.

С интересными, глубокими статьями выступил в годы войны Асафьев, ставший в 1943 году первым академиком-музыковедом.³ Он подводил итоги развития советской фольклористики, обрисовывал ее новые задачи, ратовал за большее приближение к нуждам композиторского творчества. «За 25 лет после Октября в области собирания, записи и расшифровки песенной и инструментальной народной музыки сделано бесспорно много и сделано по существу. И это по всему СССР. Издано значительно меньше, и притом многое качественно лучшее еще ждет обнаружения. Но в целом, и с точки зрения количественной и в отношении методическом, познавательном-исследовательском — работа музыкальных фольклористов стоит далеко впереди в сравнении с дореволю-

¹ «Товарищи бойцы и командиры!» Обращение Гослитмузея о собирании материала по устно-поэтическому творчеству фронтовиков. М., 1943 (листовка).

² А. Мореева. Сказители в дни Отечественной войны. — «Вечерняя Москва», 1943, № 73, 29 марта.

³ См. его статьи «Народные основы стиля русской оперы» и «О русском музыкальном фольклоре, как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности» в кн.: Советская музыка, сборник I, М., Музгиз, 1943 (написаны в 1942 г.). Тогда же написана статья Асафьева «Композитор — имя ему народ» (опубликована позднее — Сов. музыка, 1949, № 2).

ционным прошлым русской фольклористики, грани которой чрезвычайно расширились и сфера разрослась» (стр. 24). «Пусть в музыкальной фольклористике существуют все необходимые для этой области вспомогательные дисциплины, но нельзя превращать науку о музыкальном народном творчестве, которая должна стать теперь основной в нашем музыкально-композиторском образовании наряду с другими высшими дисциплинами и на основах которой должна основываться школа — практика композиторства, только в фонограммо-архивоведение и «фольклористическую акустику». Не эти специально-вспомогательные знания нужны и композиторам-студентам и композиторам-мастерам! Песня создается не «обмерами» (стр. 26).

В другой статье — «О русской песенности»⁴ — Асафьев замечательно сформулировал мысли о нестареющей силе фольклора, о его основополагающем значении для музыкального искусства, о его красочно-жизненном богатстве, разнообразии и мастерстве. Особо выделил он область русской протяжной лирической песни как один из «высших этапов мировой мелодической культуры» (стр. 77) и область народного юмора — частушку. Асафьев подчеркнул, что для современной композиторской музыки, для советской массовой песни огромное значение имеет песенность как основа русского в музыке «...былая русская песенность отражала столь высокую культуру человеческого чувства, что не только отдельные мелодии, рождавшиеся в этой атмосфере, но и свойственные этому искусству качества и принципы одушевляют нашу музыку по сейчас» (стр. 77).

В том же 1944 году был проведен смотр сельской художественной самодеятельности и Всероссийский смотр исполнителей (хоров и солистов) русской народной песни. Печатались многочисленные обработки народных песен для различных исполнительских коллективов и ансамблей. Но самым крупным изданием года явился сборник «Фронтовой фольклор», составленный В. Крупянской под редакцией М. Азадовского (М., 1944) на основе собирательской деятельности Гослитмузея 1942—1944 гг.

«В дни Великой Отечественной войны, — читаем мы в предисловии к сборнику, — работа фольклориста-сборителя приобрела особый смысл и значение. На долю его выпала большая и ответственная задача: запечатлеть голос народа, вставшего с невиданным в истории героизмом и единодушием на защиту своего отечества, учесть и осмыслить те новые факты народного творчества,

⁴ Статья написана в 1944 году и входит в цикл «Музыка моей родины». Впервые опубликована в «Сов. музыка», 1948, № 3. Тогда же в 1942 году Асафьев написал две статьи по славистике: «Из области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки»; «О народном музицировании Югославии (из введения в русское музыкальное славяноведение)». — Все названные статьи перепечатаны в т. IV «Избранных трудов» Асафьева (М., изд. АН СССР, 1955). Ниже цитируется это издание.

которые возникли под влиянием грозных и величественных дней войны».

В сборнике Крупянской нет нот, но часты указания, на мотив какой песни исполняется публикуемый текст. Это делает сборник особо интересным для фольклориста-музыканта.

Фольклор военных лет продолжал публиковаться, изучаться в послевоенные годы.¹ В 1945 году Президиум Академии наук СССР поручил Институту этнографии развернуть работу по сбору и исследованию фольклора Великой Отечественной войны. В результате возникли ценнейшие для фольклористики «Материалы по истории песни Великой Отечественной войны», подготовленные В. Крупянской и С. Минц (М., 1953). При многих публикуемых стихотворениях сообщается и о бытовавшей мелодии, что позволяет восстановить музыкальный облик военной песенности.

Наконец, недавно вышла фундаментальная коллективная монография «Русский фольклор Великой Отечественной войны» под ответственной редакцией В. Е. Гусева (М.—Л., «Наука», 1964), в которой, к сожалению, музыканты (кроме Б. Добровольского) не приняли участия.

Эти академические работы явились естественным продолжением фольклористики 1941—1945 годов, отличавшейся глубоко жизненным, боевым характером.

Послевоенное десятилетие (1946—1956)

В области собирания и изучения народной песни послевоенное десятилетие характеризуется прежде всего усиленным вниманием к вопросам современного фольклора, его новых форм, его связи с музыкальной самодеятельностью и т. д.

Еще в 1946 году отдел фольклора ВДНТ им. Н. К. Крупской организовал совместно с кафедрой фольклора Московской консерватории всесоюзный конкурс собирателей народного творчества. В нем приняли участие 253 собирателя, записавших всего 12 800 произведений различных жанров. К сожалению, многое из этого материала до сих пор не опубликовано. Конкурсы на лучшую запись фольклора объявлялись и позднее (например, в 1950 г. в Туле).

¹ Э. Гофман-Померанцева. Великая Отечественная война в русском фольклоре (Обзор сборников).— «Сов. этнография», 1946, № 1; Л. Данилевич. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М.—Л., Музгиз, 1948; В. Ю. Крупянская. Фольклор Великой Отечественной войны. Задачи и методы собирания. М.—Л., АН СССР, 1949; В. А. Гонков. Народное творчество в годы Великой Отечественной войны. Воронеж, 1951 и др. См. также песни военных лет в книге Л. Л. Христиансен «Современное народное песенное творчество Свердловской области» (М., Музгиз, 1954) и в сборниках А. Тищенко «Советская Армия и Военно-Морской флот в народных песнях», М., Музгиз, 1956 (Музыкальная редакция В. Белога); В. Гусева — «Русские народные песни Южного Урала», Челябинск, 1957 и др.

В послевоенное время заметно возросло число фольклорных экспедиций, организуемых различными учреждениями, консерваториями, Союзом композиторов. Постепенно в собирательство втягивалась и студенческая молодежь. Например, Ленинградский институт театра и музыки вел экспедиционную работу, начиная с 1946 года,¹ а Ленинградское отделение Союза композиторов — первоначально в составе С. Магид (ум. 1954 г.), Л. Кершнер, Н. Котиковой — начиная с 1948 года.² Московские фольклористы провели специальные экспедиции по записи современных песен.³

Партия и правительство неустанно заботились об улучшении фольклорной работы. В 1950 году состоялось совещание в Отделе агитации и пропаганды при ЦК ВКП(б), на котором был отмечен ряд крупных недостатков в работе над собиранием современной народной песни. В 1955 году был обнародован приказ Министерства культуры СССР от 4 августа «О неудовлетворительном положении в области собирания и обработки народных песен, их издания и популяризации и о мерах по улучшению этого положения». По этому приказу следовало ввести собирание фольклора как производственную практику студентов вузов.⁴

Опубликованные в это 10-летие материалы — продолжающиеся крупные областные собрания,⁵ репертуарные сборники,⁶ современный фольклор, песни участников художественной самодеятельности,⁷

¹ В первых экспедициях по Ленинградской области участвовали Н. Жемчужина, Н. Колпакова, В. Коукаль, Л. Кершнер. Ленинградцы по сложившейся уже традиции осваивали северорусские области. См.: Н. Жемчужина и Н. Колпакова. Ленинградские песенники.— «Сов. музыка», 1953, № 10; Н. Колпакова. Новые песни в записях ленинградских фольклорных экспедиций последних лет.— «Русский фольклор», вып. V, М.—Л., АН СССР, 1960.

² Н. Котикова. Изучение и обработка народной песни.— В кн.: Творчество ленинградских композиторов. 1948—1955. Обзорно-критические статьи. Редактор А. Н. Должанский, Л., Музгиз, 1956.

³ Подробнее см.: И. Свиридова. Кабинет народной музыки. М., «Музыка», 1966, стр. 17—18.

⁴ Отклик фольклористов см. в «Сов. музыка», 1955, № 11, стр. 159. См. также статью Р. Щедрина «Народная песня в жизни и в консерватории»,— «Сов. музыка», 1954, № 2.

⁵ А. Колотилова. Песни Севера. Музыкальная запись П. Кольцова. Архангельск, ОГИЗ, 1947; Русские народные песни. Звукозаписи М. Пятницкого и П. Казьмина. Нотации И. Здановича. М.—Л., Музгиз, 1950; Русские народные песни, записанные в Ленинградской области, 1932—1949. Под редакцией А. Астаховой. Музыкальный редактор Ф. Рубцов, Л.—М., Музгиз, 1950; Т. Сотников. Русские народные песни казаков-некрасовцев. М.—Л., Музгиз, 1950; В. Харьков. Русские народные песни Калужской области. М., Музгиз, 1954; А. М. Листопадов. Песни донских казаков. Ред. Г. Сердюченко, М., Музгиз, 1949—1953 (5 томов, всего 1257 песен), и др.

⁶ Сборники, отражающие репертуар хоров: П. Г. Ярков. Русские народные песни Подмосковья. Запись А. Рудневой. Редактор Е. Гиппиус. М.—Л., Музгиз, 1951; Л. Христиансен. Уральские песни и частушки. Свердловск, 1955.

⁷ Сборники, составленные С. Аксюком на материале экспозиций Союза композиторов: Русские современные песни. М., Музфонд СССР, 1952;

переиздания.¹ Одновременно с пропагандой народной песни в печати вставал вопрос об исполнительской пропаганде. «Народная песня существует не только как предмет исследования или материал для композиторских обработок, она прежде всего яркое художественное явление современности. Народные хоры должны интенсивно пропагандировать новые образцы народного творчества в их подлинном виде».²

В области изучения фольклора продолжалось исследование истории фольклористики,³ истории отдельных песен, особенно революционных. Было стремление издать полное собрание русских революционных песен, но осуществить это не удалось до сих пор.⁴

Центральной проблемой послевоенной фольклористики явилась проблема современной песни. В конце 1947 года в Москве состоялось совещание по вопросам собирания, изучения и издания фольклора Великой Отечественной войны. Выступившая на нем В. Крупянская справедливо подчеркнула, что «в свете наблюдений над фольклором войны отчетливо выясняются процессы, характерные для современного фольклора в целом» («Сов. этнография», 1948, № 2, стр. 209).

В журнале «Советская музыка» (1948, № 1) были опубликованы выступления на собрании композиторов и музыковедов Москвы, в том числе фольклористов Брюсовой, Гиппиуса, С. Кондратьева, Кулаковского, Лебединского, композитора В. Захарова

Русские старинные и современные песни. Там же, 1954; Современные народные песни и песни участников художественной самодеятельности, вып. 1—3, М., Музгиз, 1952—1958. О допущенных в этих сборниках неточностях см.: Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, т. II, М., «Музыка», 1964, стр. 325.

¹ И. Рупин. Народные русские песни (1831—33). Под редакцией и с предисловием В. Беяева. М., Музгиз, 1955. Аннотированный оценочный обзор советских послевоенных публикаций народной музыки принадлежит американской фольклористке Б. Кредер. См.: В. Krader. Research on Russian Folk Music Since World War II.—Ethnomusicology, V. VII, № 3. Middletown, 1963.

² Л. Христиансен. Народные хоры и народное творчество.—«Сов. музыка», 1955, № 2, стр. 66. См. также: А. Доливо. Певец и песня. М.—Л., «Музгиз», 1948; Л. Глазкова. Об исполнении русской народной песни.—«Сов. музыка», 1950, № 5; см. также дискуссию о народных хорах: «Сов. музыка», 1955, № 7.

³ Ю. Келдыш. Из литературных споров о народной песне. Ежегодник института истории искусств, II, Театр, музыка. М., АН СССР, 1948; История собирания русских народных песен, М., 1950 (стеклографическое издание); Т. Ивановна, Русская музыкальная культура XVIII века. Исследования и материалы, т. 1—2, М., Музгиз, 1952—1953.

⁴ М. Друскин. От слов — к делу!—«Сов. музыка», 1950, № 12 (отклик на статью Л. Лебединского «Правильно организовать собирание и изучение народной песни».—«Сов. музыка», 1950, № 9). Из работ по истории революционной песни самым значительным явилось исследование М. Друскина «Русская революционная песня». Л., Музгиз, 1954. См. также статьи В. Гирченко и А. Глумова о декабристских песнях («Сов. музыка», 1950, № 3 и № 12), а также автореферат диссертации Н. Юденич «Русская героическая революционная песня и ее значение для творчества советских композиторов», Л., 1953.

и других, которые ратовали за глубокое изучение фольклора, за воспитание кадров фольклористов, за введение в учебные планы вузов курса народного творчества и т. п.

Состоявшийся в 1948 году Первый всесоюзный съезд советских композиторов принял решение о собирании, изучении и пропаганде народного музыкального творчества.

Одна за другой начали появляться статьи о современном фольклоре.¹ Некоторые из них носили декларативно-парадный характер и не соответствовали реальному песенному быту советского народа. Усилилась и теоретическая разработка классического народно-песенного наследия. В послевоенное десятилетие советские фольклористы добились на этом пути немалых успехов, частично продолжив прерванные войной начинания и замыслы.

Такие работы начали появляться с середины 40-х годов.² Особенно интенсивно изучалось русское народное многоголосие.³ Историческая необоснованность теории позднего и несамобытного происхождения русской народной хоровой полифонии показана в статье Гиппиуса «О русской народной подголосочной полифонии в конце 18—начале 19 века» («Сов. этнография», 1948, № 2). Здесь впервые приведены и рассмотрены ценные литературные свидетельства русского народного многоголосия.

Проблема многоголосия русской песни освещалась и в работах Кулаковского. Основываясь на записях Линева и сформулированных ею принципах народного хора, Кулаковский рассматривал народное многоголосие как особый, глубоко самобытный мелодический стиль огромной художественной выразительности, принципы и традиции которого чрезвычайно важны для советской хоровой культуры.⁴

Книга Кулаковского о многоголосии носит творческий характер. Автор осветил историю открытия и изучения русского народного

¹ Например, статьи С. Аксюка («Сов. музыка», 1950—1953), а также — А. Кудышкина. К вопросу изучения современной народной песни.—«Сов. музыка», 1951, № 11; Н. Жемчужина. Русская народная песня советского времени. Л., 1955. См. также указанную книгу Л. Христиансена «Современное народное песенное творчество Свердловской области» и др. Об имевших место дискуссиях по проблемам современного фольклора см. критический обзор с соответствующей библиографией в статье: В. Гусев. Две дискуссии.—«Русская литература», 1962, № 4.

² Например: Н. Брюсова. Русская народная песня в русской классике и советской музыке. М.—Л., Музгиз, 1948.

³ Н. Гарбузов. Древнерусское народное складывание напева и его многоголосного распева у народных певцов.—Вопросы музыковедения, вып. II, М., Музгиз, 1955; статьи В. Трамбидского: Полифоническая основа русской песенной гармонии.—«Сов. музыка», М., Музгиз, 1954; Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии.—«Вопросы музыковедения», вып. II, М., Музгиз, 1955; Гармонические системы семиступенных звукорядов, применяемых в русской песне.—Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. 1, Свердловск, 1957.

⁴ Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии. М.—Л., Музгиз, 1951.

многоголосия, его общие черты (соотношение голосов, «сказывание» текста и др.), своеобразие его стиля, а также значение для современных народных хоров и массовых песен. Кулаковский призывает изучать и осваивать наиболее ценные общерусские принципы многоголосия, не увлекаясь его областными диалектами, и сам внес в разработку этой проблемы немалую лепту.

В ряде последующих статей Кулаковский отстаивал необходимость эстетических оценок народной песни (в частности, при сравнении вариантов), создания антологии лучших народных песен, говорил о важности экспедиционной работы, которая, несмотря на большие успехи, ведется в целом бесплано, и подчеркивал важное место фольклористики в системе музыкального образования.¹

Актуальные вопросы мелодики народной песни тогда же освещал Л. Мазель в своей известной книге «О мелодии» (М., Музгиз, 1952).² Методология анализа и отдельные наблюдения Мазеля над природой русской распевности представляют бесспорно значительный научный интерес.

В целом первое послевоенное десятилетие принесло фольклористике заметное оживление в разработке таких существенных вопросов, как мелодика и многоголосие народной песни, ее значение в творчестве советских композиторов, а также в публикации и изучении современного фольклора (включая фольклор Великой Отечественной войны). Тем не менее трудности оставались большие.

Еще в 1954 году группа видных советских композиторов и фольклористов обратилась с открытым письмом к президенту АН СССР — «Глубоко изучать богатство народной музыки» («Сов. музыка», 1954, № 9). В нем говорилось о необходимости создать единый научно-исследовательский центр, объединить фонды звукозаписей народной музыки, обеспечить сотрудничество Академии наук с Союзом композиторов и т. д. Однако поднятые в письме вопросы разрешить тогда не удалось.

Пятое десятилетие (1956—1967)

Современный этап развития советской музыкальной фольклористики, определившийся после решений исторического XX съезда КПСС, отличается особой интенсивностью и богатством. Заметное увеличение числа экспедиций и публикаций — этнографических и популярных, широкий круг разрабатываемых проблем, появление итоговых работ и одновременно — работ, ставящих новые задачи, открывающих важные перспективы, обнародование материала, впервые вводимого в научный обиход, разработка принципиальных

¹ Л. Кулаковский. О русской народной песенной классике. — «Сов. музыка», 1949, № 11; Музыкальную фольклористику — на уровень современных требований. — «Сов. музыка», 1951, № 10.

² См. рецензию Л. Кулаковского «Книга о мелодии» («Сов. музыка», 1953, № 12).

методологических вопросов, намечающаяся консолидация фольклорных сил (вокруг фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР), рост молодых кадров собирателей и ученых — все это способствует о подъеме советской музыкальной фольклористики науки. Однако сильно тормозит ее развитие отсутствие специального Института фольклора со своим периодическим печатным органом и издательством.

Состояние фольклористики неоднократно обсуждалось на различных совещаниях и конференциях — музыковедческих или при участии музыкантов: на Всесоюзном совещании по народному музыкальному творчеству (1956), на московском совещании 1959 года, на Всесоюзной конференции по народной музыке (1960), а также на Всесоюзном совещании по проблемам современной фольклористики (Л., 1958), по вопросам современного фольклора (1961), на конференции по рабочему фольклору (1963) и др.¹ В связи с этими встречами специалистов появились проблемные статьи — о современном состоянии и науки и самого народного творчества.² Продолжалась дискуссия о современном фольклоре: существует ли он, и если да, то в каких формах.³

Но главной приметой последних лет стали периодические фольклорные экспедиции. Наиболее ценный материал записан в экспедициях, организованных Союзом композиторов, а также студентами консерваторий. Чрезвычайно знаменательно и радостно, что активное участие в собирательной работе принимают молодые композиторы: немало песен записали за последние годы Р. Щедрин, Э. Деторисов, А. Николаев, С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Гаврилин, И. Ельчева, Г. Белов, Т. Воронина и др. Далеко не все собранные материалы опубликованы, но уже сделанные в печати отчеты говорят о многом.⁴ О важности быстрой и планомерной

¹ См. отчеты — «Сов. музыка», 1961, № 1; «Сов. этнография», 1959, № 3; 1962, № 3; 1963, № 5.

² С. Аксюк. Черты нового — «Сов. музыка», 1956, № 3; Творчество и фольклор. — там же, № 5; Л. Христиансен. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики. — там же, № 8; М. Шифрин. Заметки о фольклоре. — там же, № 12; В. Трамбицкий. Возможности теоретического музыкального знания. — «Сов. музыка», 1957, № 2 (об изучении конкретно-интонационных проявлений национального начала в музыке).

³ Л. Кулаковский. О перспективах народного творчества в СССР. «Сов. музыка», 1958, № 3; В. Аникин. Виды современного массового народного творчества. — «Вопросы литературы», 1959, № 12. О дискуссии 1959 — 1961 гг. см. в указанной статье В. Гусева «Две дискуссии». См. также — К. В. Чистов. Фольклористика и современность. — «Сов. этнография», 1962, № 3; В. Г. Базанов. Фольклористика и современность. — «Русская литература», 1964, № 2.

⁴ Например, см.: Л. Кулаковский. Три поездки в Дорожево. — «Сов. музыка», 1956, № 8; Л. Христиансен. Новая запись песни о Пугачеве. — «Сов. музыка», 1957, № 2; Е. Шишова-Горская. Песни Шумячского района. — «Сов. музыка», 1958, № 6; В. Ражева. Путешествие за песком. — «Сов. музыка», 1962, № 5; Е. И. Коротин. Работа по собиранию фольклора уральских казаков. — «Сов. этнография», 1963, № 3; И. Свиридова. Путешествие в прошлое. — «Сов. музыка», 1964, № 7; И. Земцов-

собираетельской работы горячо и убежденно писали Л. и Н. Кулаковские.¹ Появилась необходимость в создании новых методических пособий и инструкций для собирателей.² Заметно выросло богатство фонограммархива Пушкинского дома, крупнейшего в РСФСР хранилища звукозаписей народных песен,³ и фонохранилища кабинета народной музыки Московской консерватории.⁴

Песни не только собираются и хранятся, но также издаются. Правда, издательские темпы сильно отстают от экспедиционных. За последнее десятилетие издано не менее 30 музыкально-этнографических сборников русской песни, в том числе областные и районные собрания песен разных жанров (большинство их опубликовано в Москве издательством «Сов. композитор» под общей редакцией С. Аксюка),⁵ антологии,⁶ репертуарные сбор-

ский. Н. Мартынов. На родине Мусоргского.— «Сов. музыка», 1965, № 10; И. Ельчева. Песни Палеха.— «Сов. музыка», 1966, № 5; и мн. др. О замечательной по результатам смоленской экспедиции студентов Ленинградской консерватории см.: С. Пьянкова. Время, люди, песни.— газ. «Музыкальная жизнь», 1965, 28 сентября. О экспедициях фольклористов Пушкинского дома в Костромской области см. статьи в вып. 6 ежегодника «Русский фольклор», М.—Л., АН СССР, 1961. Этот список можно было бы значительно увеличить. Подробнее см.: В. Митрофанова. Экспедиционная работа по русскому фольклору за последние десять лет.— «Русский фольклор», IX (1964).

¹ Тающие курганы (Об изучении русского фольклора).— «Октябрь», 1962, кн. 8.

² Л. Кулаковский. Как собирать и записывать народные песни. М., 1962 (Массовая фольклорная библиотека любителя музыки, вып. 3); К. Чистов. Современное народное творчество, его собирание и изучение. В помощь руководителям коллективов художественной самодеятельности, литературных кружков и любителям собирания фольклора. М., 1963 (Центральный ДНТ).

³ Б. Добровольский. Кладовая песни.— «Нева», 1958, № 5; Г. Шаповалова. Сокровищница народного творчества.— «Вечерний Ленинград», 1959, № 195, 19 августа.

⁴ И. Свиридова. Указ. очерк, стр. 48 и др.

⁵ Например, см. сборники ленинградских песен — Ф. Рубцова (1958), русского Севера — А. Абрамского (1959), красноярских — В. Харьковца (1959), Харькова и А. Рудневой (1962), пензенских — П. Лондонова и Е. Прохорова (1961), уральских — Л. Христиансена (1961), псковских — Н. Котиковой (1966), поморских — С. Кондратьевой (1966), орловских — Н. Бачинской (1965), Брянских — К. Свитовой (1966), кирзовских — В. Харьковца, С. Браз, И. Мохирева (1967), а также отдельные издания сибирские песни В. Левашова и А. Новикова (1963), смоленские — В. Харьковца (1956), курские — А. Рудневой (1957), торопецкие (песни родины Мусоргского) И. Земцовского (1967); песни одного села («Искусство села Дорожева» Л. Кулаковского, изд. 2-е 1965 года), песни одного коллектива («Гдовская старина» Н. Котиковой, 1962), репертуар одной певицы (песни, напетые М. Малкиной в сборнике С. Пушкиной 1963 г. и песни, напетые А. Глинкиной, в сборнике Г. Павловой 1967 г.).

⁶ Русские частушки. Составитель Н. Котикова. М., Музгиз, 1956 (2-е издание — Л., 1961); Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Составители Б. Добровольский и А. Союзнов. М.—Л., АН СССР, 1956; Илья Муромец. М.—Л., АН СССР, 1958; (Статья и нотные приложения Ф. Рубцова); Русские народные протяжные песни. Антология. Вступ. статья, составление, примечания и библиография И. И. Земцовского. М.—Л., «Музыка», 1966.

ники,¹ переиздания ранних сборников, ставших библиографической редкостью.² В целом обнаружен материал огромной художественной и научной ценности, требующий своего осмысления и тщательного, всестороннего исследования. К этому надо добавить также имеющиеся нотные приложения и самостоятельные издания в академической серии «Памятники русского фольклора» (выходит с 1960 года)³ и в других академических и областных изданиях.⁴

В самое последнее время начинают выходить тома широко зауманного и впервые осуществляемого «Свода русского музыкального фольклора» (ответственный редактор Д. Д. Шостакович).⁵ Это многотомное издание объединило большую группу фольклористов. Тома Свода строятся по жанровому принципу. Наряду с перепечатками классических песен в них публикуется материал из архивов советского времени. Бесспорно, что осуществление издания будет иметь для фольклористики непреходящее значение.

Помимо песенного, в 50-е—60-е годы активно собирался, издавался и изучался музыкально-инструментальный фольклор. В этой области по существу все явилось новым словом науки.⁷ Особую ценность представляет сборник Б. Смирнова «Искусство владимирских рожечников», выдержавший уже два издания (1959

¹ Сто русских народных песен из репертуара хора имени М. Е. Пятницкого. Записи В. Захарова, М., Музгиз, 1958; Л. Христиансен. Русские песни из репертуара Уральского народного хора села Шум Волховского района Ленинградской области. Составитель Г. Пайкин. Л., «Сов. композитор», 1963.

² Под редакцией В. Беляева переизданы Музгизом сборники народных песен Трутовского, Львова-Прача, Рупина, Кашина, Лопатина — Прокунина; под редакцией Е. Гишпиуса — сборники Балакирева, под редакцией Н. Бачинской — сборники Лядова и Стаховича, под редакцией Б. Вольмана сборник Герстенберга — Дитмара; в академическом издании — сборник Кирши Данилова, и др.

³ См. из этой серии с нотами: «Былины Печоры и Зимнего берега» (1961), «Песни Печоры» (1963), «Песни Мезени» (1967); см. также «Частушки в записях советского времени» (1965).

⁴ Например, см.: В. Левашов и А. Новиков. Народные песни. Новосибирск, Алтай, Барнаул, 1956; они же. Сибирские народные песни. Новосибирск, 1957; В. Архангельская (составитель). Саратовская частушка, Саратов, 1958; Частушки. Вологда, 1962; Фольклор семейских. Составители Л. Элансов, И. Ярневский, Улан-Удэ, 1963 (с нотным приложением). Интересные музыкально-ведческие данные см. в безнотном сборнике В. Е. Гусева «Песни и романсы русских поэтов», Л., «Сов. писатель», 1965.

⁵ См. «Сокровищница песен», «Сов. музыка», 1964, № 6.

⁶ См. выходящие тома: «Советские народные песни» (составитель Т. Попова), «Былины» (составитель Б. Добровольский и В. Коргузалов).

⁷ Б. Ф. Смирнов. Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. Глинки (1961); Искусство сельских гармонистов (1962); Ф. В. Соколов. Гусли звончатые (1959); Русская народная балалайка (1962); см. также исследовательские работы инструменталоведов: А. П. Агажанов. К вопросу изучения русской народной инструментальной музыки.— «Сообщения института истории искусств АН СССР», 15, 1959; Г. Благодатов. Русская гармоника, Л., Музгиз, 1960. Д. П. Тихомиров. История гуслей. Тарту, 1962. Ценные исследования К. А. Верткова еще ждут своего опубликования.

и 1965 гг.). Одновременно тщательно изучался и танцевальный фольклор.¹

Пропаганда музыкального фольклора осуществляется у нас не только через печать, но и в концертной деятельности хоровых коллективов и отдельных исполнителей.² Последнее время вопросы исполнения русской песни поднимались неоднократно и в самой острой форме.³ Особое значение имеет начинание фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и кабинета народной музыки Московской консерватории, организовавших в марте и декабре 1966 года два этнографических концерта. Так возродилась одна из замечательных традиций русской фольклористики 20-х годов (концерты крестьянского хора М. Пятницкого и т. п.).⁴

Кратко познакомившись с записью, публикацией и исполнением русской народной песни в последнее 10-летие, остается подытожить основные достижения в исследовании (историческом и теоретическом) музыкального фольклора.

Со второй половины 50-х годов появляется ряд работ, посвященных истории собирания и изучения русской песни. Назову обстоятельный очерк Р. Зарицкой, касающийся ранних фольклорных изданий,⁵ сборники материалов об отношении к фольклору композиторов-классиков⁶ и другие факты из прошлого русской песни.⁷

¹ Например, см.: Т. Ткаченко. Народный танец. М., «Искусство», 1954; Шалакушская кадрили. Запись Л. Г. Степановой. Архангельск, 1962; Э. К. Филипов. Русские народные танцы Иркутской области. Восточно-Сибирское книжное издательство, 1965, и др. См. к этому работы — Н. Бачинская. Русские хороводы и хороводные песни. М.—Л., Музгиз, 1951; А. Руднева. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни.— «Вопросы музыковедения», вып. II, М., Музгиз, 1956.

² Например, см.: Н. Калугина. Беседы о хоре русской народной песни. М., «Сов. композитор», 1957; А. Руднева. Русский народный хор и работа с ним. М., Музгиз, 1960; А. Копосов. О творчестве Аграфены Оленичевой (1912—1960).— «Сов. музыка», 1960, № 11; Хору имени Пятницкого 50 лет.— «Сов. музыка», 1961, № 3; А. Дольво. Народная песня и культура певца.— «Сов. музыка», 1966, № 3.

³ Ф. Рубцов. Хоровые коллективы русской народной песни.— В сборнике «Проблемы музыкальной самодеятельности», Л.—М., «Музыка», 1965; И. Земцовский. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор.— Там же.

⁴ Подробнее см.: М. Якубов. Богатства народной песни.— «Сов. музыка», 1966, № 7; И. Земцовский. Затрубила трубушка рано по заре.— «Сов. музыка», 1967, № 3.

⁵ Р. И. Зарицкая. Записи народной песни и ее изучение.— В кн.: Очерки по истории русской музыки. Л., Музгиз, 1956; В. А. Василенко. Очерк истории собирания и изучения народной песни Сибири.— Сибирский фольклор, вып. 1 (1965). Тщательное исследование деятельности Балакирева как собирателя народных песен дано Гиппиусом в сборнике: Балакирев. Русские народные песни. М., Музгиз, 1957.

⁶ Композиторы «Могучей кучки» о народной музыке. Составитель Е. Гордеева. М., Музгиз, 1957; П. И. Чайковский и народная песня. Составитель Б. И. Рабинович. М., Музгиз, 1963.

⁷ Е. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. М., «Искусство», 1958; Б. Грановский. Певец-самородок Иван Молчанов.— «Сов. музыка», 1958, № 1; Б. Б. и И. Н. Грановские. Русская песня в жизни Репина. М.,

Серьезное научное значение имеют исследовательские комментарии Гиппиуса в указанном переиздании сборников Балакирева, в которых подробно разработана теория музыкально-фольклорной этнологии — важнейшей из новых отраслей нашей науки. Обстоятельные «реставрации» записей в их подлинном народнопевном согласовании напева и текста выполнены многолетним практическим мастерством. Они явились результатом многолетних практических исследований ученого, его богатейшего аналитического опыта. Бесспорную ценность представляет и впервые данная Гиппиусом специальная научная характеристика бурлацких песен и их исполнительства, а также попутно высказываемые глубокие мысли о своеобразии ладового строя русских песен (см. стр. 210) и др.

Наиболее широко изучается сегодня русский революционный фольклор, история отдельных гимнов и песен, их возникновение, бытование и т. п. В этой области выделяются работы Е. Гиппиуса, С. Дрейдена, М. Друскина, Д. Житомирского, А. Сохора, А. Шилова, П. Ширяевой и др.¹ Безусловно, мы находимся на пороге создания фундаментальной монографии о русской революционной песенности.

В 60-е годы обсуждается музыкантами и остродискуссионный вопрос о современной народной песне. Попыткой перевести его на почву конкретных анализов явилась статья молодого московского фольклориста С. Пушкиной «О современном песенном творчестве» (Сов. музыка, 1960, № 9). Автор аргументировала тезис о взаимодействии музыки советских композиторов и современной народной песни. Более широкая теоретическая постановка вопроса принята в статье Ф. Рубцова.² Его интересует общая эволюция

«Сов. композитор», 1962; Е. Канн-Новикова. Рассказы о песнях. (Среди долины ровныя...). М., Музгиз, 1963; Т. Сотников. Музыка песен казаков-некрасовцев.— В сб. «Народная устная поэзия Дона». Ростов н/Д., 1963.

¹ М. Друскин. Русская революционная песня. Л., Музгиз, 1959; С. Дрейден. Музыка — революции. М., «Музыка», 1966; Е. Гиппиус, П. Ширяева. Из истории русских революционных гимнов.— «Сов. музыка», 1960, № 11; 1961, № 7; 1963, № 4; 1965, № 11, 12; Е. Гиппиус. «Эй, ухнем». «Дубинушка». История песен. М., «Сов. композитор», 1962; «Раскинулось море широко». История песни. М., «Сов. композитор», 1962; Е. Гиппиус, П. Ширяева, Е. Канн-Новикова и др. Биографии песен. М., Политиздат, 1965. Готовится к печати большое исследование Е. Гиппиуса и П. Ширяевой. Д. Житомирский. Из истории песен «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавлянка», «Красное знамя», «Беснуйтесь, тираны». М., «Сов. композитор», 1960; Из прошлого русской революционной песни. Очерки. М., «Сов. композитор», 1963; А. Шолов. Неизвестные авторы известных песен. М., 1961 (Всерос. хор. общество); Из истории первых советских песен. М., «Сов. композитор», 1963; А. Сохор. Ленин и революционная песня.— «Сов. музыка», 1957, № 4; М. Друскин. Интернациональные традиции в русской революционной песне.— В сб. «Русская музыка на рубеже XX века». М.—Л., «Музыка», 1966.

² Современное народное песнетворчество.— В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки (в дальнейшем — ВТЭМ), вып. 4, М.—Л., «Музыка», 1965.

народной песенности в четко различаемых им руслах крестьянского и городского фольклора, приведшая в наше время к интересным процессам создания и бытования массового творчества. Популярный исторический очерк советской народной песни принадлежит Т. Поповой.¹

Продолжается изучение проблемы многоголосия русской песни, ставшей уже традиционной для советской фольклористики, — и в самом общем плане² и на ограниченном материале,³ в виде учебных пособий⁴ и специальных исследований.⁵ В книге Т. Бершадской проведена мысль о развитии многообразного по формам русского народного многоголосия из унисонного пения, из первых гетерофонных сочетаний, до подголосочной полифонии распевных лирических песен. В начале книги кратко охарактеризованы общие композиционные закономерности русской песни, ладовые и интонационные, а также выделены основные типы многоголосия: гетерофония, подголосочно-полифонический склад, втора и аккордово-гармонический склад. Затем рассмотрены некоторые черты областных многоголосных стилей: песен Пинежья, Вологодско-Новгородского района, воронежских и средне-русских, донских. Таким образом, Бершадской впервые, и на гораздо более широком, чем у Кулаковского, материале, удалось довольно полно осветить основные приметы русского хорового многоголосья — как в общих чертах, так и в разных областных проявлениях.

С большой книгой о песне выступил в 60-е годы Кулаковский.⁶ Задуманная сначала как переработка исследования 1939 года «Строение куплетной песни», она приобрела вид монографии, обобщившей все ранее написанное автором по данной теме (публикации, начиная с 1924 года), включая и новые его работы.

Основная ценность книги Кулаковского — в постановке важных методологических проблем, в охвате большого круга актуальных вопросов, в познании песни как художественного целого, в стремлении воспитывать музыкальный вкус читателя.

В 1-й части Кулаковский касается роли лада, мелодического

¹ Т. Попова. О песне наших дней. М., «Знание», 1966.

² Ю. Тюлин. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В сб.: Очерки по теоретическому музыковедению. Л., «Музыка», 1959.

³ Т. Мюллер. О русских народных песнях, записанных Е. Линева (мелодика и многоголосие). Автореферат диссертации, М., 1961.

⁴ С. Евсеев. Русская народная полифония. М., Музгиз, 1960; С. Григорьев, Т. Мюллер. Русское народное многоголосие. В кн.: Учебник полифонии. Л., Музгиз, 1961; И. Дубовский. Простейшие закономерности русских народных песен 2-х—3-х голосного склада. М., «Музыка», 1964.

⁵ Т. С. Бершадская. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., Музгиз, 1961. В работе развивается учение Х. С. Кушнарева об интонационных циклах (см. его книгу «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». Л., Музгиз, 1958).

⁶ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. (На материале русской и украинской народной, советской массовой песни). М., «Сов. композитор», 1962.

движения, метроритмики, принципов построения мелодии и основ народного русского многоголосия, а во 2-й — соотношения мелодии и текста, принципов синтезирования слова и музыки, строения и т. п. Венчает книгу глава о перспективах народного творчества в СССР. Здесь не представляется возможным оценить все содержание книги. Отметим лишь несколько наиболее дискуссионных положений автора, изложенных им в остро дискуссионной форме «критических замечаний».

Прежде всего, это проблема лада. Кулаковский обрушивается на антинаучный, по его мнению, метод изучения ладов посредством анализа «ячеек» звукоряда и их объединения. Нельзя полагать, справедливо замечает автор, что мелодии — лишь воплощение тех или иных звукорядов, формул, схем. Каждый звукоряд есть обобщение. Важно изучить то, что «в развитии лада играют важную роль поиски определенных средств выражения мелоса» (стр. 48).

Во-вторых, это мысль Кулаковского о живых и инертных силах мелодии, о мелодических импульсах (сокращенно — МИ) и мелодических схемах (стр. 126 и след.), — мысль, безусловно, интересная.

Наконец, это критика методов изучения мелодии, ограничивающихся лишь закономерностями инертных сил (стр. 155). В данном разделе содержится справедливое требование целостного эстетического анализа мелодии, конкретных музыкально-песенных образов и вместе с тем — резкое неприятие теории интонации Асафьева как якобы вызывающей уклонение от изучения образности. Кулаковский пишет о бесперспективности этой туманной и наивной (по его словам) теории для науки: «В определенных интонациях фольклористы пытаются усмотреть то обрисовку пейзажа, то определенные «лирические переживания», то «глубоко сосредоточенную думу» и т. п. Научности во всех таких высказываниях нет, разумеется, никакой» (стр. 162). Действительно, в подобных вульгаризациях пользы нет, но они бессильны и умалить значение теории интонации. Если теорию плохо применяют на практике, то в этом вина не теории. На самом же деле, интонационный анализ, проведенный без вульгаризации, единственно позволяет глубоко вскрыть музыкальную образность. Такое развитие асафьевской теории, намеченное в работах Эвальд, сулит науке большие открытия.

Своеобразным подтверждением сказанного являются также исследования Ф. Рубцова.¹ Для него задача музыковедения заключается в том, чтобы, исследуя песни, выявить основные навыки и приемы «формирования звучащего материала, не подгоняя их под

¹ Подробнее см.: И. Земцовский, Ф. А. Рубцов. (К 60-летию со дня рождения). — «Сов. музыка», 1964, № 12. Недавно отметили свое 60-летие и другие маститые советские фольклористы. См.: С. Аксюк. Е. В. Гиппиус. — «Сов. музыка», 1963, № 7; Л. М. Кершнер. — «Сов. музыка», 1965, № 5.

какую-то единую систему».¹ Исходным для всех работ Рубцова являются две главные предпосылки: 1) речевая интонация — основа музыкального языка народной песенности и 2) от назначения песни прежде всего зависит выбор ее выразительных средств, связь текста с напевом и т. п., а в целом — специфика жанра и формы. На этих предпосылках и основывается метод исследований Рубцова. Неизбежная при постановке новых вопросов дискуссионность не снижает большой научной ценности работ Рубцова, а главное — перспективности отстаиваемого в них метода.

Его статья «Смысловое значение кадансов в календарных напевах» (ВТЭМ, вып. I, Л., Музгиз, 1962) посвящена исследованию образно-смыслового содержания музыкального языка народных песен на материале древнейших форм русского фольклора — календарно-обрядовых напевов (преимущественно Смоленской области). В ней выявляется и объясняется существующая некогда традиция сознательного использования одной и той же мелодической попевки для интонирования различных текстов, что находилось, как показывает Рубцов, в прямой зависимости от практического назначения песен. Автор исходит из понимания древних напевов как музыкального воплощения тех или иных речевых интонаций. Оказывается, «любая попевка, несущая в себе воплощение речевых интонаций, меняя местоположение заключительного тона, приобретает другой смысл, другое назначение. Завершая весь напев и как бы подытоживая его содержание, кадансовая попевка и является показателем его смыслового назначения» (стр. 135—136). Высказанное положение подтверждается в статье анализом двух групп напевов — весенних и жнивных песен.

Изучение природы календарных песен Рубцов продолжил и в двух своих книгах.² Исследуя исторически обусловленные интонационные связи в славянском фольклоре методом сопоставления звуковысотного контура песен родственного содержания и назначения, Рубцов касается основ древнепесенной образности. Существование музыкального образа он видит в том интонационном зерне, которое лежит в основе песен «и придает им своеобразный характер и смысловое значение» (стр. 30). Он выделяет и анализирует одну интонацию — нисходящего мажорного пентахорда — как праздничную по смыслу, сохранившуюся в песнях праздничного содержания всех славянских народов, и, видимо, входившую некогда с этим смыслом в общеславянский «попевочный словарь».

В книге о ладах Рубцов вновь возвращается к природе древ-

них песен: «Нам представляется, что становление и развитие музыкального языка шло не путем осознания и последовательного освоения звуковысотных ступеней акустической шкалы, а путем закрепления в практике точного, т. е. музыкального интонирования все новых и новых звуковысотных сопряжений, черпаемых из речи. На основе этих сопряжений складывались мелодические попевки, заключающие в себе определенный, общепонятный музыкальный смысл. Музыкально-смысловые попевки, по мере своего накопления, расширяли тот лексикон, из которого творческая практика брала выразительные средства для создания песенных мелодий» (стр. 67).

Рубцов исходит из того, что решения всех проблем народного творчества следует искать только в чисто жизненной его обусловленности. С этой точки зрения «говорить о ладе как схеме сопряжений, абстрагируясь от содержания, в практике воплощения которого сложилась та или иная схема ладовых сопряжений, — бесполезное занятие» (стр. 71). Поэтому автор отстаивает метод научения принципам ладообразования путем уяснения жизненных истоков музыкального языка и процесса развития образно-смыслового содержания музыкальной речи. В книге прослеживается путь развития народной песенности, устанавливаются основные формы ладообразования и обусловленность их использования — в связи с образным содержанием песен, их бытовым назначением, интонационными первоисточниками и последующими связями. Такой метод позволяет заключить, что в русской песенности «нет и не может быть единой системы ладового строения» (стр. 9).

Рубцов освещает проблему так называемых первичных звуко-рядов, ладовое строение ангемитонных напевов, диатонику русских песен и ее интонационные истоки, и, наконец, основные пути развития ладовых структур, включая простые и сложные диатонические лады. Автор подчеркивает, что «в народных песнях не заранее предпосланный звуко-ряд служил основой для формирования тех или иных ладовых структур, а, наоборот, — поиски различных ладовых сопряжений как выразительных средств, необходимых для раскрытия музыкального содержания, приводили к освоению диатонических последований, образующих те или иные системы звуко-рядов» (стр. 52).

Ниже Рубцов говорит о квартовых и квинтовых диатонических ладах, о непротиворечащих диатонике тритонах, о возможности существования разных ладов на основе одного и того же звуко-ряда и т. п. Все положения толкуются на основе идеи о речевой природе музыкальных интонаций.¹

Наконец, в своей последней статье о соотношении поэтических и музыкальных образов в народной песне (ВТЭМ, вып. 5, М.—Л., «Музыка», 1967) Рубцов трактует своеобразие такого соотношения

¹ Ф. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. Л., «Музыка», 1964, стр. 9.

² Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., «Сов. композитор», 1962. (Подробнее см.: И. Земцовский. Новаторский труд.— «Сов. музыка», 1963, № 2); Основа ладового строения русских народных песен (указ. изд.). Книга вызвала дискуссию на страницах «Сов. музыки» (см. 1966, № 7—Л. Христиансен; 1967, № 1—А. Юсфин и А. Горковенко).

¹ См. например, стр. 23 и 44 в книге о ладах (образец углубления мыслей А. Никольского).

в песнях некоторых жанров (обрядовых и эпических), исходя все из тех же основополагающих для него предпосылок.

Интерес к постановке теоретической проблематики вообще свойствен современным ленинградским фольклористам. Например, П. А. Вульфийс впервые на музыкальном материале поднял вопрос о происхождении русской лирической песни.¹ Его взгляды близки идее А. Веселовского, выводившего лирику из обряда. Анализ Вульфийса отличаются тонкостью и меткостью наблюдений.

Многообразных вопросов касается Б. М. Добровольский, много лет работавший в Пушкинском доме, — история фольклористики,² теория,³ эстетика,⁴ обобщение экспедиционной работы.⁵ Глубина и разносторонность знаний, большой практический опыт, смелость выводов придают трудам Добровольского значительный научный интерес.

Работы И. И. Земцовского затрагивают, в основном, четыре круга вопросов: лирическая песня (ее мелодика, связь текста с напевом, вариантность),⁶ баллады,⁷ современный песенный быт⁸ и народность русской классической и советской музыки.⁹ Наиболее

¹ П. Вульфийс. У истоков лирической народной песни.— ВТЭМ, вып. 1, Л., Музгиз, 1962.

² О нотных записях в Сборнике Кириши Данилова.— В кн.: Сборник Кириши Данилова. М.—Л., изд. АН СССР, 1958; О напевах исторических песен XIII—XVI веков.— В сб.: «Исторические песни XIII—XVI веков». Издание подготовили Б. Н. Путялов, Б. М. Добровольский. М.—Л., АН СССР, 1960; Работа А. М. Листопада над песенным фольклором донских казаков.— В кн.: Народная устная поэзия Дона. Ростов-на-Дону, 1963.

³ К вопросу об изучении народного музыкально-поэтического творчества.— «Сов. этнография», 1961, № 3; Формы цепного стихосложения в русских народных песнях.— «Русский фольклор», вып. X, М.—Л., «Наука», 1965. Заметки о методике текстологической работы с записями народных песен.— В сб.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., «Наука», 1966.

⁴ Об эстетической оценке песен русских рабочих как музыкально-поэтического комплекса.— В сб.: Устная поэзия рабочих России. М.—Л., «Наука», 1965.

⁵ Два результата одной поездки.— «Русский фольклор», IX (1964).

⁶ О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни.— «Русский фольклор», V (1960); О варианности протяжных песен («Сов. музыка», 1960, № 7 и 1961, № 1); Композиционные закономерности мелодического распева в протяжной песне.— ВТЭМ, вып. 2 (1963); Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., «Музыка», 1967; О композиции русских «квартирных» лирических песен.— ВТЭМ, вып. 4 (1965); О композиции русских «квintовых» лирических песен.— ВТЭМ, вып. 5 (1967).

⁷ Баллада о дочке-пташке. (К вопросу о взаимосвязях в славянской народной песенности).— «Русский фольклор», VIII (1963); Песни-баллады.— «Сов. музыка», 1966, № 4.

⁸ Вологодские частушки.— «Сов. музыка», 1958, № 2; Песенный быт современной костромской деревни.— «Русский фольклор», IX (1964); Сельская хоровая самодеятельность и фольклор.— В сб.: Проблемы музыкальной самодеятельности. М.—Л., «Музыка», 1965.

⁹ Интонационное «зерно» оперы «Борис Годунов». — «Сов. музыка», 1959, № 3; О песенности в русской музыке.— «Сов. музыка», 1959, № 7; Реплика В. Щеглову (о народности «Хованщины»).— «Сов. музыка», 1961, № 9;

подробно рассмотрена им русская протяжная песня — история ее возникновения, музыкально-поэтический синкретизм (образный и композиционный), мелодическое формообразование. Автор стремится найти научно-конкретные приметы национального в музыке. Иная проблематика намечена в комментариях к сборнику «Торопецкие песни» (музыкальный язык обрядового фольклора, межславянские отношения).

Говоря о современном теоретическом изучении музыкального фольклора, нельзя не назвать первые опыты в области связи фольклористики с кибернетикой и другими науками.¹ Необходимо, по словам В. Гошовского, «расширить и уточнить методы анализа народных песен на основе принципов лингвистики и кибернетики... в целях создания универсальной системы каталогизации напевов и их составных элементов, пригодной для использования электронных вычислительных машин (ЭВМ), составления музыкально-этнических атласов и для решения сложнейших задач современного этномузыкального знания». Этот вопрос на материале русского фольклора лишь начинает разрабатываться.

Новых успехов добились советские музыковеды в изучении народных основ русской классической и советской музыки. Наиболее фундаментальным исследованием такого рода явилась за последнее десятилетие книга В. А. Цуккермана («Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957), представляющая большую ценность и как фольклористическая работа.²

В заключение — об учебных пособиях и популярных брошюрах по русскому музыкальному фольклору.³ Единственным учебным пособием служит книга Поповой «Русское народное музыкальное творчество».⁴ Уязвимая во многих своих теоретических предпосыл-

О двух типах трактовки вводного тона в произведениях С. Прокофьева.— ВТЭМ, вып. 2 (1963); Русское в «Русской тетради». — «Сов. музыка», 1966, № 12; Истоки «Хора поселян», 1967, № 8). «Сов. музыка».

¹ Подробнее см.: В. Гошовский. Фольклор и кибернетика. «Сов. музыка», 1964, № 11 и 12; Л. Термен. Научный прогресс и музыкальное искусство. В кн.: Симпозиум «Творчество и современный научный прогресс». Л., 1966 (Выступление профессора Термена заставляет вспомнить искания Аврамова).

² См. также: В. Протопопов. «Иван Сусанин» Глинки. М., изд. АН СССР, 1960 (глава IV); см. статьи — С. Аксюк. Творчество и фольклор.— «Сов. музыка», 1957, № 5; И. Мартынов. Композитор и фольклор.— «Сов. музыка», 1958, № 7; В. Цуккерман. О некоторых чертах стиля Римского-Корсакова. Очерк 1. Композитор и народная песня.— «Сов. музыка», 1958, № 6; Л. Лебединский. Революционный фольклор в XI симфонии Д. Шостаковича.— «Сов. музыка», 1958, № 1.

³ Вопросы библиографии приходится опустить, ибо специально музыкальных библиографий русского фольклора еще не существует. Лишь в вышедших 3-х выпусках «Музыкальной библиографии русской периодической печати XIX в.» Т. Ливановой и двух выпусках М. Мельц имеются разделы народной музыки.

⁴ Вып. I—III. М., Музгиз, 1955—1957. Изд. 2-е, т. I—II, М., Музгиз, 1962, «Музыка», 1964. О 1-м издании см. критическую рецензию Л. Кулаковского «Книга о народном творчестве». — «Сов. музыка», 1957, № 10.

ках и анализах, она в ряде случаев полезна изложением основных фактов из истории русской песни и фольклористики. Ее дополняют две хрестоматии, подготовленные Н. Владыкиной-Бачинской (при участии и других московских специалистов) — «Русское народное музыкальное творчество» (1-е издание — М., 1958) и «Народная песня в творчестве композиторов» (М., 1961).¹

В последнее десятилетие начали появляться и популярные очерки музыкантов о народной песне — о ее истории, собирании, основных жанрах, музыкальных особенностях.²

В целом пятое десятилетие характеризуется заметным подъемом уровня научных исследований и публикаций, т. е. не только количественным, но и качественным ростом фольклористической продукции. Освещение проблем современного песенного быта, углубленный анализ традиционной песни, появление книг и сборников, подытоживающих достигнутое и открывающих перед наукой новые перспективы, — все это свидетельствует о значительности современного этапа развития музыкальной фольклористики как науки.

Заключение

Оглядываясь на весь полувековой путь советской музыкальной фольклористики, поражаясь успехам, достигнутому в собирании, публикации, исследовании на новой методологической основе русской песенности.³

Замечательным результатом являются многочисленные публикации музыкального фольклора — в виде областных сводов, антологий, хрестоматий. Начали исчезать «белые пятна» на фольклорной карте России — открылись сибирская песня, пласты древней музыкальной культуры на территории Брянской, Курской, Смоленской, Псковской и других областей; обнаружены замечательные образцы революционных и рабочих песен, фольклора крестьянских войн и восстаний, современных частушек; обнаружены и записаны изумительные примеры русского хорового многоголосия. Выдающихся успехов добились специалисты по народной инструментальной музыке, записавшие владимирских рожечников, гусельщиков, народных скрипачей, гармонистов, балалаечников.

¹ См. также разделы о русской народной песне в учебниках — И. В. Способи. Музыкальная форма. Изд. 2-е, М., Музгиз, 1958; С. С. Скребков. Анализ музыкальных произведений, М., Музгиз, 1958, и др.

² Н. Котикова и Б. Добровольский. Песня — душа народа. Л., «Сов. композитор», 1959; Б. Дунаевский. Песня — правда, М., «Молодая гвардия», 1960; Т. Попова. Русская народная песня. М., «Сов. композитор», 1962 (массовая фольклорная библиотека любителей музыки, вып. 1); И. Земцовский. Русская народная песня. Научно-популярный очерк. Л., «Музыка», 1964; Е. Г. же. Искатели песен (печатается).

³ Здесь говорилось лишь об опубликованных работах только русской фольклористики. Имеющиеся исследования ученых братских республик или зарубежных о русской песне не учитывались.

Для собирателей созданы и методические пособия — инструкции и удобные в полевой работе портативные магнитофоны (число вторых, правда, должно быть резко увеличено).

Если в первые советские годы наблюдался некоторый отход от академической науки в краеведение, то сейчас, наряду с признанием важности краеведческого движения, всесторонне развивается и наука.

Главным итогом советской фольклористики является выработка метода изучения народной музыки (в этой связи особое значение имеют труды Б. Асафьева, Э. Эвальд, Е. Гиппиуса, Ф. Рубцова, Л. Кулаковского и др.). Наша наука сильна своей методологией — связью с жизнью народа, историзмом, проникновением в существо художественной образности и идейного содержания искусства. Эта методология сложилась на основе учения марксизма-ленинизма. Мы должны и впредь развивать и совершенствовать свой метод в постоянной связи с основополагающей марксистско-ленинской теорией познания. Только на этом пути ждут науку подлинные открытия.

Советской музыкально-фольклористической науке принадлежат большие заслуги в постановке коренных проблем изучения народной музыки — образности, мелодии, лада, многоголосия, соотношения текста с напевом, связи с другими национальными культурами, взаимоотношения крестьянской и городской песенности, и др. По сравнению с дореволюционной и зарубежной фольклористикой, в этом заключается новаторство и перспективность передовой советской науки. Ценность ее подкрепляется также постоянной связью с современным композиторским творчеством и художественной самостоятельностью масс. Песня в профессиональной музыке, песня в исполнении самодеятельных коллективов — сквозные темы советской фольклористики. Наши специалисты стремятся сочетать «кабинетную» и «полевую» работу. Как правило, советский собиратель фольклора — одновременно и исследователь, и это также является нашим завоеванием. Наконец, массовое участие в фольклорной работе (сбор, публикация, обработка песен) молодых композиторов — последнее по счету, но не по важности достижение советских лет.

Велики наши достижения, но и грандиозны стоящие впереди задачи. По существу, только теперь открываются перед наукой небывалые перспективы. Первый шаг по пути к новому намечается уже сейчас, во время подготовки многотомного Свода русской песни. Этот Свод может явиться своеобразным итогом науки, первым фундаментальным обобщением современных представлений о природе и особенностях русского музыкального фольклора. Видимо, Свод явится не только свидетелем наших успехов, но и вскроет наши упущения, пробелы, а главное — поставит новые задачи перед исследовательской мыслью и композиторским творчеством.

Какие задачи остаются на сегодняшний день невыполненными? Что предстоит нам сделать?

Прежде всего, музыкальная фольклористика должна стать научным базисом музыковедения, основой теории, истории и эстетики музыки, ведущей дисциплиной музыкальной педагогики. Для этого у нее есть сегодня все возможности.

Только фольклористика вскроет национальные основы музыкального языка, а в единстве с другими науками (этнографией, лингвистикой, археологией) поможет объяснить этногенез народов и племен, их исторически сложившееся родство и взаимосвязи. Только фольклористика осветит проблему современной песенности и ее взаимоотношений с профессиональным искусством.

Мы должны всемерно развивать и совершенствовать наше главное завоевание — исторический метод. Исследование вопросов генезиса и эволюции всей системы выразительных средств народной музыки — проблема, к которой наука только подходит, но которая относится к числу важнейших.

Трудно перечислить все насущные актуальные проблемы фольклористики. Назову еще лишь некоторые. Это всестороннее монографическое изучение народно-песенной мелодики, всех жанров, форм, стилей, отдельных песен, — изучение историческое и целостное. Это исследование народной эстетики и образного мышления. Это освещение истории фольклора и фольклористики с выделением всего ценного. Это преодоление недооценки городского фольклора. Это интенсивная публикация все новых и новых материалов, в том числе из находящихся в государственных и личных архивах, а также всего современного репертуара. Только глубокое и полное знание материала при правильном методе способно раздвинуть горизонты науки и принести замечательные плоды.

Нам необходимо активно участвовать в работе международных организаций по изучению народной музыки, развивать сравнительное этномузыкознание, укреплять контакт с фольклористами филологами и этнографами. Мы должны поставить на должную научную высоту библиографию, систематизацию и каталогизацию фольклора, используя достижения наших прибалтийских коллег, а также фольклористов других социалистических стран.¹ И в результате фольклористика сможет стать той подлинно народоведческой наукой, о которой столетие назад мечтал Серов.

На победном пути советской музыкальной фольклористики было немало трудностей и заблуждений. Преодолеть их и пойти вперед, не забывая того ценного, что достигнуто за славное 50-летие, и развивая науку дальше и глубже — наша историческая задача.

¹ Подробнее см.: Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов. Отв. ред. проф. В. Я. Пропп. Вильнюс, 1964; В. А. Гошовский. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы. Историко-критический очерк. Под ред. Л. Н. Лебединского. М. Союз композиторов РСФСР, 1966. На правах рукописи.

Л. Данько

ИЗУЧЕНИЕ И ПУБЛИКАЦИИ ИСТОЧНИКОВ. СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В музыкальной науке существует два вида источников: непосредственно музыкальные произведения (в завершённом виде и эскизах) как основные документы композиторского творчества и материалы о музыке в виде писем, дневников, воспоминаний выдающихся деятелей музыкальной культуры и их современников.

Заслугой советских музыкантов-текстологов является академическое издание сочинений Мусоргского, полное собрание сочинений Чайковского, Римского-Корсакова, Глинки, собрание сочинений Мясковского, Прокофьева, восстановление отдельных памятников музыкального творчества XVIII—XX веков.

Одновременно проявляется огромный интерес к различного рода материалам о музыке, имеющим неоценимое значение как источники биографий, творческой судьбы отдельных произведений, как страницы истории музыкально-общественной жизни определенного периода. Литературное наследие многих композиторов содержит интереснейшие высказывания по общеэстетическим и специально музыкальным вопросам, проблемам искусства в целом и его различным явлениям. Тем более это относится к эпистолярной известным критиков, проникнутой борьбой за новые задачи в области музыкального творчества, раскрывающей широкую панораму культурной жизни эпохи.

Ценность рукописного наследия русских композиторов-классиков сознавали еще основоположники отечественного музыкознания. Одоевский справедливо считал: «Все, что вышло из-под пера гениального художника, имеет свое значение, особенно для соотечественников... как материалы для истории его художественной жизни и для его биографии вообще, а наконец, и для истории его времени».¹ Этих же взглядов придерживался Стасов, что подтверждается его огромной работой в данном направлении.

¹ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., Музгиз, 1956, стр. 520—521.

Стасову принадлежит заслуга издания значительной части писем Глинки и Даргомыжского; это он после смерти Мусоргского принимается вместе с Римским-Корсаковым за подготовку публикации творческого наследия композитора и воспоминаний о нем; выпускает книгу «Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи». К 50-летию со дня первой постановки «Ивана Сусанина» именно Стасов подготавливает новое издание «Записок» Глинки.

Дореволюционные публикации имели существенные недочеты; в них встречаются и искажения текста и многочисленные купюры, оправдываемые лишь тем, что зачастую речь шла о живущих людях. Главное же — в них отсутствовали четко разработанные научно-обоснованные принципы публикации материалов, ибо текстологическая наука находилась еще в зачаточном состоянии.

Не сразу они родились и в советском музыкознании. Постепенно и с огромным трудом вырабатывались основы советской научной текстологии. 20-е — первую половину 30-х годов в этом отношении можно считать лишь подготовительными. Ведь еще в начале 30-х годов Б. Асафьев, сравнивая задачи и состояние источниковедения в области литературы и музыки, писал: «Далеко вперед ушло печатание и изучение материалов, источников и объектов изучения истории русской литературы. Даже по одному только XVIII веку сделано едва ли не больше, чем в области музыковедения по XIX веку, где все еще редкие попытки научно-критических, академических изданий материалов о музыке не могут перейти в состояние планомерности и вращаются главным образом вокруг именитых композиторских имен (что вполне понятно, но чем нельзя ограничиваться). Что же касается академических изданий памятников самой музыки, то тут, кроме так и незавершенного собрания сочинений Мусоргского, — причем в этом деле основную роль сыграли личная инициатива и энергия П. А. Ламма — все еще продолжается подготовительный период.¹

В первые десятилетия только нащупывались возможности планомерной работы над рукописными источниками, вырабатывались основы научной методологии в их изучении и публикации, чему очень помогло упорядочение архивного дела, совершившееся в нашей стране.

Напомним, что только в советское время многие частные собрания перешли в государственные хранилища и была разработана система хранения рукописей. Их фонды непрерывно расширялись, пополняясь новыми документами. Пример тому — преобразование архивов М. Глинки, А. Рубинштейна, организованных в досоветский период. Даже коллекция рукописей Чайковского, считавшаяся наиболее «благополучной» по своей полноте, увеличилась в три раза. Богатства композиторских фондов в Централь-

¹ Цитируется по предисловию к книге: Яков Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Перевод с нем. Б. И. Загурского. Под редакцией Б. В. Асафьева. Л., «Тритон», 1935, стр. 3.

ном Государственном Архиве литературы и искусства в Москве, Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Доме-музее П. И. Чайковского в Клину, старейшем в стране хранилище — Отделе рукописей Государственной Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, секторе источниковедения и библиографии в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, Рукописном отделе Ленинградской консерватории стали достоянием огромного числа исследователей. Располагая всеми этими материалами, советские исследователи получили возможность выправить искажения и неполноту дореволюционных публикаций, раскрыть подлинное значение рукописных текстов выдающихся музыкантов. И хотя развитие советской текстологической науки не на всем протяжении было ровным — в известный период и здесь проявились тенденциозные искажения — немало ценнейших публикаций сделано за прошедшие 50 лет. Это и многочисленные материалы о музыке: письма, дневники, мемуары, творческие декларации, статьи, деловые бумаги и другие документы личных архивов музыкальных деятелей прошлого, и памятники самой музыки: произведения по какой-либо причине ранее не изданные или не дошедшие до нас.

Каждый период развития советского музыкознания накладывал определенную печать и на публикационные издания. Так, характерным явлением 20-х — начала 30-х годов были смешанные сборники, содержащие документы, связанные с достаточно широким кругом явлений. Типичные примеры — сборник «Музыка и музыкальный быт старой России» под редакцией И. Глебова (1927), публикации и обзор различных источников в четырех выпусках «Истории русской музыки в документах и материалах» под редакцией К. Кузнецова, в выпусках «Музыкальной летописи» под редакцией А. Н. Римского-Корсакова.

Во второй половине 30-х годов публикации стали более объемными, учитывающими материалы отдельных фондов. Выходит трехтомная переписка Чайковского с фон Мекк, переписка Балакирева со Стасовым, «Письма и документы» Мусоргского; ведутся активные розыски и публикации материалов, связанных с доглинкинским периодом. Уже в эти годы закладываются основы научного издания документов, сопровождаемых подробными комментариями.

В период Великой Отечественной войны работа по изучению источников притормаживается. Ряд новых документов Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова был обнародован лишь в журнале «Советская музыка» (кстати, с первого года издания — 1933-го, — имевшего рубрику «Документы и материалы»).

В послевоенные годы значительное место заняли нотные публикации: две ранние симфонии и неизданные квартеты Танеева, собрание его фортепианных произведений, I симфония и другие ранние произведения Рахманинова. С конца 50-х годов начинает выходить полное собрание сочинений Глинки и продолжают

появляться очередные тома полных собраний Чайковского и Римского-Корсакова. Эти годы в известной мере стали как бы итоговыми в плане изучения и публикации музыкально-литературного наследия русских классиков: завершается издание полного собрания писем Бородина, к исчерпывающей полноте приближается публикация подлинных документов жизни и творчества Глинки. Диапазон публикаций стал более широк, включая имена Одоевского, Стасова, Серова, Кюи, Глазунова, Направника и др. Существенно пополняются документы о деятельности членов «Могучей кучки». Однако в некоторых публикациях 1948—1956 годов иногда наблюдаются тенденциозные искажения фактов, лишаящие их научной достоверности. Лишь после XX съезда КПСС источниковедение становится вновь объективным, происходит возвращение к подлинно научным принципам публикации, частично утраченным в названный период. Больше не допускается произвольное вмешательство в рукописные тексты; издания снабжаются строго документированным комментарием, нередко вовлекающим в научный обиход неизвестные или малоизвестные ранее документальные материалы.

Именно в 50-е годы выходят первые публикации по советской музыке, занявшие основное место в следующем десятилетии. Несколько «запоздалое» их появление объясняется причинами как субъективного, так и объективного порядка. К этому времени ушли из жизни многие представители старшего поколения музыкантов. Оценить их место и значение в истории советской музыки стало насущной потребностью музыковедения. С другой стороны, именно в эти годы произошло освобождение от директивных установок рубежа 40—50 гг. И публикация личных архивов, мемуаров, связанных с ранними, наиболее сложными в идейно-эстетическом отношении этапами советской культуры, во многом позволяла по-новому представить пройденный путь. На это справедливо указывает Ю. Келдыш в предисловии «Истории музыки народов СССР»: «Многие, имевшие хождение ошибки в характеристике и оценке пройденных этапов советской музыки связаны в значительной мере с неполнотой и односторонностью привлекавшегося материала, с забвением, а иногда и тенденциозным исключением из поля зрения существенных фактов, имен и произведений. Поэтому в работе над настоящим трудом необходимо было пересмотреть некоторые из установившихся точек зрения, искать новых решений в ряде принципиальных вопросов истории советской музыки. Надежной основой для этого могут служить лишь подлинные документы творчества и идейной борьбы, которой сопровождался сложный исторический путь становления и развития советской социалистической музыкальной культуры».¹

Публикации архивных материалов Прокофьева и Мясковского

¹ История музыки народов СССР. АН СССР. Институт истории искусств, т. 1, М., 1966, стр. 7—8.

открыли путь множеству подобных изданий, посвященных музыкантам, чье творчество составило фундамент советской культуры. Среди них Гедике, Гнесин, Глиэр, Дунаевский, крупнейший знаток народной песни Кастаньский, выдающиеся теоретики Конюс, Иворский, видный музыкально-общественный деятель Оссовский.

В 60-е годы немало изданий посвящено подлинным документам жизни и творчества зарубежных композиторов, интерес к которым ранее носил случайный, спорадический характер. Впервые на русском языке опубликованы письма Верди, Бизе, Малера, Грига, биографические и творческие материалы Шуберта, переведены мемуары многих выдающихся музыкальных деятелей Запада.

С каждым годом все большее место в советском музыковедении занимает справочная литература. Отошли в прошлое годы, когда точные знания в области нотографии и библиографии считались излишними и даже служили помехой в тенденциозном освещении отдельных творческих фигур и целых этапов развития музыкальной культуры. Наряду со справочниками текущего регистрационного-информационного содержания, значительное внимание уделяется библиографии, дающей представление о развитии музыковедческой мысли в разные исторические периоды.

Заслугой советских музыковедов является создание документированных летописей жизни и творчества крупнейших композиторов — неоценимых по значению справочно-библиографических пособий. Существенны результаты развития персональной библиографии и нотографии. Расширяется серия словарей. Значительным событием музыкально-общественной жизни последних лет стал Энциклопедический музыкальный словарь (2-е издание). Большая работа ведется по созданию справочников о различных жанрах музыкального искусства: опере, балету, симфонической музыке.

Отметив общие тенденции развития источниковедческой науки в области музыки, перейдем к рассмотрению публикаций по тематическому принципу, а также к обзору библиографических и справочных изданий.

1

С первых шагов развития советского музыковедения особое внимание уделялось музыкальной культуре XVIII века, точнее, доглинкинскому периоду, захватывающему также начало XIX века. Многочисленные материалы по этой эпохе содержат «Очерки по истории музыки в России от древнейших времен до конца XVIII века» Н. Финдейзена (1928) — самое монументальное и обобщающее издание тех лет. Кроме книги Финдейзена после Октября вышел ряд изданий по более частным вопросам истории русской музыкальной культуры. Среди них три статьи в I томе «Истории русской музыки в исследованиях и материалах» под редакцией проф. К. М. Кузнецова (1924): две М. Алексева —

«Из музыкальной жизни русской провинции первой половины XIX века» и «К вопросу о Жилине, русском музыканте начала XIX века» и одна М. Иванова-Борецкого: «К истории музыкальной культуры в России». Работы содержали документальные источники, мемуары, афиши, периодику старинных нотных изданий.

Интересен очерк П. Столянского «Музыка и музицирование в старом Петербурге» (1926), а также статья Гр. Прокофьева «Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма. К материалам о семье Титовых» (в третьем выпуске *De musica*). Ряд значительных работ о русской музыке доглинкинского периода включил сборник Ленинградского института Искусств «Музыка и музыкальный быт старой России», под редакцией И. Глебова (1927), основанный на вновь изученных музыкальных и биографических материалах о Бортнянском, Теплове, Матинском, Фомине, Хандошкине. Источниковедческий характер имело сообщение А. В. Дружинина «Журнал Павла Болотова как материал для истории русского музыкального быта XVIII в.», с приложением фрагментов из дневника Павла Болотова за 1789 год.

В 1935 году в двух разных изданиях выходит перевод книги Я. Штелина «Известия о музыке в России»¹. Датированная 1770-ми годами, она сохранила свое значение в качестве мемуаров, написанных свидетелем музыкальной жизни Петербурга тех лет, современником интереснейшей эпохи в истории русской музыкальной культуры, на которую падает зарождение оперы, вокальных жанров. «Известия о музыке в России» Штелина продолжительное время являлись основным источником сведений о музыкальной культуре первых десятилетий XVIII века. Но уже в ближайшие годы после их переиздания на русском языке было сделано немало публикаций материалов о музыке данного периода и издания самих памятников музыкальной культуры. Этим ценна, например, работа Т. Ливановой «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» (1938). В самом тексте, и особенно в приложениях, вынесенных в конец, в «Очерках» широко используется мемуарная литература, всевозможные записи путешественников (статейные списки), письма и записки официальных и частных лиц, различные правительственные распоряжения — указы, памятники, непосредственно связанные с музыкальной жизнью или частично затрагивающие ее; впервые вовлекается

¹ Яков фон Штелин. Известия о музыке в России. Перевод с нем. М. Штерн, под редакцией, с предисл. и примечаниями Т. Ливановой. В кн.: Музыкальное наследство. Сб. материалов по истории музыкальной культуры в России. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Вып. 1, М., Музгиз, 1935.

Яков Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Перевод с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Л., «Тритон», 1935 (данная публикация включает помимо «Известий о музыке в России» «Известия об искусстве танца и балетах в России»).

и научный обиход такой богатый источник сведений о придворной музыкальной культуре, как камер-фурьерские журналы. Часть материалов почерпнута из периодики тех лет, из художественной литературы. Ценность «Очерков» повышается включенными в них публикациями ряда образцов партесного многоголосия и в особенности псалм и кантов.

Собрание образцов музыкального творчества русских композиторов XVIII века и иностранных композиторов, работавших в России, изданы в виде хрестоматии или антологии «История русской музыки в нотных образцах» под редакцией С. Л. Гинзбурга (1940). В значительной части впервые публикуемые с рукописей (полностью или в виде достаточно законченных отрывков) памятники музыкального прошлого представляют не только исторический, но и художественный интерес. Тогда же появившаяся хрестоматия «Русский музыкальный театр 1700—1835» (также под редакцией С. Л. Гинзбурга) знакомит с репертуаром отечественного музыкального театра за 135 лет. В ней пересказывается содержание и приводятся отдельные сцены и эпизоды 40 пьес.

Частично в предвоенные, частично в военные годы написана книга А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки»¹. Она содержит много новых источников, текстовых и нотных, относящихся к началу русской оперы XVIII — первой трети XIX веков. Небольшие примеры по XVIII веку и целые номера из клавираусцугов XIX века сделаны Рабиновичем на основе сохранившихся в архивах партитур опер Пашкевича, Кауэра, Давыдова, Верстовского («Санктпетербургский гостиный двор», «Леста, днепровская русалка» и др.). Большой интерес представляют опубликованные в Приложении документы о композиторе С. И. Давыдове, критическая и эпистолярная литература об А. Н. Верстовском.

Памятники русской музыкальной культуры XVIII века вводятся в обиход и в виде отдельных изданий. Так, под редакцией Б. Доброхотова выходит партитура мелодрамы Е. Фомина «Орфей» (текст Княжнина) и квинтет Д. Бортнянского. И. Ямпольский и В. Шебалин впервые издают «Сонату для скрипки с басом» И. Хандошкина. А. Дроздов и Т. Трофимова публикуют два сборника: «Начало русского романса» и «Русская старинная фортепианная музыка» (1946, ценность первого, впрочем снижается стремлением модернизировать произведения для современного исполнения). Примером бережного отношения для современного исполнения является сборник «Пушкин в романсах и песнях его современников (с 1816 до 1837 г.)», подготовленный к печати В. Киселевым и С. Поповым, музыкальная редакция В. Шебалина (1947).

Особенное внимание к XVIII — первой половине XIX веков возникает в послевоенный период, в конце 40-х — 50-х годах. Появляется ряд исследований о различных жанрах вокальной, хо-

¹ А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. Подготов. к печати Е. Л. Даттель. Отв. ред. А. В. Оссовский. Л., Музгиз, 1948.

ровой, инструментальной музыки XVIII века, содержащих не только сведения и факты, но и публикацию отдельных материалов¹.

Обилие фактического материала отличает монументальное исследование Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом»². К каждому разделу I и II томов приложены документы, иллюстрирующие научные выводы автора. Многие из них перепечатаны по причине малой доступности (например, сборник Г. Теплова «Между делом безделье», статьи из русской периодики 1756—1797 гг.) или издаются впервые. В качестве нотного приложения к первому тому опубликован «Сборник кантов XVIII века (в извлечениях). Из рукописных фондов Государственного Исторического музея». Ко второму — «Концертная симфония» (секстет) Д. Бортнянского.

В книге А. Глумова «Музыка в русском драматическом театре» (1955) воспроизводятся ряд неизвестных ранее фрагментов из музыки Верстовского к шекспировскому «Гамлету», Серова к трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», Чайковского к «Севильскому цирюльнику» Бомарше, «Воеводе» Островского и др.

В работе Б. Л. Вольмана «Русские печатные ноты XVIII века» (1957) публикуется ряд неизвестных ранее нотных изданий, что значительно обогащает наши знания о деятельности ранних отечественных музыкальных издательств и о музыкальных памятниках той эпохи. Особо важное значение имеет вновь найденный сборник народных песен, изданный Герстенбергом и Дитмаром, а также установление автора увертюры к опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» (чешский композитор Э. Ванжура, а не Е. Фомин, как полагали ранее). Появляются издания, возникшие на основе огромной источниковедческой работы, документально обосновывающие ряд неизвестных или недостаточно выявленных ранее фактов биографий композиторов. Таковы монографические очерки Б. Доброхотова о Е. Фомине и Д. Бортнянском, а также «Страницы из жизни А. А. Алябьева» (1956) и «А. А. Алябьев в изгнании» (1959) Б. Штейнпресса.

Обильный новый материал, извлеченный из различных источников, как печатных, так и, особенно, рукописных, касающийся

¹ В книгах: А. Алексеев. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. II (1948); В. И. Музалевский. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (1949); И. Ямпольский. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы (1951); «Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша» (1956); Л. Гинзбург. История виолончельного искусства. Кн. 2-я. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века (1957).

² Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. АН СССР. Институт истории искусств; т. I, М., 1953; т. II, М., 1955.

истории оперно-балетного театрального искусства страны (исполнительства, постановок) представлен в исследовании А. Гозенпуда «Музыкальный театр в России»¹.

Итогом изучения интереснейшей эпохи становления национальной культуры является исследование Ю. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (М., 1965).

Сведения о музыкантах XVIII века помещены в I томе «Музыкального наследия» (1962): очерки о композиторе П. Яхонтове и критике Н. Захарове, документы П. Соколова и Е. Фомина.

Все активнее разрабатываются древние слои певческого творчества, в недрах которого кристаллизовался национальный стиль. Примеры долинейной нотации и их расшифровка приводятся в работе М. Бражникова «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков» (1949) и в недавно опубликованном обстоятельном труде Н. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (1965).

Публикации, связанные с классическим периодом русской музыки, посвящены в подавляющем большинстве отдельным выдающимся композиторам, документам их жизни и творчества, эпистолярной мемуарам.

Огромная работа проделана советскими исследователями по упорядочению и изучению архива М. И. Глинки. Несмотря на то, что еще при жизни композитора в различных периодических изданиях печаталась в извлечениях его корреспонденция, после его смерти архив оказался разрозненным, в значительной своей части в руках лиц, обращавшихся прямо-таки варварски с его рукописями (вплоть до распродажи отдельных вырезок из писем и документов). В 1887 году Стасов предпринял издание «Записок» Глинки и части его писем, а спустя двадцать лет Финдейзен выпустил в свет двухтомник, названный «Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки», включивший 363 документа (из них 226 напечатаны впервые). Последующие публикации показали, что до полного издания было еще далеко, к тому же немало крупных недостатков существенно снижало качество публикаций: отсутствовал комментарий, даты во многих случаях указывались неверно, французские письма приводились лишь в переводе. Много новых ценных публикаций, относящихся к Глинке, появилось благодаря инициативе А. Н. Римского-Корсакова уже в 20-е годы. Так, во 2-м и 3-м выпусках «Музыкальной летописи» (1924, 1926) содержатся письма Глинки к А. Керн, В. Одоевскому, Н. Павлищеву, Д. Леоновой. Там же впервые напечатана биографическая заметка, продиктованная Глинкой на французском языке. В 1930 году под редакцией А. Римского-Корсакова выходят «Записки» Глинки. Факт сам по себе примечательный, хотя справочный аппарат издания вызывал серьезные нарекания

¹ А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л., Музгиз, 1959.

субъективным толкованием отдельных материалов биографии и творчества. В последующие годы были продолжены активные поиски, в результате чего обнаружены еще 50 писем и 5 документов, опубликованных в сборниках и периодических изданиях. Среди них письма к В. Одоевскому, Д. Стасову, А. Даргомыжскому, художнику Н. Степанову, пять писем к А. Керн (публикации Б. Модзалевского), 17 писем к С. Соболевскому, исключительно важных для характеристики раннего периода творчества; письма к Л. Мауреру и т. д. Возникла настоятельная потребность в суммирующем все находки, действительно полном, снабженном научными комментариями издании писем и документов замечательного музыканта, и в этом отношении трудно переоценить значение выхода в свет «Литературного наследия» Глинки,¹ подготовленного Научно-исследовательским институтом театра и музыки на высоком научном уровне.

Преодолев многочисленные текстологические и чисто технические трудности по восстановлению глинкинских рукописей в подлинниках, двухтомник объединил богатейший материал для изучения личности, взглядов, убеждений композитора, своеобразия творческого процесса. «Литературное наследие» включает не только письма (442),² но ряд творческих материалов, в том числе тексты отдельных сцен «Ивана Сусанина», эскизные планы V акта «Руслана и Людмилы», либретто финала, написанное В. Ширковым. Все это дает представление о сложной стадии формирования музыкально-драматургического замысла обеих опер, вопреки распространенной при жизни Глинки легенде о бездумности его творчества.

Большой интерес представляет также «Школа пения» для А. Кашперовой (составлена незадолго до смерти, в 1856 году), и другие публикации, имеющие целью помочь дальнейшей научной разработке многообразной исторической, теоретической и эстетической проблематики, связанной с первым классиком русской музыки. Заново отредактированные А. Ляпуновой «Записки», помещенные в I томе, приближены к оригиналу Глинки.

Существенное место заняли публикации новых источников и сообщения о них в двух глинкинских сборниках 1950 года: «Исследования и материалы», «Сборник материалов и статей».³

¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 1. Автобиографические и творческие материалы; т. II. Письма. Под ред. В. М. Богданова-Березовского. Л., Музгиз, 1952—1953.

² Попутно отметим, что после издания «Литературного наследия» удалось обнаружить еще два письма Глинки. Одно из них адресовано Даргомыжскому (найдено М. Пекелансом, вместе с оркестровой песни «Лихорадушка»), второе А. Казадаеву — новому адресату, причастному к делу о разводе Глинки (письмо обнаружено Е. Канн-Новиковой).

³ М. И. Глинка. Исследования и материалы. Под ред. А. Оссовского. Л., Музгиз, 1950.

Глинка. Сборник материалов и статей. Под ред. Т. Ливановой. М., Музгиз, 1950.

Сборник Института театра и музыки, содержащий ряд публикаций и сообщений, связанных с неизданными рукописями Глинки, представляется в ряду первых изданий такого рода тем более естественным, что именно Институту был передан архив композитора. Здесь хранились материалы, собранные его сестрой Л. Шестаковой; здесь родилась идея Асафьева о проведении широкого фронта работ, связанных с увековечением памяти основоположника классического направления русской музыки, хотя и осуществлению этой цели Асафьев пришел уже, находясь в Москве. В 1944 году он возглавил специальную научную комиссию, тогда же определил коренные вопросы советской глинкианы, в том числе академическое издание произведений, превращение Новоспасского в заповедник, переиздание партитур «Ивана Сусанина», «Руслана и Людмилы», переиздание «Записок» и переписки, розыски архива Л. Шестаковой, архивов Дена и Энгельгардта, создание летописи жизни и творчества каталога рукописей. Основная часть заветов Асафьева была осуществлена именно в 50-е годы.

В ленинградском сборнике под редакцией А. Оссовского большой интерес представляет исследование Б. Штейнпресса «Дневник Кукольника как источник биографии Глинки». Проведя тщательную работу по сличению фактов, изложенных в так называемом «Дневнике», с различными записями и высказываниями самого Глинки, исследователь разоблачает подделку, развенчивает авторитетные мемуары. Любопытные сведения о Глинке, проявляющем глубокий интерес к музыке разных народов, содержатся в публикациях «Испанского альбома» (в том числе нотных записей) и подневной «Приходно-расходной книги», включающей записки о поездке на Украину. Во многих случаях опубликованные материалы способствовали уточнению фактов биографии композитора, защите его «от самого себя» (к чему призывал еще Стасов).

В сборнике, изданном глинкинской комиссией при Институте истории Искусств, сообщалось о малоизвестных или совсем неизвестных ранее архивных материалах Глинки с подробным цитированием. Значительный интерес представили сообщения В. Протопопова («Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-попова («Два крупных сочинения на русские темы») и В. Беркова («Из увертюры и Каприччио на русские темы»). В первом анализирован истории создания «Руслана и Людмилы»). В первом анализировались рукописи, найденные в Клинском доме-музее («Симфония-увертюры» была завершена и подготовлена к изданию В. Шебалиным). Во втором приводился авторский «Первоначальный план» оперы, свидетельствующий о продуманной, целеустремленной работе композитора над драматургией «Руслана». Поучителен в этом же сборнике «Обзор писем Глинки, найденных после выпуска собрания его писем, изданных Н. Финдейзенем» В. Киселева.

Тщательностью собирания и исследования разнообразных источников отличается труд Е. Канн-Новиковой «Новые материалы

и документы».¹ В фондах не только специальных музыкальных архивов, но также Государственного исторического музея, Центрального государственного архива древних актов и других, были обнаружены свидетельства дружеских связей Глинки с многими передовыми людьми эпохи. Хотя подбор материалов подчас отличался тенденциозностью и известными преувеличениями в отношении «декабризма» Глинки, многие факты, сообщаемые впервые, представляют значительный интерес. Записи народных песен на смоленщине (материалы внучатого племянника композитора Н. Бера), дают представление о «круге слушания» Глинки в детстве. Любопытны сведения о неоконченной украинской симфонии «Тарас Бульба», замысле оперы «Матильда Рокби» (по Вальтеру Скотту), истории романса «Моя арфа», а также публикации итальянской арии «В суде неправом» и ранее неизвестной редакции романса «Венецианская ночь».

Значительно обогатил мемуарные материалы сборник «Глинка в воспоминаниях современников».² В нем собраны статьи, разбросанные во множестве периодических изданий, ставших в настоящее время библиографической редкостью. Восприятие Глинки людьми, непосредственно общавшимися с ним, помогает уточнить и восстановить ряд существенных моментов его жизни и творчества. Среди них такие разделы биографии Глинки, как пребывание в Благородном пансионе (записки Маркевича), характеристика позднего творчества, оценка деятельности композитора в 50-х годах. Многие воспоминания воссоздают облик Глинки-исполнителя и Глинки-слушателя, почти не освещенный в исследовательских работах. Наконец, существенны по своему значению заметки об истории создания «Руслана и Людмилы», первых спектаклях обеих опер и т. д.

В приложении к двухтомной монографии Т. Ливановой и В. Протопопова «Глинка» (1955) включены статьи и воспоминания современников о Глинке, публикации неизвестных фрагментов и вариантов из произведений композитора (в том числе оркестровое *Andante cantabile*, наброски симфонии *B-dur*, два танца из «Ивана Сусанина»). Значительным событием в изучении наследия Глинки стал обнаруженный после долгих поисков и опубликованный дивертисмент «Анна Болейн», изданный в Италии при жизни композитора. Немало ценных находок помещено в полном собрании песен и романсов, а также фортепианных произведений Глинки под редакцией Н. Загорного.

Итоги многолетней источниковедческой и исследовательской работы над глинкинским наследием как бы подводятся в двух сборниках, посвященных памяти Глинки, в связи со 100-летием

со дня смерти.¹ Сборник ГЦММК публикует неизвестные ранее фотографические и нотографические материалы (Е. Рудакова. Прижизненные изображения Глинки. Портреты и зарисовки. Альбом «М. И. Глинка в карикатурах Н. А. Степанова»; В. Доброхотов «Автографы Глинки в московских архивах»). Впервые приводится неизвестный ранее вариант романса «Il Desiderio», изданный в Италии Дж. Рикорди (публикация Б. Штейнпресса), партитурный вариант сцены Руслана и Финна из оперы «Руслан и Людмила» (публикация Б. Доброхотова). В качестве приложения приводится факсимиле «Молитвы» на слова Лермонтова. Интересные сведения систематизируются в статье В. Киселева «Первые публикации неизвестного музыкального и литературного наследия Глинки после Октября 1917 г.».

В сборнике «Памяти Глинки» архивные материалы выделены в специальный раздел. Среди них письмо композитора к З. А. Волконской, поступившее из зарубежного архива, 24 письма к Глинке (все, что сохранилось из адресованных ему корреспонденций), черновые варианты либретто В. Ф. Ширкова к опере «Руслан и Людмила» (не вошедшие в «Литературное наследие»). Примечательна тщательностью учета источников помещенная там же справка «Ненайденные письма Глинки». Впервые на русском языке печатаются «Воспоминания о пребывании Глинки в Париже» А. К. Глазунова (1929). Заслуживает внимания обзор «Автографы Глинки за рубежом».

Первым наиболее полным изданием литературного наследия А. С. Даргомыжского был сборник под редакцией Н. Финдейзена.² В нем опубликованы материалы периодической печати, стасовского издания, а также документы, хранящиеся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Однако многое из напечатанного ранее было пропущено, текст автобиографии и писем не выверен. Отсутствие справочного аппарата, погрешности датировки существенно снижают научную ценность издания. Через год еще 4 письма были опубликованы в сборнике «Орфей» (1922).

Впоследствии были изданы «Избранные письма» Даргомыжского под редакцией М. Пекелиса (в серии «Классики русской музыки», 1952), использовавшие лишь незначительную часть (примерно одну десятую) имеющихся писем, наиболее характерных для эстетических высказываний композитора (главным образом письма к Л. Кармалиной). Большое значение имело издание Полного собрания вокальных произведений Даргомыжского (2 тома романсов, 1947, и тома хоров и ансамблей, 1950,

¹ М. И. Глинка. К 100-летию со дня смерти. 1857—1957. Сборник статей под ред. Е. Гордеевой. ГЦММК им. Глинки. М., Музгиз, 1958.
Памяти Глинки. 1857—1957. Исследования и материалы. Под ред. В. Киселева. М., Музгиз, 1958.

² А. С. Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Сост. и редакция Н. Финдейзена. 1924. 2-е изд. (стереотипное), 1922.

¹ Е. Канн-Новикова. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. I, М., Музгиз, 1950; вып. II, 1951; вып. III, 1955.

² М. И. Глинка в воспоминаниях современников. Под ред. А. А. Орловой. Л., Музгиз, 1955.

включивших ряд новых публикаций, частью в виде фрагментов), а также Собрания фортепианных сочинений (1954) под редакцией Пекелиса.

В 1966 году выходит монография Пекелиса «Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Том I. 1813—1845», основанная главным образом на архивных источниках, впервые вводимых в научный обиход. Многие из них обстоятельно цитируются или приводятся полностью.

Среди композиторов «Могучей кучки» в 20-е—30-е годы особое внимание уделялось М. П. Мусоргскому. Публикации подлинных текстов его произведений: оперы «Борис Годунов» (клавир — 1926, партитура — 1928), а вслед затем «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки», положивших начало академическому изданию произведений Мусоргского¹ под редакцией П. А. Ламма, открывало новые пути познания творчества замечательного музыканта и оперного драматурга.

Необычайную ценность представляет научное издание писем и документов Мусоргского,² включившее все известные в тот период архивные материалы композитора с тщательно выверенным текстом (231 документ).

Помимо эпистолярной, адресованной Мусоргским Балакиреву, Римскому-Корсакову, Кюи, Стасову, Шестаковой и сестрам Пургольд, в издание вошла сцена торга из II действия оперы-балета «Млада» (для фортепиано в 4 руки с пением), а в приложении помещены письма разных лиц к Мусоргскому (Римского-Корсакова, Стасова, Кюи).

Ряд документов о Мусоргском опубликован в юбилейном сборнике, изданном к 50-летию со дня смерти композитора.³ На многочисленных мемуарных и эпистолярных источниках основаны работы Вас. Яковлева «Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников» и Э. Савеловой «Мусоргский в кругу его личных знакомств». Такого же рода сводки различных материалов представляют собой очерки М. Иванова-Борецкого «Мусоргский на Западе» и С. Детинова «Портретные изображения Мусоргского».

Поистине замечательной находкой того же 1932 года (публикация 1939) стали письма Мусоргского к А. Голенищеву-Кутузову,⁴

в котором композитор был близок в последние годы жизни. Случайно обнаруженные в Государственном историческом музее, они оказались чрезвычайно важными для понимания «позднего» Мусоргского («после Бориса»). Написанные с немалой открытостью и самораскрытием, чем корреспонденция Стасову, письма к Голенищеву-Кутузову свидетельствовали о неослабевающих поисках композитора, о напряженной работе над сочинениями последних лет, вокальными циклами, оперой «Сорочинская ярмарка». «Воспоминания» А. Голенищева-Кутузова (вступительная статья и редакция Ю. Келдыша), опубликованные в «Музыкальном наследстве» (1935), освещают этот период жизни Мусоргского «справа».

С целью популяризации эпистолярной Мусоргского, в 1953 году под редакцией Пекелиса выходят «Избранные письма», включившие из ранее опубликованных лишь те, которые содержат эстетические высказывания композитора, характеризуют его общественные идеалы. В связи с этим ряд писем приводится с купюрами, или воспроизводятся отдельные наиболее существенные выдержки из них (переписка с членами балакиревского кружка, Стасовым, Голенищевым-Кутузовым). В настоящее время выходит из печати «Литературное наследие» Мусоргского (сборник писем и литературных трудов композитора).

Постоянное внимание привлекала личность Н. А. Римского-Корсакова, хотя первоначально его богатейший архив публиковался лишь в небольших извлечениях, главным образом на страницах журналов («Театр», «Музыкальная Новь», а с 1933 года — «Советская музыка»). Так были обнародованы отдельные письма к В. Суку, Н. Финдейзену, М. Ипполитову-Иванову, М. Беляеву, С. Кругликову, С. Белановскому, Е. Петровскому, В. Теляковскому. Особенно примечательна переписка Римского-Корсакова и Чайковского в одном из сборников «Советской музыки» военных лет (сб. 3, 1945 год). Письма Римского-Корсакова появлялись в изданиях, посвященных его друзьям: 7 писем к Мусоргскому в книге «М. П. Мусоргский. Письма и документы» (1932), к Танееву в сборнике «Русская музыка в исследованиях и материалах», вып. 2 (1925), в сборнике «Памяти С. И. Танеева» (1947), в книге «С. И. Танеев. Материалы и документы». Том I (1949). Первым специальным выпуском был «Сборник документов»,¹ составленный на основе материалов, хранящихся в Центральном Государственном литературном архиве. Его три раздела составили: обзор нотных автографов Римского-Корсакова, письма (особо интересны неизвестные ранее) к В. Андрееву, Н. Губерту, В. Бесселю, П. и Н. Юргенсонам; документы, связанные со служебной деятельностью композитора в должности инспектора музыкальных хоров и члена жюри конкурсов РМО, его авторскими

¹ Римский-Корсаков. Сборник документов. Ред. В. А. Киселев. М., Музгиз, 1951.

¹ Издание это, затянувшееся до 1939 года, когда вышли тома, содержащие фортепианные пьесы Мусоргского, так и не было завершено. Ряд произведений, включенных в план издания, остались неопубликованными, в том числе первоначальный вариант партитуры «Ночь на Лысой горе».

² М. П. Мусоргский. Письма и документы. Собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.—Л., Музгиз, 1932.

³ М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931. Статьи и материалы. Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М., Музгиз, 1932.

⁴ М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. Комментарий П. Аравина. Ред. и вступ. статья Ю. Келдыша. М.—Л., Музгиз, 1939.

правами (различные договоры), разрешением цензуры на постановку оперы «Ночь перед рождеством».

К юбилейной дате (120 лет со дня рождения) выходят два тома «Музыкального наследия Римского-Корсакова».¹ Первый содержит исследовательские статьи, второй — публикации и воспоминания. Среди них значительный интерес представляют «Наброски дневника», который композитор, по собственным словам, «не собирался писать ежедневно», но вносил в него мысли о творчестве, явлениях музыкальной жизни. Существенными извлечениями из семейного архива явились письма к Н. Н. Римской-Корсаковой и воспоминания В. Н. Римского-Корсакова. В мемуарном разделе представлены также воспоминания И. Ф. Тюменева, С. Н. Дурылина; сведения о неосуществленном замысле комической оперы «Багдадский брадобрей» (из арабских сказок «Тысячи и одной ночи») приводятся в статье А. Гозенпуда.

Упомянем также сборник «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование»,² подготовленный кафедрой истории музыки Ленинградской консерватории. Значительный его раздел составили воспоминания учеников Римского-Корсакова, выдающихся ученых и композиторов, последователей его школы: А. В. Оссовского, М. О. Штейнберга, Б. В. Асафьева, Язепя Витола, Марта Саара. Впервые публикуются программы Римского-Корсакова по теории и истории музыки, заметки о преподавании композиции, докладная записка в Ученый Совет Консерватории в связи с событиями 1905 года и т. д.

Особое место в наследии Римского-Корсакова заняла «Летопись моей музыкальной жизни», вышедшая до революции 1-м изданием под редакцией Н. Н. Римского-Корсакова, а с 1926 года переиздававшаяся под редакцией сына композитора А. Н. Римского-Корсакова. 6-е издание «Летописи» вошло в 1 том Полного собрания сочинений.³ В нем впервые были полностью открыты все купюры.

Обширная часть архива композитора, особенно его письма, использована в 4-х выпусках труда А. Н. Римского-Корсакова «Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество» (1933—1937). Наибольший интерес представляют 3-й и особенно 4-й выпуски, включившие многочисленные публикации из писем Кругликову, впервые столь ярко раскрывшие эстетические взгляды Римского-Корсакова в период от 80-х до конца 90-х гг. с их сложными внут-

¹ Римский-Корсаков. Музыкальное наследие. Исследования, материалы, письма. В 2-х томах. Ред. колл. Д. Б. Кабалевский и др. (отв. ред. М. О. Янковский), АН СССР, Институт истории искусств, т. I, 1953, т. II, 1954.

² Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы. Под ред. С. А. Гинзбурга. Ленинградская ордена Ленина Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., Музгиз, 1959.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I. Литературные произведения и переписка. Подготовлен А. В. Оссовским и В. Н. Римским-Корсаковым. М., Музгиз, 1955.

ренными противоречиями. Благодаря этим публикациям названные выпуски до сих пор сохраняют значение ценнейших первоисточников в литературе о композиторе наравне с «Летописью» и сборником «Статей и заметок», тем более, что полное издание переписки с Кругликовым отсутствует (дополнение составили 6 писем из переписки Римского-Корсакова и Кругликова, приведенные в 1938 г. В. Пасхаловым в книге о В. Калининике).

Существенным дополнением мемуарных материалов явились «Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове» М. Гнесина (1956) и «Воспоминания» В. Ястребцева (1959). Последние по сравнению с дооктябрьским изданием представлены значительно полнее, многие материалы, в том числе дневниковые записи, публикуются впервые.

Близки к исчерпывающей полноте публикации архива А. П. Бородин. Еще в 1927 году вышел первый том тщательно отредактированных и прокомментированных писем — по существу первое научное, действительно полное собрание. В этом была неоспорима роль семьи Дианиных.¹ Однако выпуск всех четырех томов растянулся более, чем на двадцать лет. Заключенный в них огромный, интереснейший документальный материал потребовал длительных текстологических исследований (ряд писем приводится в нескольких вариантах) и обширных комментариев, использующих никогда ранее не издававшиеся источники из архивов Бородин и Дианиных. Большое значение имело обнаружение в последнем томе многих черновых набросков, связанных с работой над поэтическими текстами романсов, либретто «Князя Игоря».

В 1955 году С. Дианин ввел в научный обиход ряд новых источников,² касающихся биографии Бородин, дающих возможность лучше понять отношения композитора с окружающей его средой. Во втором разделе книги напечатаны 150 писем отечественных и зарубежных музыкантов, ученых. Они дополняют фактический материал биографии, знакомят с различными этапами работы Бородин над произведениями, воссоздают историю первых концертных выступлений. Письма Листа, Жадуля, Сен-Санса содержат интересные сведения о мировом значении русской музыки.

В 1930-е годы началось издание Полного собрания сочинений Бородин, оставшееся незавершенным. Большинство публикаций ранних произведений 1840-х и начала 50-х годов вышло независимо от данного издания. В журнале «Советская музыка» 1934

¹ А. П. Бородин. Письма. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. М., Гос. изд. Муз. сектор, 1927. Вып. 1 (1857—1871). С предисл. и примеч. С. А. Дианина. Вып. 2 (1872—1877). Вступ. ст. Г. Хубова. Ред., комм. и примеч. С. Дианина, М., Музгиз, 1936. Вып. 3 (1878—1882). Ред., комм. и примеч. С. Дианина, М., Музгиз, 1949. Вып. 4 (1883—1887). М., Музгиз, 1950.

² С. Дианин. А. П. Бородин. Жизнеописание. Материалы и документы. М., Музгиз, 1955; 2-е изд., 1960.

№ 1 напечатана публикация П. Ламма «Богатыри» (Материалы и документы). В 1938 году изданы «Тарантелла» в 4 руки и фортепианный квинтет.

Необычайное обилие эпистолярного наследия М. А. Балакирева, насчитывающее не одну тысячу писем, его разбросанность по многочисленным хранилищам и личным собраниям, в том числе иностранным, долгое время затрудняли отбор и публикацию. До революции была обнародована лишь переписка с Чайковским (1912) и подготовлен к публикации ранний период монументальной по объему переписки со Стасовым, изданной уже после Октября (1918). В 1935 году это издание вышло повторно, значительно пополненное и снабженное комментариями.¹ Охватывая годы горячей дружбы и теснейшего творческого контакта двух крупнейших поборников развития национального искусства (1858—1869), она освещает период зарождения «Могучей кучки», «Бесплатной музыкальной школы», период борьбы за наследие Глинки. Переписка чрезвычайно важна и для характеристики личности Балакирева, во многом загадочной и недостаточно четко обрисованной в исторических работах. По словам Д. В. Стасова, явившегося в свое время инициатором ее издания, в ней содержатся «Такие важнейшие указания, подробности, мысли о самых разных вопросах жизни, искусства, литературы, оценки людей, делавшиеся Балакиревым, каких не ожидал встретить... Надо просто из этой переписки целый том напечатать, и тогда личность Балакирева представится весьма цельною и необыкновенною. Это ум и натура замечательная...»

Переписка Балакирева с Н. Г. Рубинштейном,² опубликованная во второй половине 50-х годов, вскрывает отношения двух художников, стремившихся наладить творческие связи между Петербургом и Москвой путем пропаганды исполнительского искусства друг друга. Немногословная переписка с Беляевым объясняет натянутость отношений композитора с известным издателем, взаимную неуступчивость обоих.

Более прочные и длительные контакты связывали Балакирева с нотиздательской фирмой Юргенсонов.³ Многочисленные письма (более 600), охватывающие в общей сложности около 40 лет, затрагивают вопросы не только творческой биографии, но и музыкально-общественной деятельности Балакирева, помогают понять его взгляды на творчество соотечественников и зарубежных коллег, уяснить принципы редакторской работы над произведениями Глинки, общие проблемы музыкально-издательского дела в России.

¹ М. А. Балакирев. Переписка с В. В. Стасовым. Предисл. и коммент. В. Каренина. Вступ. статья Г. Л. Киселева. М., Музгиз, 1935.

² М. А. Балакирев. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и М. П. Беляевым. Редакция, предисловие и примечания В. А. Киселева. М.—Л., Музгиз, 1956.

³ М. А. Балакирев. Переписка с нотиздательской фирмой Юргенсона. ЦГАЛИ. Составители В. А. Киселев, А. С. Ляпунова. М.—Л., Музгиз, 1958.

В 1962 г. выходят «Воспоминания и письма» Балакирева,¹ вторая книга в трехтомной серии к 50-летию со дня смерти, в которую введены новые материалы, в том числе и дополняющие известную ранее переписку с Чайковским. Вновь публикуемые письма относятся главным образом к тому периоду деятельности Балакирева, когда он отошел от руководства «Новой русской музыкальной школы» (70-е—90-е годы). Поэтому среди адресатов мало имен известных музыкантов, преобладают члены «пыпинского кружка», для которых музыка не являлась основной профессией. Общение с ними характеризует широкий круг интересов Балакирева, его черты музыканта-просветителя. Впервые освещается мемуарный раздел обширнейшего балакиревского архива. Неизвестными ранее источниками явились нотные записи кавказских мелодий, сделанные композитором, а также его заметки о развитии русской музыки второй половины XIX века (1891—1892 гг.) и об оперном театре, призванном, по мысли автора, всецело служить русскому искусству.

О широких международных связях композиторов «Могучей кучки» свидетельствует переписка Балакирева и Римского-Корсакова с Болеславом Каленским, опубликованная в монографии И. Бэлзы «Из истории русско-чешских музыкальных связей» (1955).

В особо благоприятном положении находятся архивные материалы П. И. Чайковского. Ценнейшая и единственная в своем роде документальная коллекция, собранная М. И. Чайковским, поражает огромным количеством рукописей, писем композитора, мемуарной литературы. Еще в 20-х годах началась активная научная деятельность Дома-музея в Клину, перешедшего от охранительной стадии к последовательной публикации интереснейших материалов.

Первой заявкой послужил сборник под редакцией Игоря Глебова (Б. Асафьева) «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. Том I» (Пг., изд. «Огни», 1918, на обложке: Пг., 1920), содержащий письма Чайковского к А. И. и Н. А. Губерт, воспоминания Н. Кашкина, а также сведения о музыкальном архиве композитора. Дополнением к названному изданию явился сборник «Чайковский. Воспоминания и письма под редакцией Игоря Глебова, издание Ленинградской филармонии (1924). Он включил воспоминания А. К. Глазунова («Мое знакомство с Чайковским») и В. А. Погожева, близко наблюдавшего жизнь композитора в течение ряда лет, а также переписку с Э. Ф. Направником, которая дает ценный фактический материал, касающийся сценической истории опер Чайковского. Тогда же издаются «Дневники» композитора, подготовленные к печати

¹ М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. Отв. ред. Э. Фрид. М.—Л., Музгиз, 1962.

Ип. И. Чайковским (1923). В I томе «Истории русской музыки в исследованиях и материалах» (1924) публикуется полностью переписка с Н. Рубинштейном.

Из отдельных писем Чайковского, публиковавшихся в различных изданиях 20-х годов, следует выделить два письма к И. Всеволожскому по поводу «Пиковой дамы» (случайно обнаруженные П. Щеголевым) и опубликованные в сборнике «Орфей», кн. I (1922).

Ценные материалы из архива композитора (особенно наброски из нотных записных книжек) впервые вводит А. Будяковский в книге «П. И. Чайковский. Симфоническая музыка» (Л., 1935).

В 30-х годах выходят три тома переписки с Н. Ф. фон Мекк.¹ По своему объему и содержанию это, пожалуй, наиболее значительная часть сохранившихся писем Чайковского. Тогда же издается первый том переписки с Юргенсоном,² характеризующий взаимоотношения композитора с крупнейшим музыкальным издателем, и письма Чайковского к родным.³

Письма, связанные с оперным творчеством композитора, с театром и театральными деятелями, опубликованы в книге «Чайковский на московской сцене».⁴ В них освещается процесс создания «Евгения Онегина» (письма к К. Альбрехту), творческая, а отчасти и сценическая история «Чародейки» (к И. Шпажинскому, Э. Павловской). Впервые собранная в возможной полноте и с ответными письмами, переписка содержит много нового. В приложении печатается факсимиле партитуры Чайковского «Сцены домового» (мелодрама) из пьесы А. Н. Островского «Воевода» (1886).

Интересный материал содержит родственный по профилю сборник «П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова» (Л., 1941), также включивший ряд неизданных ранее писем.

Немало публикаций появлялось в журнале «Советская музыка». Отдельные письма вскрывают различные стороны творческого процесса Чайковского или его дружеские взаимоотношения с рядом видных деятелей музыкальной культуры (письма к К. Ф. Вальцу, А. Ф. Федотову, В. С. Шилловскому, Э. Григу,

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. Вступ. статья Б. С. Пшибышевского. М.—Л., «Academia», т. 1, 1876—1878, 1934; т. 2, 1879—1881, 1935; т. 3, 1882—1890, 1936.

² П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном. Ред. писем и комм. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. Вступ. статья Б. В. Асафьева. Отв. ред. М. А. Гринберг. М., Музгиз, 1938.

³ П. И. Чайковский. Письма к родным. Ред. и прим. В. А. Жданова. М., Музгиз, 1940. (Труды Дома-музея П. И. Чайковского), т. I, 1850—1879.

⁴ Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни. Гос. центр. театральный музей им. А. А. Бахрушина. М.—Л., «Искусство», 1940.

Девире Арто, переписка с В. Ф. Одоевским). Значительный интерес представляют документы, содержащие сведения о забытых музыкальных произведениях Чайковского, в том числе юношеских, доконсерваторских, об опере «Воевода» (сообщение С. Попова, 1933, № 6), а также публикации неизвестных ранее романсов «Мой гений, мой ангел» и «Песня Земфиры» (1940, № 5—6).

В годы Великой Отечественной войны, в 3-м сборнике «Советская музыка» (1945) впервые приводится полная переписка Чайковского и Римского-Корсакова (точнее, относительно полная, поскольку некоторые письма, как известно, не сохранились). Интерес данной публикации снижается тем, что в большей своей части она была известна по книге М. И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского». То же относится и к помещенной в том же сборнике переписке Чайковского с Глазуновым. Вполне новым материалом является лишь переписка с Катуаром.

В 50-е годы полностью издана переписка с С. И. Танеевым (сборник «П. И. Чайковский — С. И. Танеев»,¹ включивший также письма Чайковского к родным, В. Масловой, Э. Направнику, И. Всеволожскому), П. И. Юргенсоном (2-й том переписки), избранные «Письма к близким». С 1953 года начинают выходить письма и литературные произведения в соответствующих томах «Полного собрания сочинений»,² систематизирующего корреспонденцию к разным адресам в хронологическом порядке (тт. V—IX; 1869—1880 гг.). В каждом томе значительная часть писем публикуется впервые (в т. V—110 из 436, в IX—87 из 226 и т. д.).

Одновременно с академическим изданием писем, снабженных научным аппаратом, немало сделано для популяризации высказываний Чайковского по различным вопросам музыкального искусства, его отдельных жанров. Избранные отрывки из писем и статей выходят в виде свода высказываний «Об опере», «О композиторском мастерстве», «О программной музыке» (редактор-составитель И. Ф. Кунин). «Композитор и народная песня» (редактор-составитель Б. И. Рабинович) и др.

На основе подлинных документов создан сборник «Музыкальное наследие Чайковского».³ В нем сосредоточены сведения о творческой истории произведений разных жанров, о процессе создания опер, балетов, симфоний, камерно-инструментальных и вокальных пьес (учитываются как законченные сочинения, так и замыслы, оставшиеся незавершенными). Издание, организованное по инициативе академика Асафьева и подготовленное в 1949 году, затем было дополнено сведениями о неосуществленных замыслах,

¹ П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Гос. литературный музей. М., Музгиз, 1957.

² П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Под общей ред. Б. В. Асафьева. Дом-музей П. И. Чайковского. АН СССР, 1953.

³ Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. Сост. К. Ю. Давыдова. Отв. ред. Е. М. Орлова. Изд. АН СССР, 1958.

различных вариантах и редакциях. Аналогичные задачи ставит Г. Домбаев,¹ дополняя историю создания и прижизненного исполнения музыкальных произведений сведениями о литературной деятельности Чайковского, учебниках, музыкально-критических статьях, либретто опер и т. д. Книга полностью состоит из собственных высказываний композитора (по материалам писем и дневников), его ближайших друзей-музыкантов, откликов современной печати (в том числе и отрицательных).

«Воспоминания о П. И. Чайковском»,² содержат материалы, изданные ранее отдельными книгами или главами в более обширных мемуарах, и не публиковавшиеся, хранящиеся в архиве композитора. Они позволяют представить Чайковского в повседневной жизни, в общении с окружающими людьми. Собрание включает воспоминания ближайших друзей Чайковского (Г. Ларош, Н. Кашкин), композиторов младшего поколения (А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов), деятелей театра (Э. Павловская, И. Прянишников), артистической молодежи (Л. Николаев, Л. Штейнберг, А. Хессин, Ю. Юрьев) и других лиц, близко знавших композитора. В приложении приводятся документы о детстве и юношеских годах Чайковского (в том числе отрывки из обширных воспоминаний В. Бесселя), охватывающие 1844—1865 гг. Отдельно изданы «Записки о П. И. Чайковском» Ю. Л. Давыдова (Музгиз, 1962) и его же воспоминания «Клинские годы творчества Чайковского» («Московский рабочий», 1965).

В последние годы много было сделано для обобщения литературно-критического наследия Одоевского, Стасова, Серова, Кюи. Их статьи и критические заметки, рассеянные в дооктябрьской периодической печати и неучтенные в прижизненных собраниях сочинений, продолжительное время не переиздавались.

В 1956 году издается значительная часть музыкально-литературного наследия В. Ф. Одоевского.³ Его статьи, заметки и рецензии, фрагменты литературных работ, письма, собранные воедино, содержали интереснейшие материалы о музыкальной жизни Москвы и Петербурга 1820—1850 гг. Создание сборника было сопряжено с большими трудностями, т. к. значительная часть статей и заметок Одоевского публиковалась не в специальной прессе, отсутствовавшей в те годы, а в общей периодике и была скрыта за многими псевдонимами, требовавшими расшифровки.

¹ Г. Домбаев. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. Под ред. Г. Р. Бернандта. М., Музгиз, 1958. Его же. Музыкальное наследие П. И. Чайковского. Справочник, М., 1958. Его же. П. И. Чайковский и мировая культура. М., 1958.

² Воспоминания о П. И. Чайковском. Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибечина. Ред. Вл. В. Протопопова. ГЦММК им. М. И. Глинки. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. М., Музгиз, 1962.

³ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Общая ред., вст. ст. и примеч. Г. Б. Бернандта. М., Музгиз, 1956.

Высказываниями, извлеченными из дневников, записных книжек и других архивных материалов, обогащены примечания к книге.

Большой интерес представляют и немногочисленные письма, характеризующие взаимоотношения Одоевского с Глинкой, Верстовским, Матвеем Виельгорским, Серовым, Н. Рубинштейном и Чайковским.

В 1952 году выходят три тома «Избранных сочинений» В. В. Стасова.¹ Это наибольшее по объему собрание его музыкальных работ (три года ранее были изданы «Избранные статьи о музыке» Стасова, под редакцией А. В. Оссовского и А. Н. Дмитриева, составившие лишь незначительную часть наследия), в котором материалы перепечатаны с прижизненных изданий, отредактированных заново. На основе архивных материалов составлены подробные комментарии.

Огромным подспорьем в изучении взглядов и суждений трибуна русского искусства в различные периоды его многогранной деятельности явились «Письма к родным».² Фундаментальное трехтомное издание (пять выпусков) охватывает все этапы творческой эволюции Стасова с двадцатилетнего возраста до последних дней жизни, необычайно интенсивной, богатой бесконечно разнообразными впечатлениями, почерпнутыми в увлекательной работе, путешествиях, встречах с выдающимися представителями русского и зарубежного искусства. Проблемы художественного творчества, эстетические оценки и суждения преобладают над всеми другими темами переписки. Хронологическая последовательность описываемых фактов дает возможность представить процесс развития русской музыкальной культуры в соотношении ее в значительной мере с культурой западноевропейской. Большую ценность имеют высказывания Стасова не только о русском шестидесятилетии, верность идеям которого он пронес через всю жизнь, но также свидетельства о новых художественных явлениях 90-х — 900-х годов.

В последние годы опубликованы письма Стасова к М. Беляеву («Из архивов русских музыкантов». М., 1962, труды ГЦММК).

Мемуарная литература о Стасове (если учитывать специальные издания) невелика. Можно отметить лишь юбилейный

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения. М., «Искусство», 1952.

² В. В. Стасов. Письма к родным. Сост. и предисл. Е. Д. Стасовой. Ред. и вступ. ст. Д. А. Аркина и Ю. В. Келдыша. Примеч. Л. М. Болотина и Е. Д. Стасовой. Т. I, ч. 1. 1844—1859. М., Музгиз, 1953 (переплет 1952). Т. I, ч. 2. 1862—1879. Ред. и вступ. статья Ю. В. Келдыша и М. О. Янковского. М., Музгиз, 1954.

Т. II. 1880—1894. Подг. к печати Е. Д. Стасовой. Ред. и вступ. ст. Ю. В. Келдыша и М. О. Янковского. М., Музгиз, 1958, Т. III, ч. I. 1895—1899. Подг. к печати и примеч. Л. М. Болотина и др. Ред. и вступ. ст. Ю. В. Келдыша и М. О. Янковского. Т. III, ч. 2. 1900—1906. М., Музгиз, 1962.

сборник,¹ включивший как ранее изданные, так и написанные вновь воспоминания сподвижников Стасова и близких к нему людей (Репина, Антокольского, Римского-Корсакова, Асафьева), родственников (Е. Д. Стасовой, С. В. Медведевой-Петросян), а также очерк М. Горького и речь В. Римского-Корсакова. Здесь же помещены два ранних письма Балакирева и семь писем Мусоргского. Особо следует назвать книгу Вл. Каренина (Е. Стасовой) «Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности» (две части, Л., 1927), главная ценность которой в широком использовании богатейшего стасовского архива, во введении нового, ранее не известного материала.

Литературно-критическое наследие А. Н. Серова представлено в двух томах «Избранных статей»,² вышедших спустя полвека после прижизненного собрания сочинений. В отличие от стасовского трехтомника, названное издание сверено с первоисточниками, обусловившими правки и дополнения в публикациях, не лишенных, однако, редакторского своеволия. Кроме основных статей включены наиболее значительные рецензии, фельетоны и корреспонденции. Они в известной мере восполнили пробел, существовавший в издании трудов выдающегося русского критика.

Сложно положение с эпистолярной Серова, в значительной мере затерянной в старых изданиях и мало изученной до настоящего времени. Еще в 1935 году в «Музыкальном наследстве» Р. Грубером были опубликованы три письма Серова к отцу, относящиеся ко времени обучения в Училище правоведения и первым годам по окончании его. Предполагалось продолжить и далее публикацию семейного архива, находящегося в Ленинградской консерватории, однако продолжения не последовало. В новом издании «Музыкального наследства» 1962 года центральное место заняли письма А. В. Серова к В. В. и Д. В. Стасовым (подготовка к печати и публикации А. Гозенпуда и В. Обрам) — явление в известном отношении уникальное, ибо каждое письмо по объему и содержанию может быть приравнено к развернутой критической статье. Если, к тому же, присовокупить непосредственность и горячность суждений о различных событиях музыкальной и театральной жизни, можно представить всю ценность опубликованных документальных материалов, которые можно было бы назвать обстоятельной хроникой художественных событий середины прошлого века (в двух выпусках 1 тома опубликованы письма за 1840—1847 гг.).

Кропотливая работа проделана по собиранию и обнародованию критических статей и писем Ц. А. Кюи. Подготовленные

¹ Владимир Васильевич Стасов. 1824—1906. К 125-летию со дня рождения. Сборник статей и воспоминаний. Сост. Е. Д. Стасова. М.—Л., «Искусство», 1949.

² А. Н. Серов. Избранные статьи. Под общей редакцией со вступ. статьей и примечаниями Г. Н. Хубова. Т. I. М.—Л., Музгиз, 1950. Т. II, 1957.

еще в дореволюционный период, его статьи были первым изданием музыкальной литературы после Октября (1918). Однако данный выпуск охватил незначительный период музыкально-критической деятельности Кюи (1864—1866). Последующие 30 с лишним лет его имя и труды словно были преданы забвению. Лишь в 1953 году статьи выходят вновь в значительно дополненном и расширенном виде,¹ а спустя два года впервые публикуются письма к различным адресатам.² Ценность их публикации тем более велика, что ранее переписка Кюи была совсем неизвестна. Несмотря на то, что и на этот раз эпистолярная опубликована не полностью, она представляет значительный интерес как в биографическом, так и в литературно-мемуарном отношении.

Поколение композиторов, творчество которых протекало в конце XIX — начале XX века, представлено несравненно меньшим количеством опубликованных документов. Исключением является лишь С. И. Танеев, обширный и содержательный архив которого издавался по частям во многих сборниках, специальных собраниях.

Выдержки из «Дневников» Танеева (за 1896 год) приводятся в I томе «Истории русской музыки в документах и материалах». К 10-летию со дня смерти композитора (1925) был приурочен II том того же названия, включивший сообщения: С. Попов. Из «Дневников» С. И. Танеева, 1895 г. Вас. Яковлев. Два отрывка из записных книжек. К. Кузнецов. Из архива С. И. Танеева (с публикацией нескольких писем, в том числе П. Станчинского). С. Попов. Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева. Археологический очерк. Последний приобретал особое значение, поскольку большое число вполне завершённых произведений Танеева оставалось в то время (и в известной степени остается и сейчас еще) неизданным. Человеческий облик Танеева ярко представлен в воспоминаниях М. И. Чайковского и Л. Сабанеева. В 1940 году в специальном номере журнала «Советская музыка» (1940, № 7), посвященном Танееву, опубликованы письма к Н. Амани, содержащие интересные высказывания по теории музыки и композиции.

Новый этап в изучении и публикации богатейших фондов танеевского архива открывает сборник, посвященный памяти композитора в связи с 90-летием со дня рождения.³ Разносторонняя музыкальная и общественная деятельность Танеева раскрывалась в письмах Римского-Корсакова, Глазунова, Яворского, переписке с Дейша-Сионицкой; воспоминаниях Рахманинова, Гречанинова, Ю. Энгеля. Немало документальных материалов приводится в биографии Г. Берндта «С. И. Танеев» (1950).

¹ Ц. А. Кюи. Избранные статьи. М.—Л., Музгиз, 1953.

² Ц. А. Кюи. Избранные письма. Сост. и комм. И. Гусина. Общая редакция М. Янковского. М.—Л., Музгиз, 1955.

³ «Памяти Сергея Ивановича Танеева». 1856—1946. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. Под ред. Вл. Протопопова. М., Музгиз, 1947.

В 1951 году Государственный литературный музей выпускает большое собрание эпистолярных материалов «П. И. Чайковский — С. И. Танеев», включающее новое издание переписки обоих композиторов, письма Аренского к Танееву. Одновременно Институт истории искусств подготовил I том «Материалов и документов».¹ Вновь переиздается переписка с Чайковским, переписка с Римским-Корсаковым, Аренским, а также письма к Амани, Гольденвейзеру, Станчинскому. Включена в том и большая подборка документов по сценической истории «Орестей». Последним дополнением явились три письма к П. Н. Ренцицкому в трудах ГЦММК («Из архивов русских музыкантов», М., 1962). И все же публикации огромного архива музыканта-ученого только начинаются. Еще ждут подготовки к печати обширная переписка с М. П. Беляевым, богатая фактическими данными о творчестве композитора за 1895—1903 годы, переписка с М. И. Чайковским, примечательная разносторонностью затрагиваемых вопросов, с нотиздательством Юргенсона, многочисленные нотные рукописи и эскизы, научные труды.

Публикация архива С. В. Рахманинова началась вскоре после его смерти. Впервые документы его жизни и творчества были напечатаны в журнале «Советская музыка» (1945. Сб. 4). Посвященный ему «Сборник статей и материалов»² явился одним из первых послевоенных изданий. В нем дан обзор биографических и нотных источников (Е. Бортникова. С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество в документах и материалах. 1873—1917. Т. Цытович. Неопубликованные фортепианные сочинения Рахманинова, Б. Доброхотов. Оперные замыслы Рахманинова; неопубликованные камерные ансамбли), публикации (письма С. В. Рахманинова к Н. С. Морозову). Письма и воспоминания, характеризующие композитора до эмиграции, в «русский период», публикуются в сборнике «Молодые годы Рахманинова» под редакцией В. Богданова-Березовского (1949).

Государственный Центральный Музей музыкальной культуры, основной хранитель рукописей Рахманинова, стремясь в исчерпывающем виде представить имеющиеся материалы, продолжил в 50-х годах издание писем композитора и воспоминаний о нем.³ Собрание писем включило как ранее изданные в различных журналах и сборниках (начиная с 1944 года), так и новые, публикуемые по автографам, рассредоточенным в ряде Государственных музеев и хранилищ, а также являющихся собственностью отдель-

¹ С. Н. Танеев. Материалы и документы. Т. I. Переписка и воспоминания. М., изд. АН СССР, 1952.

² С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. Под редакцией Т. Э. Цытович. М.—Л., Музгиз, 1947.

³ С. В. Рахманинов. Письма. Ред. и вступ. статья З. А. Апетянц. М., Музгиз, 1955.

Воспоминания о Рахманинове. Под ред. З. А. Апетянц. М., Музгиз, 1957 2-е изд., 1961.

ных лиц. Это издание содержит множество ранее неизвестных сведений и фактов о Рахманинове — пианисте, композиторе, дирижере, помогает более точно выявить круг еще общественно-политических взглядов и художественных интересов, ощутить особенности личности.

В дополнение к изданным материалам в трудах ГЦММК (1962) публикуется еще 35 писем, часть которых поступила из архивов Америки, Англии, советских собраний (С. Смоленскому, Н. Забеле-Врубель, М. Фокину, Ц. Кюи и др.).

Очень неравномерно проходила публикация эпистолярной литературы. Еще в 20-е годы появилась его переписка с М. П. Беляевым (редакция В. Беляева. Гос. академ. филармония, Пг., 1922), письма А. К. Лядову (вступ. статья и примеч. А. В. Оссовского. Сб. «Орфей». Пг., 1922, кн. 1). Годом позже отдельной брошюрой вышли «Письма Скрябина» к Н. В. Секериной (составитель Л. Сабанев. Центрархив, 1923). В книге Вл. Каренина «Владимир Стасов» (1927) находится несколько писем Скрябина к Стасову. Затем в публикациях наступил перерыв. Подготовленное В. Ждановым большое количество его писем осталось неизданным (1939—1940 гг.), частично материалы переписки вошли в сборник к 25-летию со дня смерти (письма Глазунова, Стасова, Сафонова и др. с сохранившимися ответами Скрябина).

Только в 1965 году «Письма» Скрябина выходят в полном для настоящего времени объеме,¹ с учетом всех выявленных, опубликованных и неопубликованных ранее корреспонденций (746 ед.). Их ценность заключена главным образом в биографической информации, психологической достоверности облика Скрябина-человека. Частично отражается взыскательная работа над произведениями, хотя разностороннего представления о Скрябине-композиторе не создается.

Мемуарная литература о Скрябине крайне скудна и представлена в названном выше юбилейном сборнике² воспоминаниями родственников и друзей композитора: Л. А. Скрябиной, А. Скрябина, Л. Лимонтова, М. Пресмана, О. Минигетти, Е. Бекман-Щербини, О. Секериной, Р. Плехановой. Написанные в большинстве своем для данного сборника, они носят отрывочный, лаконичный характер, тем не менее живо воссоздавая отдельные черты композитора в разные годы жизни.

В конце 50-х годов впервые издаются «Письма, статьи, воспоминания» А. К. Глазунова³ (ранее документы его жизни лишь частично привлекались в монографии В. Беляева, 1922).

¹ А. Скрябин. Письма. Предисл. сост. и ред. А. В. Кашперова. Вступ. статья В. Асмуса. М., Музгиз, 1965.

² Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. Редактор и организатор сборника Ст. Маркус. М.—Л., Музгиз, 1940.

³ А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Вступ. статья и примечания М. Ганиной. М.—Л., Музгиз, 1958.

Более полно композиторская, педагогическая и общественная деятельность крупнейшего представителя русской музыки конца XIX — начала XX века раскрывается в материалах «Музыкального наследия».¹ Ряд статей I тома включил ранее неизвестные творческие материалы (Г. Юдин, «Из рукописного наследия» — о незаконченных оркестровых произведениях, в том числе о Девятой симфонии; А. Мовшенсон, «План-заказ М. И. Петипа на музыку «Раймонды»). Во II том вошла переписка с Римским-Корсаковым, Стасовым, Беляевым, воспоминания М. О. Штейнберга. Впервые обнародованы документы «Глазунов в консерватории» (Э. Язовицкая), содержащие немало ценных фактов важнейшего периода жизни композитора.

Значительный интерес представляют публикации неизвестных или малоизвестных произведений Глазунова и Лядова в сборнике «Русская музыка на рубеже XX века».² Это симфоническая сюита Лядова «Легенды», навеянная образами Метерлинка (публ. М. Михайлова); песни и пляски крымских татар в обработке А. Глазунова (публ. С. Гинзбурга), два сонета Шекспира (для голоса с фортепиано) А. Глазунова (публ. Б. Шнитке).

В 1959 году Институт театра, музыки и кинематографии подготовил к изданию автобиографические и творческие материалы Э. Ф. Направника.³ Это лишь часть его обширного архива. В отзывах Направника об операх, прослушанных в Мариинском театре, настойчиво повторяется мысль о необходимости всячески поддерживать и поощрять произведения русских авторов. Переписка с Чайковским содержит историю постановок его опер (частично была опубликована Асафьевым в 1924 г. — «П. И. Чайковский. Воспоминания и письма»). С проблемами русской оперы, в частности, пропаганды глинкаевского наследия, связана переписка с Л. И. Шестаковой и М. А. Балакиревым.

В последние годы уделяется внимание композиторам, чье творчество менее популярно, но тем не менее отражает существенные черты дореволюционной национальной культуры. Впервые издаются 2 тома писем, документов и материалов о Вас. Калинникове (1959. Сост. В. Киселев). Появляются исследования и небольшие монографии, основанные в значительной мере на новых документальных источниках о Лядове (М. Михайлов, 1961), Аренском (Г. Цыпин, 1966), Ляпунове (М. Шифман, 1960), Метнере (Е. Долинская, 1966).

Мемуарная литература, освещающая исторически еще «не от-

¹ Глазунов. Музыкальное наследие. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В двух томах. Отв. редактор М. О. Янковский, М.—Л., Музгиз, 1959—1960.

² Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации. Под общей редакцией М. К. Михайлова и Е. М. Орловой. Л.—М., «Музыка», 1966.

³ Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Составитель Л. Кутателадзе, редактор Ю. Келдыш. М.—Л., Музгиз, 1959.

стоявшийся» конец XIX и начало XX века, печатается с середины 30-х годов. О композиторах-современниках и разноречивых тенденциях искусства на рубеже двух эпох рассказывают М. Ипполитов-Иванов («50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934»), С. Майкапар («Годы учения». М.—Л., 1938), С. Василенко («Страницы воспоминаний» М., 1948). В. Золотарев («Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах». М., 1957). О блестящей плеяде исполнителей, прославившихся на сцене бывшего Мариинского театра, пишет В. П. Шкафер («Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930, Л., 1936»), Э. Старк (Зигфрид) («Петербургская опера и ее мастера». 1890—1910, Л.—М., 1940). Д. Похитонов («Из прошлого русской оперы». Л., 1949). Два сборника посвящены Л. В. Собинову («Юбилейный сборник». Под ред. В. И. Немировича-Данченко. М., 1923 и «Жизнь и творчество». Отв. ред. Я. О. Боярский. М., 1937). Деятельность В. Н. Сафонова — пианиста и дирижера — отражена в документальных материалах, помещенных в книге Я. Равичера. Тогда же появляются два исследования о пианистическом искусстве А. Есиповой (И. Бертенсона и Т. Беркмана), содержащие ряд публикаций. Капитальной монографией, основанной на огромном числе первоисточников, в значительной части неопубликованных или ранее не привлекавшихся, явилась книга Л. Баренбойма «Антон Григорьевич Рубинштейн». Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность» (2 тома. 1957 и 1962). Несколько ранее опубликованы «Избранные письма» А. Рубинштейна под редакцией Л. Баренбойма (1954).

В конце 50-х — 60-х годах публикации из архивов исполнителей существенно расширяются. Большое художественное значение имеет «Литературное наследство» Ф. И. Шаляпина.¹ Издание последних лет «Иван Ершов. Статьи, воспоминания, письма». С жизнью оперных театров Москвы и Петербурга связаны воспоминания А. Б. Хессина («Из моих воспоминаний»), С. Ю. Левика («Записки оперного певца»), А. М. Пазовского («Записки дирижера»). Панорама концертной музыкальной жизни, общение с выдающимися композиторами и исполнителями конца XIX — первой половины XX века освещается в «Воспоминаниях и письмах» А. И. Зилоти.²

Специфичен характер публикаций в юбилейном сборнике к 100-летию Ленинградской консерватории.³ Здесь в широком

¹ Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Т. I. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце. М., «Искусство», 1957, т. II. Статьи, высказывания, воспоминания, М., «Искусство», 1958.

² Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма. Сост. Л. М. Кутателадзе, под ред. и со вступ. статьей Л. Н. Раабена. Л., Музгиз, 1963.

³ Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862—1917. Сост. А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфийс (отв. ред.), Г. Р. Фрейлиннг. Л., «Музыка», 1964.

объеме привлекаются документы, отражающие организационную, учебную, исполнительскую и методическую работу первого в стране музыкального вуза: уставы и положения, учебные планы и учебные программы, экзаменационные требования, программы концертов учащихся и оперные постановки, протоколы заседаний Совета консерватории по научным и учебно-методическим вопросам, а также письма Глазунова, Танеева, Ипполитова-Иванова о проекте реорганизации учебного процесса и другие материалы. Разнообразные источники к изучению истории высшего музыкального учебного заведения, прославившегося замечательными композиторами, исполнителями, учеными дополнены сборником воспоминаний,¹ как ранее опубликованных, так и специально написанных к юбилею.

Аналогичные издания подготовлены Московской консерваторией.²

В них собран и систематизирован обширный фактический материал, в большинстве своем мало или совсем неизвестный, характеризующий многогранную деятельность консерватории, ее общественную жизнь, учебную, научную и музыкально-просветительскую работу педагогов и студентов. Отдельно выходит сборник статей об исполнительских факультетах и кафедрах Московской консерватории.

Наряду с обширнейшими материалами классического наследия, конец 50-х — начало 60-х годов ознаменовался активной публикацией эпистолярной, документов, материалов выдающихся представителей советской музыки.

Трудно переоценить значение документального сборника, посвященного С. С. Прокофьеву.³ Начальные главы «Автобиографии» рассказывают о ранних этапах творческого формирования композитора. В заметках по поводу отдельных произведений, преимущественно советского периода, статьях, опубликованных в первые годы возвращения на родину, вырисовываются эстетические воззрения композитора, взгляды на творчество, его тематику и выразительные возможности. Содержательны и разнообразны воспоминания современников — Р. Глиэра, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, А. Хачатуряна, Г. Нейгауза, Э. Гилельса, С. Рихтера, Д. Ойстраха, М. Ростроповича, Г. Улановой, первых постановщиков его опер и балетов — С. Бирман, Л. Лавровского, кинорежиссера С. Эйзенштейна и др. В них раскрываются как своеобразие творческой манеры Прокофьева, неумность дерзаний, потрясающая работоспособность, так и испол-

¹ Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 1862—1962, Л., Музгиз, 1961.

² Московская консерватория. 1866—1966, Ред. колл.: проф. Л. С. Гинзбург и др. М., «Музыка», 1966.

Воспоминания о Московской консерватории. Подгот. ГЦММК им. М. И. Глинки.

³ Сергей Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Сост. С. Шлифштейн. М., Музгиз, 1956, 2-е изд., 1961.

нительский облик, человеческие черты, проявляющиеся во взаимоотношениях со многими деятелями советской и зарубежной культуры, родственниками, друзьями.

Дополнением к первому прокофьевскому сборнику явились публикации к десятилетию со дня смерти композитора,¹ содержащие материалы раннего и зарубежного периодов творчества: юношеской переписки, первых откликов на его музыку (статьи Б. Асафьева, В. Каратыгина, Н. Малкова, Ю. Энгеля), интервью молодого Прокофьева по поводу оперы «Игрок», воспоминания С. Самосуда, связанные со сценической историей оперы «Война и мир», Л. Любера о жизни за границей, а также выступления и очерки зарубежных музыкантов о музыке Прокофьева.

В двухтомнике, посвященном Н. Я. Мясковскому,² значительное место заняли автобиография, критические выступления композитора (статьи, заметки, отзывы), а также переписка с Прокофьевым (дореволюционный период), Держановским, Асафьевым. Раздел воспоминаний написан учениками композитора, его коллегами по Московской консерватории, родственниками.

Публикации архивов Прокофьева и Мясковского вызвали множество подобных изданий. Среди них: «И. О. Дунаевский. Выступления, статьи, письма, воспоминания» (под редакцией Е. Грошевой); Р. М. Глиэр. «Статьи, воспоминания, материалы» (под редакцией Р. Глезер); А. Д. Кастальский. «Статьи, воспоминания, материалы» (составление и редакция Д. Житомирского). Аналогичные сборники посвящены А. Ф. Гедике, М. Ф. Гнесину, освещающие их творческую и педагогическую деятельность. Особо заслуживают внимания документальные материалы, связанные с именами выдающихся теоретиков, научный вклад которых в развитие советской музыкальной науки еще не был по-настоящему оценен. Помимо упоминавшегося Кастальского, открывшего новый этап в теоретическом изучении русской народной песни, это Б. Яворский, основоположник теории ладового ритма, Г. Конос, заложивший основы учения о метротектонизме. Их статьи, расставленные ранее в различных изданиях и частично забытые, а также воспоминания бывших учеников — ныне известных советских ученых — представлены в идентичных сборниках статей, материалов, воспоминаний. Нельзя не сожалеть, что лишь малая часть обширного наследия крупнейшего музыковеда А. В. Оссовского включена в «Избранные статьи, воспоминания» (под редакцией Е. Бронфин). Особое место занимает академическое издание трудов Б. В. Асафьева.³

¹ Сергей Прокофьев. Статьи, материалы. 1953—1963. Под редакцией Г. Эдельмана. М., «Сов. композитор». 1962, 2-е изд., 1965.

² Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. Сост. С. Шлифштейн, т. I, М., «Сов. композитор», 1959, т. II, 1960.

³ Б. В. Асафьев. Избранные труды. АН СССР. Институт Истории искусств. М., АН СССР. 1957.

Заслуживают внимания также сборники материалов об отдельных периодах истории советской музыки: «В первые годы советского музыкального строительства» и «В годы Великой Отечественной войны» (Л., 1959).

Отдельную область публикаций составили в 60-е годы переводы писем и документов зарубежных композиторов. Большинство из них появилось на русском языке впервые. Ранее издания такого рода были эпизодическими, главным образом в связи с юбилейными датами.

Интересные источниковедческие обзоры содержались в «Русской книге о Бетховене», изданной к 100-летию со дня смерти композитора (III том «Истории русской музыки в исследованиях и материалах», 1927) и сборнике «Венок Шуберту. 1828—1928. Этюды и материалы» (музсектор Гиза, 1928). К 120-летию со дня рождения Шопена выходит наиболее полное по тому времени собрание его писем под редакцией А. Б. Гольденвейзера (1929). На страницах журнала «Советская музыка» в 1936 году, впервые на русском языке, были опубликованы письма Листа к Сен-Сансу и его же «Письма бакалавра музыки», адресованные Ж. Санд. В 1937 году из архива Веневитиновых (библиотека им. В. И. Ленина в Москве) — новые материалы, связанные с пребыванием Листа в России.

В преддверии 60-х годов издаются — «Избранные письма Д. Верди»,¹ как бы открывающие новый этап в изучении подлинных документов зарубежной музыки. Вслед затем Ленинградской консерваторией подготовлены к печати письма Ж. Бизе² — наиболее полное из известных изданий, впервые систематизированное напечатанное ранее в отрывках и по частям литературное наследие замечательного музыканта. Тогда же появилась «Жизнь Франца Шуберта в документах».³ Ценнейший труд О. Дейча, положенный в основу перевода, критически пересмотрен и дополнен новыми материалами, обнаруженными в зарубежных архивах (около 30 документов публикуется впервые). Подробнейший комментарий уточняет ряд сведений немецкого издания. В следующем году с такой же научной тщательностью под редакцией Ю. Хохлова издан перевод «Воспоминаний о Шуберте» (1964).

Таким образом, определилось два типа публикаций: самостоятельный отбор и систематизация различных источников и перевод одного из известных зарубежных изданий с частичным дополнением его новыми материалами. По первому методу составлен сборник «Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы» (ред. и вступ.

ит. статья Ю. Кремлева, перевод и комментарии А. Бушен, 1964). В нем четырнадцатилетний период выступлений Дебюсси и печати представлен достаточно полно, благодаря переводам имеющихся в России журнальных статей, а также материалов, присланных Парижской национальной библиотекой. По второму — «Э. Григ. Избранные статьи и письма» (общая редакция О. Левашевой, 1966), в основе которого подготовленное Э. Гаукстад на родине композитора юбилейное издание (к 50-летию со дня смерти). Как дополнение из советских архивов — письма Чайковского и письма к Зилоти (опубликованные в «Ученых записках» Института театра, музыки и кинематографии, том II, 1958). Но какой бы метод составления ни был положен в основу публикаций, подробный, тщательно составленный комментарий характеризует высокий научный уровень советского источниковедения.

То же самое можно сказать о научной оснащенности переводов «Писем и воспоминаний» Г. Малера (сост., вступ. ст. и примечания И. Барсовой), «Мемуаров» Г. Берлиоза (вступ. ст. А. Хохловой). Ред. и комментарии Е. Бронфин и В. Александровой).

Особый характер имеет издание «Дворжак в письмах и воспоминаниях», общая редакция И. Бэлзы (1964). Работа крупнейшего специалиста, соотечественника Дворжака Отакара Шоурека не является в полном смысле сборником биографических и творческих материалов. Эпистолярная и мемуарная привлечены для связного повествования о жизненном пути классика чешской музыки с многочисленными ссылками и цитатами из рукописных источников. Такой же принцип положен в основу книги Рене Шалю «Равель в зеркале своих писем» (перевод с франц. Вступ. статья и прим. Г. Филенко. Л., 1962).

Большой интерес представляет мемуарная литература современных деятелей зарубежной музыки, имеющая профессиональную направленность. Здесь высказывания композиторов (А. Онеггер. «Я — композитор». 1963; И. Стравинский. «Хроника моей жизни». 1964; М. Буттинг. «История музыки, пережитая мной». 1958), крупнейших дирижеров (Ш. Мюнш. «Я — дирижер», М., 1965; А. Стоковский. «Музыка для всех нас». 1959), исполнитель (Тоти даль Монте. «Голос над миром». 1966; Б. Джильи. «Воспоминания». 1964; Х. М. Корредор. «Беседы с Пабло Казальсом». 1960). Они примечательны не только самораскрытием крупнейших творческих дарований, но и живым повествованием о многих явлениях зарубежной музыки, имевших много лет одностороннее, узко ограниченное толкование. Ценное издание, характеризующее международные связи русских композиторов, подготовил источниковедческий кабинет Института театра, музыки и кинематографии: «Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов (составление Л. Кутателадзе, отв. редактор Л. Рабен).

¹ Джузеппе Верди. Избранные письма. Составление, перевод, вступ. статья и примечания А. Бушен. М., Музгиз, 1959, 647 стр.

² Ж. Бизе. Составление, перевод, вступительная статья и примечания Г. Филенко. М., «Музыка», 1964.

³ Жизнь Франца Шуберта в документах. Составление, общая редакция, введение и примечания Ю. Хохлова. М., Музгиз, 1963.

В связи со стоящими перед советским музыковедением научными проблемами и практическими требованиями особое значение приобретают справочные издания, выходящие в форме списков, указателей, каталогов, библиографических сводов.

Самым оперативным источником информации о новых книгах, периодике является государственная регистрационная библиография, организованная Всесоюзной книжной палатой в масштабах значительно более широких, чем в любой другой стране. Специальным выпуском текущей музыкальной библиографии (точнее нотографии) служит «Летопись музыкальной литературы», выходящая с 1931 года. В ней систематизируются советские нотные издания по жанрам (музыкальный фольклор, вокальная, инструментальная, вокально-симфоническая и сценическая музыка), собраниям сочинений и сборникам, учебным пособиям. В 1918—1923 ноты регистрировались в «Книжной летописи», а в 1932—1942 и в 1945 «Нотная летопись» включала литературу о музыке. Помимо общегосударственной информации существуют ежегодные издательские каталоги, а также каталоги Музфонда. В 1936—1937 гг. Музгизом и Книготорговым объединением была предпринята попытка составления сводного каталога «Ноты и книги по музыке. Новости и переиздания». Но только спустя двадцать лет подобное издание стало систематическим.¹

Однако наряду с текущей учетно-регистрационной библиографией очевидна потребность в специальных обобщающих сводах ретроспективного характера. До революции широкое применение имели справочники И. Липаева, Н. Лисовского, Н. Финдейзена. В советское время первые шаги в этом направлении сделал музыковед-библиограф Г. П. Орлов.² Однако небольшой объем и тематическая ограниченность материала (выборочные сведения об отечественной литературе по симфонической музыке, изданной в XIX и первой трети XX века) не могла полностью удовлетворить потребности в фундаментальной ретроспективной библиографии. В этом отношении принципиально важным явлением стал указатель С. Успенской «Литература о музыке» — первый опыт достаточно полного охвата советской литературы по вопросам музыки. Принцип регистрационной, справочно-информационной библиографии оправдывается обилием материала, от выпуска к выпуску становящегося все более объемным, детализованным (помимо книг в последних сборниках ведется учет журнальных статей, газет, рецензий). Впрочем, в более позднем по выходу в свет указателе

¹ Новые ноты и книги о музыке. Министерство культуры СССР. Главное управление книжной торговли. М., 1956—(прод.).

² Г. П. Орлов. Музыкальная литература. Библиографич. указатель книжной и журнальной литературы о музыке на русском языке. Л., 1935 (Ленингр. филармония).

И. Старцева «Советская литература о музыке. 1918—1947» вновь учитываются лишь книжные издания.

Все пять выпусков являются лишь первой попыткой систематизации литературы о музыке за советский период с выборочным охватом периодической печати.¹ Насколько важен учет последней, свидетельствует опыт Т. Ливановой, для составления верной картины о различных процессах и явлениях музыкальной жизни XIX века пересмотревшей год за годом, название за названием сотни газет и журналов, издававшихся в Петербурге, Москве, многих городах провинции на русском, французском и немецком языках.

Создаваемая Ливановой «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века»² позволяет во многом пополнить и уточнить существующие персональные библиографии, раздвинуть круг источников для всевозможных тематических указателей по любым отраслям музыкальной науки. Сошлемся на красноречивые примеры, приводимые составителем библиографии.

Более тридцати дополнительных названий, почерпнутых из периодики, дает 10-летие со дня смерти Глинки. Они не учтены даже в подробнейшей библиографии 1958 года, составленной сотрудниками библиотеки Московской Государственной консерватории. На 20 лет раньше в сравнении с изданными библиографиями появляются на страницах газет отзывы о Бородине и на 4 года раньше — даты первых печатных выступлений Серова. Подобные примеры можно было бы умножить. Библиографический указатель Ливановой вооружит специалистов исчерпывающими сведениями о музыкальной прессе прошлого века, что в конечном счете желательно было бы иметь по всем периодам истории русской музыки. Не ограниченный тематически, данный справочник охватывает все стороны и все вопросы музыкальной культуры, систематизируя материалы периодических изданий в широком объеме.

¹ С. Л. Успенская. Литература о музыке. 1948—1953. Библиографич. указатель. Ред. Ю. И. Маслов. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1955, 344 стр.

С. Л. Успенская. Литература о музыке. 1954—1956. Библиографич. указатель. Ред. Н. А. Лаврова. М., Изд-во Всесоюз. книжной палаты, 1958, 275 стр.

С. Л. Успенская и Б. С. Яголим. Советская литература о музыке. Библиографич. указатель за 1957 г. М., «Сов. композитор», 1959, 182 стр.

С. Л. Успенская и Г. Б. Колтыпина. Советская литература о музыке. Библиографич. указатель книг, журн. статей и рецензий за 1958—1959 гг. М., «Сов. композитор», 1963, 273 стр.

И. Старцев. Советская литература о музыке. 1918—1947. Библиографич. указатель книг. Редактор С. Л. Успенская. М., «Сов. композитор», 1963, 295 стр.

² Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. Сост. Т. Ливанова. Вып. I. 1801—1825. Музгиз, 1960.
То же. Вып. II. 1826—1840. М., Музгиз, 1963.
То же. Вып. III. 1841—1865. М., Музгиз, 1966.

Иные цели преследует реферативный указатель П. Кананова и И. Вулых «Зарубежная литература о музыке»,¹ при всей добротности содержания охватывающий пятилетний период: 1954—1958 годы. Рассчитанный на три выпуска, подразделенных по темам: 1) вопросы эстетики, теории и истории музыки, 2) музыкальная культура отдельных стран и народов, 3) виды и жанры музыки, исполнительство,— он может быть использован не только для справок, но и для чтения подряд. Гибко сочетаемый принцип цитат и свободного аннотирования дает представление не только о чем говорится в книге, но что именно и как сказано по тому или иному поводу — то есть дает возможность понять идейно-эстетическую позицию автора, место, занимаемое им в борьбе двух культур. Периодичность подобного издания составила бы естественное дополнение к ежеквартальному каталогу центральных библиотек, позволило бы более широко ориентироваться в зарубежной литературе, ее направлениях.

Наряду с созданием фундаментальных библиографий ретроспективного характера уделяется внимание указателям второй степени. Среди них важное значение имеет «Библиография музыкальной библиографии» Г. Колтыпиной,² систематизирующая множество справочных материалов, опубликованных ранее в виде отдельных изданий, прикнижных и пристатейных списков и обзоров. Книга включает 1262 названия источников, имеющих библиографические списки и обзоры, перечни произведений, летописи жизни и творчества, оперный и концертный репертуар, иконографические обзоры, списки грампластинок. В числе дореволюционных изданий учтены многие редкие, почти неизвестные в настоящее время работы. Вырисовывается убедительная картина развития отечественной библиографии. Ее основы заложены усилиями дореволюционных исследователей (В. В. Стасова, Н. М. Лисовского, Н. Ф. Финдейзена и др.). Однако в советское время многие разделы значительно пополнены, либо разработаны заново.

Огромную ценность представляют библиографические и нотографические разыскания советских ученых в области русской музыкальной культуры и театра доглинкинской поры. Это «Библиографические материалы по истории русской музыки до Глинки» и «Хронологическая таблица русских опер» (в книге А. Рабиновича «Русская опера до Глинки»), «Хронограф драматических спектаклей, исполнявшихся с музыкой» за 1672—1917 гг. (в книге А. Глумова «Музыка в русском драматическом театре»), обширнейшая библиография исследования Т. Ливановой «Музыкальная

¹ П. Х. Кананов и И. П. Вулых. Зарубежная литература о музыке. Реферативный указатель книг за 1954—1958 гг. (в 3-х вып.). Вып. 1 — М., «Сов. композитор», 1962, 266 стр.

Вып. 2 — Музыкальная культура стран Европы. 1963, 496 стр.

² Г. Б. Колтыпина. Библиография музыкальной библиографии. Аннотированный перечень указателей литературы, изданных на русском языке. М., 1963.

культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» (более 1000 названий).

Наиболее разработана персоналия русских композиторов-классиков. Своего рода уникальной является глинкаевская библиография, составленная сотрудниками научной библиотеки им. С. И. Танеева Московской Государственной консерватории (Н. Григорович, О. Григоровой, Л. Киссиной, О. Ламм и Б. Яголимом), включившая 3336 названий (в сборнике статей: М. И. Глинка. К столетию со дня смерти. Под редакцией Е. Гордеевой. 1958).

Капитальным справочно-библиографическим трудом является значительная часть сборника «М. И. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. Статьи и материалы под редакцией Ю. Келдыша и В. Яковлева» (1932), включившая обширную библиографию, иконографию, нотографию изданных и неизданных произведений композитора. Близки к исчерпывающей полноте библиография Бородина, Рахманинова, составленные Б. Яголимом (в книге С. Дианина «А. П. Бородин. Жизнеописание. Материалы и документы». 1955; в сборнике «С. Рахманинов. Статьи и материалы», под редакцией Т. Э. Цытович. Музгиз. 1947), Танеева (Г. Б. Бернандт. «С. И. Танеев». 1950). Римского-Корсакова (С. М. Вильскер, в книге: «Римский-Корсаков и музыкальное образование». 1959). Интересна впервые составленная библиография опубликованной эпистолярной Балакирева (В. А. Киселев, в сборнике: М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. 1962).

По зарубежной музыке одним из первых указателей русской литературы явились работы М. Алексева и Я. Бергман о Бетховене и Шуберте, подготовленные для упоминавшихся юбилейных изданий 1927—1928 гг. Обширная библиография о Бахе составлена Э. Савеловой к переведенной в 1934 г. монографии А. Швейцера. Большинство же переводных и оригинальных работ 20-х — 30-х годов по вопросам зарубежной музыки сопровождалось библиографическими указателями Игоря Глебова (Б. Асафьев) и М. Иванова-Борецкого. Обширная литература о Вагнере была представлена в аннотированном указателе Р. Грубера (в книге: «Рихард Вагнер», 1934) и специальной работе Вл. Хвостенко «Вагнериана. Материалы к библиографическому указателю литературы на русском языке о «Вагнере» (журнал «Сов. музыка», 1934, № 11). Литература о Шопене, опубликованная в Советском Союзе, учтена в указателе Б. Яголима в книге: «Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов» (1960).

Библиография трудов музыковедов разработана несравненно меньше. Это хронологический указатель работ В. Каратыгина (в сборнике «В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность. Статьи и материалы». 1927), список работ В. Ф. Одоевского («Музыкально-литературное наследие». 1956), В. В. Стасова («Материалы к библиографии. Описание рукописей», 1956). Тщательно составлена библиография научно-критических работ А. В. Оссовского

(М. Блиновой в сборнике «Избранные статьи, воспоминания», 1961) и исчерпывающая по полноте библиография работ Б. В. Асафьева (Т. Дмитриевой-Мей в собрании «Избранные труды», Том V, 1957).

Важным шагом в развитии персональной нотографии явилось издание справочников, посвященных творчеству крупнейших советских композиторов: А. Н. Александрова, Глиэра, Прокофьева, Шебалина, Шостаковича.¹ В них содержатся полные данные о печатных и оставшихся в рукописях произведениях с указанием местоположения рукописи, даты первого исполнения, имен исполнителей, состава оркестра и пр. Из ценных указателей, опубликованных в исторических трудах персонального характера, следует назвать нотографию, посвященную творчеству А. К. Лядова (М. К. Михайлов. Произведения А. К. Лядова. Гармонизация и обработки народных песен. В книге: А. Лядов. Очерк жизни и творчества. Л., 1961).

В связи с огромными задачами по эстетическому воспитанию трудящихся, развитой сетью университетов культуры, особое значение приобретает рекомендательная библиография, способная активно влиять на процесс воспитания нового человека, содействовать росту культуры и образованности членов нашего общества, раскрывать перед каждым богатства отечественной и зарубежной культуры.

Заслуживает внимания в данной области работа А. Ступеля и В. Трайнина «Среди книг о музыке»,² в которой сведения о рекомендуемой литературе сочетаются с краткими очерками о композиторах. Пять выпусков распределены по национальным культурам (I — русские композиторы, II — композиторы Германии и Австрии, III — Италии и Франции, IV — Польши, Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Югославии, V — советские композиторы). Обращаясь, главным образом, к популярным изданиям, учебникам, авторы постепенно подводят и к классическим трудам Асафьева, Стасова, Серова, современным научным монографиям, адресуясь к различным категориям читателей, степени их общей и специальной подготовленности. Сходные задачи решает указатель Е. Левиной, вышедший в серии, подготовленной Государственной библиотекой им. В. И. Ленина в помощь слушателям народных университетов культуры.³

¹ С. С. Прокофьев. Нотографический справочник. Сост. Шлифштейн С. И. М., «Сов. композитор», 1961.

Д. Д. Шостакович. Нотографический справочник. Сост. Садовников Е. Л., М., «Сов. композитор», 1961, 2-е изд., 1965.

² Ступель, В. Трайнин. Среди книг о музыке. Библиотека музыкального самообразования. Вып. 1—5, «Сов. композитор», «Музыка», 1961—1965.

³ Е. Е. Левина. Музыка. Рекомендательный указатель литературы. В помощь слушателям народных университетов культуры. М., «Искусство», 1961, 600 назв.

Немного названий насчитывает наиболее распространенный в смежных областях, например литературоведении, персональный рекомендательный указатель. Этот тип изданий представлен именами Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова в серии «Великие деятели русского искусства».¹ Сюда можно отнести очень ограниченные по тематике справочные материалы в помощь лекторам и организаторам музыкальных вечеров, издаваемые местными отделениями общества «Знание» (ранее Общество по распространению политических и научных знаний).² Значительно больше рекомендательных списков, посвященных отдельным частным вопросам, помещается в журналах, популярных брошюрах.

В первые же годы Советской власти стала развиваться рекомендательная нотография. Внимание уделялось главным образом произведениям, имеющим агитационное значение, а также репертуарам коллективов музыкальной самодеятельности.³ Преимущественно в таком направлении рекомендательная нотография развивается и в настоящее время.⁴

Оригинальным библио-нотогрфическим справочником явилась брошюра Игоря Глебова (Асафьева) «Русская поэзия в русской музыке» (1922), задуманная как пособие для школьных тематических вечеров, но по своему значению далеко вышедшая за эти рамки. Спустя 44 года идея Асафьева получила развитие в фундаментальном труде В. Иванова «Русская поэзия в отечественной музыке до 1917 года» (1966).

Особую область, чрезвычайно важную в историческом музыковедении, составили летописи жизни и творчества крупнейших композиторов, Фактологическая канва с подробной цитацией документальных текстов — такой тип издания во многих случаях способен

¹ Михаил Иванович Глинка. Краткий рекомендательный указатель. Сост. Т. В. Попова. М., Изд. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, 1953. Петр Ильич Чайковский. Краткий рекомендательный указатель. Сост. И. Ф. Куни. М., изд. то же, 1953.

Николай Андреевич Римский-Корсаков. Краткий рекомендательный указатель. Сост. Т. В. Попова. М., изд. то же, 1955.

² И. И. Мартынов. Материалы к лекции на тему «Великий русский композитор М. И. Глинка». М., 1954; В. С. Каменская, Композиторы (библиографическая памятка). Смоленск, 1957;

М. И. Глинка. Материалы к тематическому вечеру. Челябинск, 1957; «Вечер музыкальной культуры. Великий русский композитор Михаил Иванович Глинка». Смоленск, 1957; Ю. В. Малышев. Справочные материалы в помощь лектору-музыковеду (Глинка, Балакирев), Киев, 1962.

³ Среди первых указателей к памятным датам и революционным праздникам: Е. Вилковир. Указатель репертуара к 10-летию Октября. Вып. 5. Музыкальный репертуар. М.—Л., «Московский рабочий», 1927; «Репертуар хорового кружка Московской области». Объединение КОГИЗа, 6/г.

⁴ «Песни о Родине. Нотографический указатель». М.—Л., «Музыка», 1964; «Список музыкальных произведений о Советской Армии». Киев, 1963; Рекомендательные списки песен для коллективов художественной самодеятельности. Всесоюзный Дом народного творчества им. Н. К. Крупской. М., 1945. Репертуар для сельской художественной самодеятельности. Указатель. М., Госкультпросветиздат. 1947 и др.

заменить отсутствующие монографии. В отличие от более кратких хронографов, приложенных к монографическим очеркам и сборникам документов, летописи включают обширный историко-литературный материал, нередко сообщаемый впервые. В них хронология жизни и творчества сопровождается выдержками из писем, дневников и других рукописных и печатных источников, документирующих факты биографии. Началом подобного типа изданий послужила работа Асафьева «Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» (М., 1929) — по существу первый в русской музыкальной литературе труд типа «летописей жизни и творчества», к тому времени уже утвердившегося в литературоведении. Опыт Асафьева был продолжен в коллективном труде, посвященном Чайковскому.¹ Почти одновременно была издана «Летопись жизни и творчества Мусоргского» Г. Орлова, учитывающая, однако, очень незначительный объем материалов. Спустя более двадцати лет А. Орлова заново составила «Дни и труды Мусоргского». Ей же принадлежат «Летопись жизни и творчества Глинки».² Готовится к изданию «Летопись» Балакирева (третий выпуск юбилейного трехтомника Института театра, музыки и кинематографии).

В последние годы все большее внимание уделяется обзорам рукописных фондов, позволяющих в значительной мере представить объем и содержание рукописных и иных источников, хранящихся в государственных архивах. В прошлом имелись лишь единичные работы такого рода (например, Н. Финдейзен. Каталог рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, хранящихся в рукописном отделении императорской Публичной библиотеки в С.-Петербурге (1898)). В советское время, в связи с интенсивной разработкой архивов, подобные указатели более распространены.

В танеевском сборнике «Истории русской музыки в исследованиях и материалах» (вып. 2, 1925) имеется археографический очерк С. Попова «Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева».

К двадцатилетию Советской власти появился специальный труд А. Н. Римского-Корсакова при участии В. Д. Комаровой-Стасовой «Музыкальные сокровища рукописного отдела» (Л., 1938). В обзоре представлены памятники древнейшего музыкального письма, коллекции автографов русских и зарубежных композиторов, эпистолярный. В 50-х годах А. С. Ляпунова составила подробные персональные указатели рукописей, в том числе: Рукописи М. И. Глинки. Каталог (Л., 1950). Опись архива М. И. Глинки

¹ Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. Сост. Э. Зейденшур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин. Под редакцией В. Яковлева (1940).

² А. А. Орлова. Летопись жизни и творчества М. И. Глинки (1952). А. А. Орлова. «Дни и труды М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества» (1963).

(Сборник ГПБ, II, 1954, стр. 187—236). Рукописное наследие А. К. Глазунова (Труды ГПБ, III, 1955). Творческое наследие М. А. Балакирева. Каталог произведений, вып. 1—3 (1960, ротопринт). К подобному рода указателям можно отнести упоминавшееся выше издание «В. В. Стасов. Материалы к библиографии. Описание рукописей» (М., 1956).

Специальный каталог-справочник Б. Доброхотова и В. Киселева учитывает рукописи Чайковского в фондах ГЦММК им. Глинки (М., 1950). Аналогичен справочник К. Ю. Давыдовой «Автографы П. И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину» (1950).

Сведения о рукописных и иных материалах, хранящихся в архивах, музеях, библиотеках СССР, содержит сборник «Театр и музыка. Документы и материалы» (М., 1963), составленный Сектором источниковедения и библиографии Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Значительный интерес в качестве материалов к истории музыки представляет описание архива РМО, располагающего документами об организации концертной деятельности в столицах и на периферии, основании Петербургской консерватории, участии в музыкально-общественной жизни выдающихся композиторов и исполнителей.

Подобные обзоры, созданные на основе фондов крупнейших хранилищ, раскрывают не исчерпанные еще возможности исторических исследований.

Справочные издания — словари, сборники биографий, календари, хроники, памятные книжки, путеводители, сборники либретто, сборники цитат — учтены в указателе Г. Колтыпиной «Справочная литература по музыке».¹

До последних лет из такого типа изданий наибольшее внимание уделялось терминологическим словарям. Почин был сделан Асафьевым, издавшим в 1919 г. «Путеводитель по концертам, вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений», включивший около 400 музыкальных терминов, понятий, определений в оригинальной трактовке, в духе запросов нового слушателя.

Почин Асафьева был подхвачен лишь в середине 30-х годов, когда музыкальное издательство намечает серию словарей-справочников и выпускает в ней первым «Словарь иностранных музыкальных терминов» И. Цадика,² не утративший своего значения до настоящего времени. Намеченная же серия терминологических и музыкальных энциклопедических справочных изданий задерживается еще почти на два десятилетия. В 50-е годы почти одновременно выходят краткие музыкальные словари К. Сеженского,

¹ Г. Б. Колтыпина. Справочная литература по музыке. Указатель изданий на русском языке 1773—1962. М., «Книга», 1964.

² И. Цадик. Словарь иностранных музыкальных терминов. Под редакцией и с добавлениями проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., Музгиз, 1935.

А. Островского, С. Павлюченко,¹ чуть позднее — А. Должанского. Из них последний оказался по-настоящему жизнеспособным, выдержавшим уже пять изданий.²

Примечательной чертой названных словарей, терминологических по своей сути, является стремление авторов не ограничиваться справками узко специального характера, но раскрыть наиболее сложные термины и понятия музыкально-общественного и музыкально-эстетического характера. И тем не менее необходимость в энциклопедическом словаре, охватывающем все стороны и явления музыкальной жизни, становилась все более очевидной.

Энциклопедический музыкальный словарь Б. Штейнпресса и И. Ямпольского, появившийся в конце 50-х годов, вызвал справедливое неудовольствие чрезмерной краткостью статей, подчас неточностью сведений, что было отмечено в ряде рецензий. Эти недостатки были в значительной мере исправлены во втором издании, спустя семь лет.³

Интересен опыт энциклопедического словаря-справочника малого формата под названием «Спутник музыканта».⁴ В него, помимо общепринятых в словарях сведений о музыкальных формах и жанрах, включены такие разделы, как музыкальная культура различных стран и народов, выдающиеся композиторы и их сочинения, исполнители на различных инструментах, оркестры, ансамбли, дирижеры, важнейшие события в истории музыкальной культуры, развитие в СССР хоров, самодеятельных коллективов и т. д.

Словари-сборники биографий представлены в нашем музыковедении несколько односторонне: они посвящены, в основном, советским композиторам. Вначале содержание подобных изданий выходило за рамки собственно справочников, являясь своего рода обзором достижений советской музыкальной культуры.

Так, в 1940 году альбом «Советские композиторы» (редактор-составитель Ю. Я. Вайнкоп) явился одним из первых изданий по советской музыке вообще. В начале 50-х годов биографическая серия значительно возрастает в связи с пропагандой творчества композиторов — лауреатов Государственной премии (справочник Г. Б. Бернандта, 1952; В. М. Богданова-Березовского и Е. Ф. Никитиной — 1954). Итоговой работой в этом плане явился справоч-

¹ К. К. Сеженский. Краткий словарь музыкальных терминов. Под общей редакцией А. А. Альшванга. М., Моск. Гос. филармония, 1948, 2-е изд. 1950. А. Л. Островский. Краткий музыкальный словарь. Л.—М., Музгиз, 1949. С. А. Павлюченко. Краткий музыкальный словарь (справочник). Под общей редакцией К. К. Розеншильда, М., Музгиз, 1950.

² А. Н. Должанский. Краткий музыкальный словарь. Л., Музгиз, 1952, 5-е изд., 1966.

³ Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. Энциклопедический музыкальный словарь. Ответственный редактор Г. В. Келдыш. М., изд. БСЭ, 1959. 2-е изд., 1966.

⁴ «Спутник музыканта». Энциклопедический карманный словарь-справочник. Редактор-составитель А. Л. Островский. Л., «Музыка», 1964.

ник «Советские композиторы» Г. Бернандта и А. Должанского, превосходящий своей полнотой вышеназванные почти в десять раз (1072 биографии).

Ждет своего завершения капитальный труд Государственного Центрального музея музыкальной культуры — Биографический словарь русских музыкальных деятелей (в 1954 году издан лишь Словник к нему). Закономерно было бы появление подобного справочника о зарубежных музыкантах по типу имеющихся изданий на английском, немецком, польском языках.

Расширяется серия справочных изданий по музыкально-театральному жанрам. Это прежде всего сборники либретто как оперных, так и балетных. Отличен по замыслу справочник «100 опер» (ранее «50 опер»), помимо истории создания и сюжета уделяющий внимание музыке наиболее репертуарных произведений.¹ Впервые издаются словари опер, отличающиеся высокой научной оснащенностью. Так, «Словарь опер» Г. Бернандта включает оперные постановки и издания в России и СССР более чем за два века — всего около 1000 названий. «Оперный словарь» А. Гозенпуда учитывает мировой оперный репертуар и является в настоящее время наиболее полным справочным изданием по опере.² Приближается по содержанию к энциклопедии балетного театра справочник «Все о балете».³

Год от года расширяется объем справочно-библиографической работы по музыке. Ее значение определяется сейчас теми огромными задачами во всех областях науки и искусства, которые стоят перед учеными и исследователями нашей страны.

¹ Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Сост. и ред. Б. Кремнев. М., Музгиз, 1954. Оперные либретто. Ред.-сост. В. А. Панкратова, Л. В. Полякова, Г. М. Цыпин. М., Музгиз, 1962. 75 балетных либретто. Авторы-составители М. Франгопуло и Л. Энтелис. Л., «Сов. композитор», 1960. Расширенное переиздание: 100 балетных либретто. Л., «Музыка», 1967. 50 опер. История создания. Сюжет. Музыка. Редактор-составитель М. С. Друскин. Л., «Сов. композитор», 1959. Расширенное переиздание: 100 опер. Л., «Музыка», 1963.

² Г. Б. Бернандт. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и СССР (1736—1959). М., «Сов. композитор», 1962. А. А. Гозенпуд. Оперный словарь. М.—Л., «Музыка», 1964.

³ Все о балете. Составитель Е. Я. Суриц, под редакцией Ю. И. Слонимского, М.—Л., «Музыка», 1966.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
ПЕТРОГРАДА — ЛЕНИНГРАДА

Краткий хронограф

Хронограф содержит основные данные о музыкальной жизни Петрограда—Ленинграда за 1917—1966 гг. Сведения о гастрольях ленинградцев в других городах страны и за рубежом в хронограф не включены. Музыкальная жизнь в годы Великой Отечественной войны отражена в деятельности лишь тех исполнителей и коллективов, которые находились в Ленинграде.

Все даты до 1 февраля 1918 г. даны по старому стилю. В хронографе принят ряд условных обозначений. В отношении спектаклей: «впервые» — первое сценическое воплощение данного произведения; «впервые*» — первая постановка на русском языке или первая постановка в СССР; «1-й раз в Л-де» — первая постановка в нашем городе; «нов. пост.» — новая постановка произведения, уже шедшего в каком-либо из театров страны (в дореволюционные или послеоктябрьские годы); «возобн.» — возобновление спектакля.

В отношении музыкальных произведений, исполнявшихся в концертах: «первое исп.» — произведение никогда прежде не исполнялось.

В отношении выступлений в Ленинграде солистов и муз. коллективов (советских и зарубежных): «впервые» — первое гастрольное выступление в СССР; «1-й раз в Л-де» — первые концерты для ленинградцев. Когда речь идет о гастрольях в Ленинграде советских или зарубежных муз. театров, то перечисляются лишь те из показанных спектаклей, которые не ставились в театрах города, либо ставятся редко.

Список сокращений

ак. — академический
бал. — балет
балетм. — балетмейстер
Бзк. — Большой зал консерватории (им. Рубинштейна)
Бзф. — Большой зал филармонии
Б. — большой (ая)
бывш. — бывший
влч. — виолончель
гос. — государственный
дир. — дирижер
ДК — Дом культуры, Дворец культуры
з. — зал
з. ак. кап. — зал Академической капеллы
з. Народн. собр. — зал Народного собрания

исп. — исполнение
кап. — капелла
к/т — кинотеатр
либр. — либреттист
Мзк. — Малый зал консерватории
Мзф. — Малый зал филармонии
муз. — музыкальный
нар. — народный
нов. пост. — новая постановка
оп. — опера
оп-та — оперетта
орк. — оркестр
посв. — посвященный
произв. — произведение
п/р — под руководством
п/у — под управлением

реж. — режиссер
симф. — симфонический
скр. — скрипка
сл. — слова

сц. — сценарист
т. — театр
уч. — участие, участник
худ. — художник

1917

7 ноября — Великая Октябрьская социалистическая революция.
В муз. театрах: спектакль, посв. памяти Чайковского: бал. Шелкунчик и Эрос — гос. Мариинский т.; Дон Карлос, оп. Верди (с уч. Ф. Шаляпина), — Народный дом (частная опера А. Аксарина).
10 декабря — Иван Сусанин, оп. Глинки, к 75-летию со дня 1-й пост.; дир. Н. Малько, реж. П. Мельников, балетм. М. Фокин, худ. А. Головин и К. Коровин (с уч. Ф. Шаляпина), — гос. Мариинский т.
27 декабря — Снегурочка, оп. Римского-Корсакова; дир. Н. Малько, реж. В. Мейерхольд, худ. К. Коровин. Возобн., — гос. Мариинский т.
28 декабря — Глазунов вновь избран директором Петроградской консерватории.

1918

3 января — выступление наркома просвещения А. Луначарского перед группой гос. Мариинского театра с разъяснением политики коммунистической партии в области искусства.
6 марта — открылся гос. Михайловский театр постановкой оп. Севильский цирюльник Россини, перенесенной из гос. Мариинского т.; дир. Д. Похитонов.
Март — учрежден Музыкальный отдел (МУЗО) при Наркомпросе.
30 мая — Соловей, оп. И. Стравинского; либр. С. Митусова по сказке Андерсена; дир. А. Коутс, реж. В. Мейерхольд, худ. А. Головин. Впервые,* — гос. Мариинский т.
12 июля — В. И. Лениным подписан декрет о национализации Петроградской и Московской консерваторий.
Июль — открыт класс хорового пения для бесплатного обучения рабочих теории музыки и пению при муз.-вокальн. отд. Пролеткульта.
2 августа — бывш. придворная Певческая капелла переименована в Петроградскую народную хоровую академию.
18 сентября — вышел № 1 ежедневной газеты «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы» (орган Центрального совета профсоюза работников театра и зрелищ).
21, 25 сентября, 3 октября — концерты, посв. симфониям Бетховена, — уч. Гос. оркестр (бывш. придворный), хор, солисты Г. Боссе, Н. Калинина, М. Коваленко, дир. С. Кусевицкий, — з. Народн. собр. (ныне Бзф).
23 сентября — спектакль в честь 1-го выпуска командиров Красной Армии — оп. Борис Годунов Мусоргского, дир. А. Коутс. После спектакля весь зал во главе с Ф. Шаляпиным пел «Дубинушку», — гос. Мариинский т.
27 сентября — открытие народн. концертов гос. оркестра под упр. Э. Беллинга, — Гербовый з. Зимнего дворца.
30 сентября — постановление Наркомпроса о свободном доступе в специальные муз. школы учителям для поднятия уровня их музыкального образования.
8 октября — открыл сезон в Народном доме Коммунальный оперный театр (бывш. частн. оп. А. Аксарина) оп. Русалка Даргомыжского.
9 октября — Муз. отдел Наркомпроса объявил конкурс на муз.-худож. разработку Интернационала (для смеш. хора а капелла и для хора с сопровожд. симф. орк., для симф. и для духового орк.).
29 октября — вышел № 1 ежедневной газеты «Жизнь искусства» (орган отдела театра и зрелищ Наркомпроса Союза коммун Северной обл.).

30 октября — открылся первый гос. нотный магазин (Б. Морская, 9—11, ныне ул. Герцена).

7 ноября — Реквием Моцарта исп. хор Народн. академии, Гос. орк., солисты С. Акимова, Н. Калинина, Г. Боссе, Н. Ку克林, дир. Коутс.—Актон, в Смольного.

Фенелла, оп. Обера, дир. Д. Похитонов, реж. В. Мейерхольд, С. Масловская, худ. П. Ламбин. Возобн.—гос. Маринский т.

8 ноября — концерт при уч. гос. орк., хора Архангельского и солистов. В progr.: Триумфальная симфония Берлиоза, Песни революции Н. Чеснокова, Гимн радости (финал IX симфонии Бетховена), дир. С. Кусевидский,—з. Народн. собр.

13 ноября — Совет комиссаров Союза коммун Северной области присвоил Ф. Шаляпину звание Народного артиста.

19 ноября — национализированы издательства и нотопечатни, нотные магазины и склады.

14 декабря — первый общедоступный концерт нового муз. коллектива — Квартета им. Луначарского: И. Лукашевский 1-я скр., С. Морозов 2-я скр., И. Пиорковский альт, И. Гискин виолончель,—Гербовый з. Дворца искусств (бывш. Зимнего).

1919

3 января — газета «Жизнь искусства» сообщила о создании трудовой хоровой школы на базе интерната

13—31 января — концертная поездка по Южному фронту первого Народного великорусского орк. им. В. В. Андреева.

18 января — открылась школа муз. просвещения в Нарвском районе.

19 января — первый спектакль вновь образованного (после слияния Театра муз. драмы и Коммунального оп. т.) Большого оперного театра в Нардоме (ГОСБОТ): Сказки Гофмана, оп. Оффенбаха в пост. И. Лапицкого.

14 февраля — Золотой петушок, оп. Римского-Корсакова, дир. Г. Фительберг, реж. П. Курзнер, худ. К. Коровин. Нов. пост.—гос. Маринский т.

11 марта — Игрище о февральской революции, спектакль-митинг с хоровым пением; уч. красноарм. самодеятельность, рук. Н. Виноградов,—Железный з. Нар. дома.

18 марта — симфонический концерт Гос. орк., посв. Парижской Коммуне, дир. Г. Фительберг, солист И. Ершов,—Смольный.

30 марта — Моцарт и Сальери, оп. Римского-Корсакова, п/р и при уч. Ф. Шаляпина, дир. С. Самосуд,—гос. Михайловский т.

Март — организован Квартет (в составе: И. Лукашевский 1-я скр., А. Печников 2-я скр., В. Бакалейников альт, Е. Вольф-Израэль влч.), которому позднее присвоено имя Глазунова.

4 апреля — Дон Кихот, оп. Массне, дир. А. Хессин, реж. Ф. Шаляпин, худ. А. Головин. Нов. пост.—гос. Маринский т.

24 апреля — чествование Ф. Шаляпина в связи с 20-летием службы в гос. т. Юбил. спектакль Демон, оп. Рубинштейна, дир. Э. Купер,—гос. Маринский т.

1 мая — инсценировка Интернационала; Орфей и Эвридика, оп. Глюка, дир. Г. Фительберг, реж. В. Мейерхольд., балетм. М. Фокин, худ. А. Головин. Возобн.—гос. Маринский т.

24 мая — народный камерный концерт Квартета им. Луначарского, посв. произв. Глазунова и Аренского.

10 июля — открытие муз. курсов для подготовки преподавателей народн. школ муз. просвещения.

Июль — начало еженедельных концертов и оп. спектаклей при уч. артистов гос. и коммунальных театров,—Смольный.

18 августа — открытие концертов, организованных Политотделом Балтфлота,—з. бывш. Морского корпуса.

9 ноября — МУЗО Наркомпроса объявил конкурс на произв. для хоров и соло на революционные тексты.

15 ноября — Объединенная директория гос. Маринского и Театра ак. драмы (бывш. Александринский) заключила договор с Политотделом 7-й Армии, взяв на себя обязательство обслуживать Красную Армию спектаклями и концертами.

1920

2 января — бывш. Маринский театр переименован в Гос. ак. театр оперы и балета (ГАТОБ).

14 марта — чествование памяти Степана Халтурина и деятелей 1 марта 1881 г. Progr.: революционные песни конца 70-х — нач. 80-х гг., траурный марш из оп. Вагнера Гибель богов, увертюра Эгмонт и IX симфония Бетховена, дир. Э. Купер; уч. хор и орк. ГАТОБа,—ГАТОБ.

31 марта — начало камерных концертов в з. Народной хоровой академии; концерт из произв. Брамса.

14 апреля — Гос. Михайловский театр переименован в Гос. академ. театр Комической оперы.

25 апреля — Ромео и Джульетта, оп. Гуно, дир. С. Самосуд, реж. С. Дорошинский, худ. Б. Альмединген. Нов. пост.—ак. т. Комич. оп.

1 мая — Гимн освобожденному труду, мистерия, посв. празднику; дир. Г. Варлих, реж. Ю. Анненков, А. Кугель, С. Масловская, худ. М. Добужинский, Ю. Анненков, В. Шуко; уч. 2 тыс. чел.—площ. перед Фондовой биржей. Королева мая, оп. Глюка, спектакль труппы ГАТОБа,—Летний сад.

5 июня — открытие театра Комической оперы п/р К. Марджанова: Дон Паскуале, оп. Доницетти; дир. Г. Варлих, реж. К. Марджанов, худ. А. Радаков; уч. Е. Корчагина-Александровская, Н. Монахов и др.—летний т. Буфф.

15 июня — первый концерт-выставка новых муз. произв.—Мзк.
19 июля — К мировой коммуне, массовая инсценировка, посв. открытию II конгресса III Интернационала; реж. К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов; уч. несколько тыс. исп.—площ. перед Фондовой биржей.

15 августа — концерт из произв. Глазунова: сюита Из средних веков, муз. к драме Царь Иудейский; дир. автор,—з. Народн. собр.

18 сентября — Садко, оп. Римского-Корсакова, дир. Э. Купер, реж. М. Циммерман, худ. К. Коровин; уч. Ф. Шаляпин. Возобн.—ГАТОБ.

19 октября — Гос. симф. орк. присвоено наименование Гос. филармонического оркестра.

23 октября — Вражья сила, оп. Серова, дир. Д. Похитонов, реж. и уч. Ф. Шаляпин, худ. Б. Кустодиев. Возобн.—ГАТОБ.

8 ноября — Взятие Зимнего Дворца, массовое представление на 3-х сценах с уч. самодеятельности. Исп. революционные песни и Интернационал; реж. Н. Евреннов, худ. Ю. Анненков,—пл. Урицкого. Большой концерт,—Митинговый з. Дворца труда. Концерты-митинги на вокзалах (Николаевском, Варшавском, Балтийском).

20 ноября — Петрушка, бал. Стравинского (пост. по М. Фокину), балетм. и исп. гл. роли Л. Леонтьев, дир. Э. Купер, худ. А. Бенуа. Впервые,—ГАТОБ.

21 ноября — чествование Глазунова в связи с 20-летием его муз.-педагогич. деятельности. Открытие его бюста (работы М. Маннзера).—Мзк.
6 декабря — вечер кружков рабочих клубов: выступление хора (1000 чел.) с революционными и русскими народными песнями в обр. Лядова, Римского-Корсакова и др., уч. объедин. великорусский оркестр.

8 декабря — концерт-митинг в честь возвратившихся из Америки русских рабочих. После массового исп. Интернационала — концерт А. Можухина из произв. Мусоргского,—з. Революции (бывш. Морской корпус).

16—18 декабря — симф. концерты в память 150-летия со дня рожд. Бетховена, дир. Э. Купер, уч. хор и орк. ГАТОБа, солисты Ф. Шаляпин, И. Ершов, Н. Ермоленко-Южина, скрипач И. Ахрон,—ГАТОБ.

10 января — симф. концерт под девизом «Свет, Солнце, Радость музыки» для военных моряков и курсантов; уч. орк. Политуправления Балтфлота, солисты И. Ершов, П. Журавленко, дир. Глазунов, — з. Революции.

Сообщение «Петроградской правды» о переименовании хора Архангельского в Гос. академический хор.

28 января — Моцарт и Сальери, оп. Римского-Корсакова (с уч. А. Мозжухина) и Торжество Вакха, оп.-бал. Даргомыжского, дир. А. Павлов-Арбенин, реж. В. Раппопорт, худ. Гельфрейх, В. Щуко. Нов. пост., — ГОСБОТ.

10 апреля — Алеко, оп. Рахманинова (с уч. Ф. Шаляпина) и Рафаэль, оп. Аренского, дир. Г. Якобсон, реж. А. Феона, худ. П. Ламбин. Нов. пост., — ак. т. Комич. оп.

14 апреля — Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии, оп. Римского-Корсакова — спектакль посв. 25-летию артистич. деятельности И. Ершова; дир. Э. Купер (Гришка Кутерьма — Ершов), — ГАТОБ.

1 мая — выступление Гос. ак. хора на открытом балконе бывш. Александринского театра.

Королева мая, оп. Глюка, исп. артистами ак. т. Комич. оп. в сквере перед театром (пл. Искусств).

Концерт артистов ГАТОБа у памятника Глинки.

Выступления с отрывками из оперетт актеров т. Муз. ком., — эстрада перед театром.

13 мая — день основания Филармонии: Наркомпросом утверждено «Положение о Государственной филармонии в Петрограде».

20 мая — Скупой рыцарь, оп. Рахманинова; дир. М. Купер, реж. Е. Карпов (Барон — П. Журавленко). 1-й раз в Петрограде, — ак. т. Комич. оп.

4 июля — Понедельник Союза работников искусств с уч. лучших артистич. сил города: концерты в филармонии, консерватории, в Летнем саду; Корневильские колокола, оп.-та Р. Планкета в Таврическом саду, Паяцы, оп. Леонкавалло в помещ. цирка. Спектакли в муз. и драм. театрах.

Август — Гос. ак. театр Комической оперы переименован в Малый петроградский гос. ак. театр.

2 октября — Жар-птица, бал. Стравинского; балетм. Ф. Лопухов, дир. Э. Купер, худ. А. Головин. Впервые *, — ГАТОБ.

Октябрь — вышел в свет № 1 «Вестника театра и искусства» (орган Петрогр. отд. Союза работников искусств).

16 декабря — Богема, оп. Пуччини; дир. С. Самосуд, реж. А. Феона, худ. К. Коровин. Нов. пост., — Малый ак. т.

11 января — симф. концерт памяти Сен-Санса в связи с его смертью. Прогр.: III симфония, симф. поэмы Фаэтон и Юность Геркулеса, сцены из оп. Самсон и Далила; дир. Э. Купер, уч. И. Ершов и др. артисты гос. театров, — Бзф.

10 и 13 февраля — вечера танцовщицы А. Дункан. В прогр. Чайковский, Вагнер; дир. Н. Голованов, — ГАТОБ.

18 марта — открытие Малого зала филармонии (ныне большое фойе Большого з. Ф.). Камерный концерт из произв. Бетховена, Брамса, Танеева. Исп.: струнный квинтет филармонии (Ст. Банцер, Н. Кранц, И. Конюс, Н. Шиферлат, С. Буткевич) и И. Миклашевская (ф-п).

9 апреля — Торжественная месса Бетховена, исп. хор и орк. филармонии, солисты О. Мшанская, Е. Боголепова, И. Ку克林, В. Шушлин, дир. М. Климов, — Бзф.

18 апреля — открытие концертов Кружка друзей камерной музыки. Концерт, посв. Мусоргскому. Исп. А. Мозжухин и Клео Карини (ф-п).

21 апреля — Царская невеста, оп. Римского-Корсакова; дир. С. Самосуд, реж. Н. Арбатов. Нов. пост., — Малый ак. т.

17 мая — фортепианный вечер М. Бариновой. В прогр. Лист, Шопен (24 прелюдии), — Бзф.

7 июня — Петроградской гос. филармонии присвоено наименование Академической.

17 июня — открытие симф. концертов орк. ГАТОБа п/у С. Самосуда, — Летний сад.

23 июня — VI квартет Глазунова, первое исп., Квартет им. Глазунова, — Мак.

1 июля — Народная хоровая академия выделена из состава филармонии и переименована в Гос. капеллу.

20 августа — вышел в свет № 1 «Еженедельника государственных Академических театров».

24 сентября — Сольвейг, бал. на муз. Грига (инстр. Б. Асафьева), сд. Б. Романов; балетм. П. Петров, дир. В. Дранишников, худ. А. Головин. Впервые, — ГАТОБ.

16 октября — первое общее собрание Петроградского музыкального об-ва, организованного с целью всестороннего подъема муз. искусства.

19 октября — Гос. капелле присвоено наименование Академической.

29 октября — Раймонда, бал. Глазунова — спектакль п/у автора, посв. 40-летию его композиторской деятельности. ГАТОБ.

Октябрь — открытие сезона бесплатных концертов духового орк. рабочих и служащих ф-ки «Гознак». Прогр.: увертюра 1812 год, Итальянское каприччио Чайковского и др.; дир. Б. Степанов.

Открытие муз. школы им. Рубинштейна на Петроградской стороне (Б. Зеленина).

6 ноября — Глазунову присвоено звание Народного артиста.

7 ноября — Победа Революции, празднество с уч. Петроградского рабочего хора п/у И. Немцева, — Народный дом.

18 ноября — открытие вагнеровских спектаклей: Валькирия (уч. И. Ершов); дир. Э. Купер, — ГАТОБ.

20 ноября — начало еженедельных симф. концертов объедин. орк. музыкантов кинотеатров (65 чел.), дир. С. Самосуд, — к/т «Пикадилли».

13 декабря — начало гастролей деятеля после революции, — Бзф.

рубежного музыкального деятеля после революции, — Бзф.

23 декабря — юбилей 42-х артистов орк. ГАТОБа, прослуживших в театре 20 и более лет. Приветствие 20 депутатов. Анда, оп. Верди; дир. Э. Купер, реж. В. Лосский, худ. Шильдкнехт. Возобн., — ГАТОБ.

30 декабря — начало абонементных камерных концертов для рабочих в зале Ак. капеллы.

31 декабря — бесплатный симф. концерт для рабочих организаций. В прогр. произв. Бетховена, Рахманинова; дир. А. Канкарович, солистка А. Кобзарева, — к/т «Пикадилли».

7 января — вышел № 1—2 еженедельника «Жизнь искусства» (прежде газета).

27 января — Лоэнгрин, оп. Вагнера; дир. Д. Похитонов, реж. О. Палечек, И. Тартаков, худ. М. Шников, проф. Брюкнер. Возобн., — ГАТОБ.

4 февраля — концерт памяти солиста ГАТОБа И. Тартакова, погибшего при автомоб. катастрофе при возвращении с шефского концерта, — Бзф.

14 февраля — симф. концерт в пользу «Недели школы». В прогр. произв. Скрябина, дир. Э. Купер, солист В. Софроницкий, — Бзф.

17 февраля — концерт-чествование артистов орк. филармонии, прослуживших в нем свыше 20 лет. Исп. Торжественная увертюра Глазунова, посв. оркестру; дир. А. Глазунов, Э. Купер, солист И. Миклашевская, — Бзф.

24 февраля — Зигфрид, оп. Вагнера; дир. Э. Купер, реж. О. Палечек, худ. П. Ламбин, В. Суринянц, А. Квапп. Возобн., — ГАТОБ.

25 февраля — 1-й вечер нового об-ва «Пропаганда русской музыки». В прогр. произв. А. Пащенко и Ф. Акименко, — Мак.

7 марта — танц-симфония «Величие мироздания», хореограф, композиция Ф. Лопухова на муз. IV симфонии Бетховена, дир. А. Гаук, декор. сборные, худ. по кост. П. Гончаров. Впервые, — ГАТОБ.

28 марта — Самсон, оратория Генделя исп. симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы, солисты С. Акимова, И. Ершов и др., дир. М. Климов, — Бзф.

12 апреля — Тангейзер, оп. Вагнера: чествование Э. Купера в связи с 25-летием дирижерской деятельности; дир. Э. Купер, реж. Н. Петров, худ. Е. Пономарев и проф. Лютке-Мейер. Нов. пост., — ГАТОБ.

13 апреля — симф. концерт, посв. юбилею Э. Купера. В прог. — Скрябин, — Бзф.

29 апреля — в честь 50-летия Рахманинова исп. кантата Весна, оп. Алеко и Скупой рыцарь, — Малый ак. т.

Апрель — создан общестуденческий городской симф. орк., худ. рук. и дир. Н. Сасс-Тисовский.

1 мая — концерт нового коллектива — симф. орк. культотдела Губпрофсовета (80 чел.), созданного для обслуживания рабочих организаций, дир. А. Павлов-Арбенин, — завод «Красный треугольник».

12 мая — Лоэнгрин, оп. Вагнера: чествование Л. Собинова в связи с 25-летием его артистической деятельности; дир. Д. Похитонов, — ГАТОБ.

27 мая — концерт общестуденческого симф. орк. В прог. Чайковский, Вагнер; дир. Н. Сасс-Тисовский, — з. Ак. кап.

11 июня — открытие Оперной студии консерватории: Снегурочка, оп. Римского-Корсакова; дир. С. Ельцин, реж. Д. Мусина, — Бзк.

13 июня — 1-й концерт Петроградского симф. ансамбля (орк. без дирижера). В прог. произв. Чайковского.

22 сентября — Золотой петушок, оп. Римского-Корсакова; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолич, худ. М. Бобышов. Нов. пост., — Малый ак. т.

27 октября — 20 ноября — выступления пианиста В. Горовица. 1-й раз в Пг.

7 ноября — Риенци, оп. Вагнера; дир. Д. Похитонов, реж. Н. Петров, худ. В. Шуко, А. Бенуа, М. Зандин. Нов. пост., — ГАТОБ.

Фортепианный вечер Д. Шостаковича, — Клуб друзей камерн. муз.

15—27 ноября — выступления скрипача Н. Мильштейна. 1-й раз в Пг.

14 декабря — Праздник революционной музыки: 5-летие муз. самодеятельности. Выступление сводного хора (1600 чел.), объедин. духового (250 чел.) и сводного струн. орк. (300 чел.); дир. А. Глазунов и И. Немцев, — Бзк.

Организована Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ).

1924

15 января — начало юбилейных торжеств, муз. спектаклей и концертов, посв. 100-летию со дня рожд. В. Стасова.

23 января — гражданская панихида в связи со смертью В. И. Ленина. Исп. Реквием Моцарта и траурный марш из оп. Гибель богов Вагнера; дир. Э. Купер, — ГАТОБ.

31 января — Сказки Гофмана, оп. Оффенбаха; дир. С. Самосуд, реж. И. Лапицкий, худ. В. Плешаков, П. Шильдкнехт (Гофман — И. Ершов). Нов. пост., — Малый ак. т.

3 февраля — начало общедоступных концертов Гос. ак. хора п/у И. Немцева. В прог. Танеев, Лядов, Ипполитов-Иванов, Пащенко и др., — Театр юных зрителей.

2—16 марта — концерты дирижера О. Фрида (Германия) с орк. филармонии; исп. все симфонии Бетховена, — Бзф.

26 марта — Ночь на Лысой горе, бал. на муз. Мусоргского, балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. К. Коровин, М. Домрачев. Нов. пост., — ГАТОБ.

30 марта — начало дневных симф. концертов для учащихся; дир. Глазунов, — Бзф.

3 мая — Орфей и Эвридика, оп. Глюка; дир. Д. Похитонов, реж. М. Фокин, А. Головин, В. Мейерхольд, худ. А. Головин. Возобн., — ГАТОБ.

8 и 15 мая — выступления танцовщицы А. Дункан. В прог. Вагнер, Чайковский, Скрябин, — Бзф.

16 мая — 1-й концерт цикла Новая музыка, посв. произв. С. Прокофьева, — з. Ак. кап.

6 июня — Саломея, оп. Р. Штрауса (по Уайльд, перев. С. Левика); дир. В. Дранишников, реж. И. Лапицкий, худ. М. Курилко, М. Домрачев. Впервые*, — ГАТОБ.

18 сентября — вышел № 1 журнала «Рабочий и театр» (орган Культотдела ЛГСПС и Управления ак. театров).

19 сентября — В борьбе за коммуны, оп. на муз. Пуччини (оп. «Тоска»), либр. Н. Виноградов, С. Спасский; дир. Д. Похитонов, реж. Н. Виноградов, худ. А. Арапов. Впервые, — Малый ак. т.

8 октября — Первый концерт для скрипки с орк. С. Прокофьева, исп. Ж. Сигети (Венгрия), дир. В. Бердяев. 1-й раз в Л-де.

29 октября — Красный вихрь (Большевики), бал. В. Дешеева, сц. и балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. Л. Чупятов. Впервые, — ГАТОБ.

5—16 ноября — гастроль дирижера О. Клемперера (Германия), — Бзф.

9 ноября — Свадьба Фигаро, оп. Моцарта; дир. С. Таскин, реж. И. Ершов, худ. П. Алексеев, Н. Рутковский. Нов. пост., — Оперная студия консерватории.

13 ноября — 19 декабря — гастроль пианиста Э. Петри (Германия).

26 ноября — концерт орк. филармонии, посв. 60-летию со дня рожд. и 35-летию деятельности А. Гречанинова. Первое исп. его III симфонии, дир. автор, — Бзф.

3, 5, 7 декабря — концерты скрипача А. Марто (Франция), — Бзф.

7, 10, 12 декабря — концерты памяти А. Есиповой: уч. симф. орк. филармонии, солисты-пианисты Р. Лившиц, Н. Позняковская, А. Зейлигер; дир. Глазунов, — Бзф, Мзк.

24 декабря — первая передача Ленинградского радио.

31 декабря — фортепианный вечер Л. Оборина, — Клуб друзей камерн. музыки.

Учрежден оперно-режиссерский класс на вокальном отд. консерватории.

1925

3 января — 7-я симфоническая киносуббота. Перед фильмом Нибелунги концерт объедин. орк. артистов киноансамблей (65 чел.). В прог. Вагнер; дир. В. Бердяев, — к/т «Пикадилли».

7 января — начало гастролей дирижера Г. Абендрота (Германия). В прог. — Регер, Р. Штраус, Бетховен, — Бзф.

9 января — концерт исполнительницы песен народов СССР И. Яунзем. 1-й в Л-де, — Бзк.

14 января — начало симф. концертов оркестрового класса консерватории; дир. Глазунов и студент С. Ельцин.

16 января — дебют М. Рейзена в оп. Лакме Делиба, — ГАТОБ.

24—31 января — гастроль пианиста А. Шнабеля (Германия).

25 марта — 14 апреля — симф. концерты дирижера О. Клемперера (Германия), — Бзф.

28 марта — Похищение из серала, оп. Моцарта; дир. С. Самосуд, реж. Н. Евреннов, худ. М. Бобышов. Нов. пост., — Малый ак. т.

10 апреля — концерт орк. Об-ва любителей симф. музыки; дир. П. Ключков, — з. Ак. кап.

12 и 22 апреля — фортепианные вечера В. Софроницкого, посв. 10-летию со дня смерти Скрябина, — Мзф (ныне фойе Больш. з).

24 апреля — За Красный Петроград, оп. А. Гладковского и Е. Пруссак, либр. В. Лебедев, дир. С. Самосуд, реж. Н. Петров, худ. А. Арапов. Впервые, — Малый ак. т.

9 мая — Дальний звон, оп. Ф. Шрекера, либр. композитора; дир. В. Дранишников, реж. С. Радов, худ. В. Дмитриев. Впервые*, — ГАТОБ.

6 октября — Фальстаф, оп. Верди; дир. С. Самосуд, реж. В. Раппопорт, худ. Н. Акимов. Нов. пост., — Малый ак. т.

8 и 10 октября — концерты скрипача Ж. Сигети (Венгрия).
 8 октября — Псковитянка, оп. Римского-Корсакова с прологом Боярыня Вера Шелога; дир. Д. Похитонов, реж. В. Шкафер, худ. А. Головин. Возобн., — ГАТОБ.
 7 ноября — Орлиный бунт (Емельян Пугачев), оп. А. Пащенко, либр. С. Спасский; дир. В. Дранишников, реж. В. Раппопорт, худ. В. Мешков, В. Шуко (Хлопуша — И. Ершов). Впервые, — ГАТОБ.
 11 ноября — начало гастролей дирижера Ф. Штидри (Австрия), — Бзф.
 12 декабря — Юдифь, оп. Серова; дир. Д. Похитонов, реж. О. Палечек, В. Раппопорт, худ. А. Серов. Возобн., — ГАТОБ.
 14 декабря — торжественный вечер, посв. 100-летию восстания декабристов. Исп. увертюры «Леонора» и финал IX симфонии Бетховена, два акта оп. Полина Гебль Ю. Шапорина (впервые); дир. Д. Похитонов, реж. В. Раппопорт, худ. А. Арапов, — ГАТОБ.
 19 декабря — 1905 год, муз.-драм. инсценировка, — Народн. дом.
 30 декабря — Квартет им. Глазунова завоевал 1-е место на Всесоюзном конкурсе смычковых ансамблей.
 Организовано кооперативное муз. издательство «Тритон» (существовало до 1936 г.)
 Создано музыковедческое отд. на композиторском факультете консерватории, руководитель Б. Асафьев.

1926

9 и 23 февраля — гастролы пианиста Г. Гальстона (Германия).
 14 февраля — открытие абонементных утренних спектаклей в ак. театрах: Коппелия, бал. Делиба в ГАТОБе, Мадам Баттерфляй, оп. Пуччини в Малом ак. т.
 18 февраля — Любовь к трем апельсинам, оп. С. Прокофьева; дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. В. Дмитриев. Впервые*, — ГАТОБ.
 18 и 28 марта — концерты гитариста А. Сегови (Испания).
 16 апреля — начало гастролей дирижера А. Коутса (Англия), — ГАТОБ.
 13 апреля — концерт дирижера Ф. Вейнгартнера (Германия), — Бзф.
 12 мая — I симфония Д. Шостаковича; дир. Н. Малько, Первое исп., — Бзф.
 16 мая — Пульчинелла, бал. Стравинского; балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. В. Дмитриев. Впервые, — ГАТОБ.
 11 сентября — выступление хора английских шахтеров на Металлическом заводе и в Саду им. 1 мая.
 7 октября — Мейстерзингеры, оп. Вагнера; дир. В. Дранишников, реж. В. Раппопорт, худ. В. Дмитриев. Нов. пост., — ГАТОБ.
 9 октября — первый выездной шефский концерт орк. филармонии. Исп. симф. поэма Стенька Разин Глазунова; дир. автор, — завод «Красный путилевец».
 16 сентября — начало гастролей оперетты Клары Юнг (США).
 Сентябрь — Всероссийская конференция работников муз. школ и техникумов по созданию единой программы обучения. Председ. Глазунов, докл. Б. Асафьев, Л. Николаев, А. Оссовский, В. Щербаков, — Мзк.
 17 октября — открытие первого тура конкурса на лучшего гармониста и балалаечника, объявленного газетой «Смена» (более 200 участников). В жюри: Глазунов, Ф. Ниман, В. Киприянов, П. Серебряков (студент консерватории), — Акт. з. Смольного.
 20 октября — Малый ак. театр переименован в Академический Малый оперный театр (МАЛЕГОТ); драм. спектакли в нем прекращены.
 17 ноября — начало гастролей дирижера Г. Кнаппертсбуша (Германия), — Бзф.
 7 декабря — возобновление концертной деятельности студенческого орк. консерватории (80 чел.). В прогр. Бетховен, дир. Н. Малько.
 11 декабря — Хованщина, оп. Мусоргского; дир. Д. Похитонов, реж. Ф. Шаляпин, В. Шкафер, В. Раппопорт, худ. К. Коровин, С. Воробьева. Возобн., — ГАТОБ.

12 декабря — Свадебка Стравинского в концертном исп.; дир. М. Климов, уч. пианисты М. Юдина, И. Рензин, Д. Шостакович, А. Маслаковец, — в. Ак. кап.
 20 декабря — Русалка, оп. Даргомыжского исп. силами хор. кружка завода «Красный треугольник»; дир. и реж. И. Аркадьев.
 28 декабря — начало гастролей пианиста Э. Петри (Германия).

1927

2 января — Байка про лису, петуха, коша да барана, представление с танцами, пением и музыкой Стравинского; балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. В. Дмитриев. Впервые*, — ГАТОБ.
 9 и 11 января — концерты скрипача Я. Кубелика (Чехословакия), — Бзф.
 13 января — торжественно отмечено 90-летие со дня смерти Пушкина: Пиковая дама, оп. Чайковского, дир. Б. Вальтер (Германия), — ГАТОБ.
 15 января — Клоун, оп-та М. Краусса; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолич, худ. М. Бобышов (35-летие деятельности М. Ростовцева). Нов. пост., — МАЛЕГОТ.
 Открытие Театра классической оперетты в Народном доме: Корневильские колокола Планкета.
 12—22 февраля — авторские концерты С. Прокофьева. Автор исп. первые три ф-п концерта; дир. Н. Малько, В. Дранишников, А. Гаук, — Бзк.
 20 февраля — первый из цикла камерных концертов, посв. 100-летию со дня смерти Бетховена, — Мзк.
 9 марта — начало абонементных концертов Бетховенского цикла в филармонии.
 21 марта — большой концерт, посв. 100-летию со дня смерти Бетховена; дир. А. Коутс, солисты И. Ершов, А. Кобзарева, О. Мшанская, М. Рейзен, — ГАТОБ.
 25 марта — Бал-маскарад, оп. Верди; дир. А. Коутс, реж. В. Раппопорт, худ. В. Шуко. Нов. пост., — ГАТОБ.
 27 марта — торжественный вечер-концерт памяти Бетховена; председ. и дир. Глазунов — Бзф.
 10 апреля — диспут «О новых путях музыкального искусства» — Бзф.
 27 апреля — Ледяная дева (Сольвейг) бал. на муз. из произв. Грига, составл. Б. Асафьевым; сц. и балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. А. Головин. Впервые, — ГАТОБ.
 28 и 29 апреля — концерты Первой украинской капеллы кобзарей (бандуристов) и капеллы «Думка». 1-й раз в Л-де.
 20 мая — вышел № 1 «Музыка и быт», массовый муз. журнал с нотным приложением.
 21 мая — Прыжок через тень, оп. Э. Кшенека, либр. он же (перев. С. Левик); дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолич, худ. В. Дмитриев. Впервые*, — МАЛЕГОТ.
 27 мая — Женихи, оп-та И. Дунаевского, либр. Н. Адуев; дир. Г. Фурман, реж. А. Феона, худ. И. Федотов. Впервые — спектакль т. Муз. ком. в Саду отдыха.
 13 июня — Воцдек, оп. А. Берга, дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. И. Левин. Впервые*, — ГАТОБ.
 Первый массовый праздник-олимпиада, посв. 10-летию профсоюзов; уч. 6 тыс. исполнителей: великорусский и духовой орк., объедин. хор п/у И. Немцева, — Стадн. им. КИМа (о. Голодай).
 25 сентября — Царь Давид, симф. псалм А. Онеггера (по драме Р. Мора); дир. М. Климов. Впервые*, — в. Ак. кап.
 Октябрь — в зале Ак. капеллы установлен орган, находившийся в бывш. Голландской церкви.
 6 ноября — Главная улица, синтетическая постановка на текст Д. Бедного, муз. дипломанта консерватории М. Михайлова (оркестровка автора)

и Д. Шостаковича); дир. П. Иванов, реж. С. Масловская, худ. П. Алексеев, Н. Рутковский. Впервые.—Оперная студия консерватории.

Первое исп. премированной на конкурсе произв. к X годовщине Октябрьской революции II симфонии Д. Шостаковича «Посвящение Октябрю» и «Симфонического монумента» для хора и орк. М. Гнесина; дир. Н. Малько,—Бзф.

6—8 ноября—Штурм Перекопа, театрализованная героическая хроника по пьесе А. Мокина и В. Трахтенберга, муз. Ю. Шапорина; дир. В. Дранишников, реж. В. Раппопорт, А. Мокин, худ. В. Щуко. Впервые,—ГАТОБ.

Двадцать пятое. синтетическое театрализов. представление по поэме В. Маяковского Хорошо, муз. С. Штрассенбурга; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолитч, худ. И. Левин. Впервые,—МАЛЕГОТ.

Стенька Разин, оп. С. Бершадского исп. силами самодеятельн. фабр. «Красный ткач»; дир. автор, реж. С. Масловская, худ. С. Климентов.

14 ноября—музыкальный праздник клубных кружков города, посв. итогам 10-летней работы самодеятельности; уч. объедин. хор (1000 чел.), дир. И. Немцев; великорусский орк. (400 чел.), дир. Маркузе, орк. гусяров, солисты,—ГАТОБ.

30 ноября—Песни Гурре А. Шенберга для солистов, хора и орк., дир. Н. Малько,—Бзф.

30 декабря—Черный амулет, оп-та Н. Стрельникова, либр. В. Раппопорт, Е. Руссак; дир. С. Ельцин (дебют), реж. В. Раппопорт, худ. Б. Эрбштейн. Впервые,—МАЛЕГОТ.

1928

7 января—Руслан и Людмила, оп. Глинки, исп. силами самодеятельн. зав. «Красный треугольник» и орк. филармонии; дир. И. Аркадьев, реж. Усмькин,—Московско-Нарвский ДК.

20 января—дебют выпускницы консерватории С. Преображенской в оп. Аида Верди,—ГАТОБ.

16 февраля—Борис Годунов, оп. Мусоргского в авторской ред. (реконструкция П. Ламма); дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. В. Дмитриев. Нов. пост.,—ГАТОБ.

8 марта—первое выступление джаз-орк. под упр. Л. Утесова на торжественном вечере, посв. Международному женскому дню,—МАЛЕГОТ.

14 марта—симф. концерт из произв. А. Онеггера (Франция), дир. автор, солистка А. Воробур (ф-п),—Бзф.

24, 28, 31 марта—гастроли дирижера Э. Ансерме (Франция).

16—22 апреля—гастроли дирижера Г. Абендрота (Германия).

23 апреля—Саламанская пещера, оп. Б. Паумгартнера, текст по Сервантесу А. Орель и Э. Каплана; дир. С. Ельцин, реж. Э. Каплан, худ. А. Барутчев, Д. Котов. Впервые,—Оперная студия консерватории.

7 мая—первый концерт нового симф. орк. молодых музыкантов, дир. Глазунов,—Мак.

13 мая—концерт великорусского оркестра им. Андреева, посв. 40-летию со дня его основания. Улица веселая А. Пащенко, первое исп., уч. И. Ершов,—Бзф.

24 июня—открытие 2-й общегородской муз. олимпиады. Среди 5 тыс. участников объедин. хор (более 2 тыс. чел.), оркестры: духовой, великорусский, гармонистов, гусяров. Исп. хоры из оп. Русалка Даргомыжского и Нижегородцы Направника, дир. И. Немцев.

10 октября—выступление Д. Ойстраха в качестве солиста в симф. концерте; дир. Н. Малько. 1-й раз в Л-де,—Бзф.

13 ноября—Джонни нагряивает, оп. Э. Кшенека; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолитч, худ. В. Дмитриев. Впервые*,—МАЛЕГОТ.

24 ноября—Кавалер роз, оп. Р. Штрауса, либр. Г. Гофмансталь; дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. Е. Якунина. Впервые*,—ГАТОБ.

10—28 декабря—гастроли квартета Амар—Хиндемита (Германия).

6 января—дебют Г. Улановой в бал. Лебединое озеро Чайковского,—ГАТОБ.

9 и 12 января—выступления дирижера Г. Кнаппертсбуша (Германия).

13—20 января—гастроли композитора и пианиста Б. Бартока (Венгрия).

20 января—Красный мак, бал. Р. Глиэра; балетм. Ф. Лопухов, В. Пономарев, Л. Леонтьев, дир. А. Гаук, худ. Б. Эрбштейн, 1-й раз в Л-де,—ГАТОБ.

28 января—концерт Московского симф. орк. без дирижера (Персимфанс). 1-й раз в Л-де,—Нарвский ДК и Бзф.

11 февраля—Тоска, оп. Пуччини; дир. М. Климов, реж. В. Чарушников, худ. П. Алексеев. Нов. пост.,—Оперная студия консерватории.

21 февраля—концерт пианиста Р. Казадезюса (Франция),—Бзф.

12 марта—начало гастролей дирижера О. Клемперера (Германия),—Бзф.

28 марта—первый концерт самодеятельного симф. орк. Дома ИТР п/р. И. Сасс-Тисовского.

14—20 июня—первая Всероссийская муз. конференция.

16 июня—открытие 3-й общегородской муз. олимпиады профсоюзов. Исп. хор и песня Хлопуши из оп. Орлиный бунт А. Пащенко (сводн. хор под упр. И. Немцева, солист И. Ершов),—стадион им. КИМа.

1 августа—Война войне, муз.-драм. инсценировка, посв. 15 годовщине первой мировой войны; уч. 5 тыс. чел.—хоров. коллективы самодеятельности и 12 оркестров,—пл. им. Урицкого.

17 сентября—открылся Театр музыкальной и харьковской трупп: Ходасевич. Нов. пост.

6 октября—Царь Максимилиан, музыкально-скоморошье действо А. Пащенко; симф. орк. филармонии, хор ак. капеллы, солисты, дир. М. Климов. Первое исп.,—з. Ак. кап.

27 ноября—11 декабря—гастроли дирижера Ф. Штидри (Германия), уч. симф. орк. филармонии и солисты: пианист Л. Оборин, скрипач М. Полякин,—Бзф.

1930

18 января—Нос, оп. Д. Шостаковича, либр. Е. Замятин, Г. Ионин, А. Прейс; дир. С. Самосуд, реж. Н. Самосуд, худ. В. Дмитриев, (Нос—И. Нечаев). Впервые,—МАЛЕГОТ.

21 января—III (Первомайская) симфония Д. Шостаковича для орк. и хора, сл. С. Кирсанова; симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы, дир. А. Гаук. Первое исп.,—Московско-Нарвский ДК.

16 апреля—2 мая—гастроли пианиста К. Цекки (Италия).

22 апреля—вечер памяти В. Маяковского: исп. Траурный марш Шопена.

VI симфония Чайковского; дир. А. Гаук,—Бзф.

17 мая—Лед и сталь, оп. В. Дешевова, либр. Б. Лавренев; дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. А. Рыков. Впервые,—ГАТОБ.

15 июня—открытие IV олимпиады худож. самодеятельности. Выступление объединен. хора и свод. орк.: великорусского, неаполитанского, гармонистов, гусяров. В прогр. 3 части: Пятилетка, За колхозы, Крепи оборону. Исп. произв. М. Коваля, А. Давиденко, В. Дешевова, М. Баланчивадзе и др., дир. И. Немцев,—стадион им. КИМа.

5 июля—начало симф. концертов в Саду отдыха; дир. С. Ельцин.

26 октября—Золотой век, бал. Д. Шостаковича, сл. А. Ивановский; балетм. В. Вайнонен, отд. танцы пост. Л. Якобсон, П. Чесноков, дир. А. Гаук, худ. В. Ходасевич; уч. Г. Уланова, Е. Люком, В. Чабукиани. Впервые,—ГАТОБ.

7 ноября—Фронт и тыл, оп-оратория А. Гладковского, либр. В. Воинов; дир. С. Самосуд, реж. М. Терешкович, худ. В. Дмитриев, Б. Эрбштейн. Впервые,—МАЛЕГОТ.

Создано издательство Музгиз с отделением в Л-де.

8 апреля — Болт, бал. Д. Шостаковича, сц. В. Смирнов; балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. Т. Бруни, Г. Коршиков. Впервые, — ГАТОБ.

6 мая — Прекрасная Елена, оп-та Оффенбаха, дир. Н. Спиридонов. Уч. артисты Музкомедии и ак. театров Е. Тиме, М. Ростовцев, А. Орлов, Б. Бронская, Н. Пельцер, Е. Люком, Г. Уланова, В. Чабукани, — Бзф.

14 июня — Черный яр, оп. А. Пащенко, либр. Л. Сейфуллина, В. Правдухин; дир. С. Ельцин, реж. А. Винер, худ. В. Дмитриев; уч. О. Мшанская, П. Андреев, Г. Нэлепп. Впервые, — ГАТОБ.

15 июня — открытие V муз. олимпиады худож. самодеятельности: театрализов. постановка За третий решающий. Исп. музыка А. Давиденко, Н. Чемберджи и др. сов. и классич. композиторов (15 тыс. участников).

7—27 июля — цикл симф. концертов орк. филармонии; дир. А. Гаук, — Сад отдыха.

17—22 июля — гастролы дирижера К. Ямадо (Япония), — Бзф.

1 сентября — открытие 2-го годовичного вечернего рабочего факультета в консерватории.

8 сентября — показательный концерт вновь организов. духового орк. (из 60 оркестрантов филармонии и гостеатров); дир. П. Клочков, — Володарский сад.

1 октября — открытие симф. сезона в филармонии: Торжественная прелюдия для орк. с органом Р. Штрауса; дир. А. Гаук. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

14—20 октября — гастролы скрипача В. Пшиходы (Чехословакия). Впервые, — Бзф.

14 и 17 ноября — концерты дирижера А. Цемлинского (Германия), — Бзф.

21 декабря — Сорочинская ярмарка, оп. Мусоргского в ред. В. Шебалина; дир. С. Самосуд, реж. К. Тверской, Г. Энритон, худ. М. Левин. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

23 и 29 декабря — концерты дирижера О. Фрида (Германия), — Бзф.

1932

11 января — открытие Всесоюзной конференции драматургов и композиторов в Л-де.

23 января — Вильгельм Телль, оп. Россини; дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. В. Ходасевич (Телль — П. Андреев). Нов. пост., — ГАТОБ.

14 февраля — начало гастролей дирижера В. Талиха (Чехословакия), солист М. Полякин, — Бзф.

13 марта — Жизель, бал. Адана, балетм. М. Петипа, возобн. А. Вагановой, дир. Е. Дубовской, худ. М. Бочаров (Жизель — Г. Уланова). Возобн., — ГАТОБ.

14 апреля — симф. концерт, посв. 100-летию со дня смерти Гете. В прогр. Вагнер, Лист; дир. Г. Себастьян (Германия), — Бзф.

18 апреля — Французская музыка эпохи абсолютизма — концерт историко-муз. цикла отд. муз. культуры и техники Эрмитажа, — Эрмитажный т.

23 апреля — опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Ликвидирована Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) и создан Союз советских композиторов.

24 мая — симф. концерт п/у А. Коутса, приехавшего для гастролей в опере. В прогр. Р. Штраус, Вагнер, Бетховен, Чайковский, — Бзф.

31 мая — 3 июня — гастролы пианиста Р. Казадезюса (Франция), — Бзф.

9 июня — вечер фортепианного дуэта Л. Обории — В. Софроницкий, — Бзф.

18 июня — VI олимпиада худож. самодеятельности. Выступление сводных оркестров (струнных, духового) и объединен. хора. В прогр. Берлиоз, Вагнер, Чайковский, песни Д. Шостаковича, Г. Эйслера, А. Давиденко, дир. И. Немцев.

1 августа — образован Ленинградский союз композиторов (орг. собрание, выборы правления ЛСК).

9 октября — 3 ноября — гастролы дирижера Ф. Штидри (Германия), — Бзф.

27, 29 октября, 3 ноября — концерты пианиста Арт. Рубинштейна (Польша), — Бзф.

6 ноября — вышел на экраны первый звуковой фильм (Ленингр. фабрики Росфильм) Встречный, муз. Д. Шостаковича, реж. Ф. Эрмлер.

7 ноября — Пламя Парижа, бал. Б. Асафьева, либр. Н. Волков и В. Дмитриев; балетм. В. Вайнонен, дир. В. Дранишников, худ. В. Дмитриев. Впервые, — ГАТОБ.

1 декабря — V концерт для ф-п с орк. и 4 портрета из оп. Игрок С. Прокофьева; дир. В. Дранишников, солист автор. Первое исп., — Бзф.

14 декабря — концерт-показ нового муз. инструмента сонар конструкции инженера Н. Ананьева, — Мзф.

15 декабря — начал работу муз. театр Госнардома для детей: Ночь перед рождеством, оп. Римского-Корсакова; дир. Я. Эляшевич, реж. И. Кроль, В. Брендер, Э. Рикоми, худ. Т. Бруни, Г. Коршиков, — выездной спектакль в Выборгском ДК.

22 декабря — концерт пианиста А. Боровского (Германия), — Бзф.

27 декабря — концерт артистов Узбекского муз.-драм. театра с уч. исполнительницы народных песен и танцев Тамары Ханум, — Бзф.

1933

16 января — Кармен, оп. Бизе; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолич, худ. В. Дмитриев. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

14 февраля — концерт артистов Большого театра СССР А. Пирогова и С. Лемешева, — Бзф.

31 марта — У парижской заставы (Водовоз), оп. Керубини; дир. В. Дранишников, реж. Ю. Харламов, худ. Н. Никифоров. Нов. пост., — ГАТОБ.

13 апреля — симф. концерт. В прогр. Стравинский, Дебюсси; дир. Э. Ансерме (Франция), — Бзф.

Апрель — муз. фабрика «Красный Октябрь» выпустила первую партию советских баянов.

18 мая — Тиль Уленшпигель, бал. на муз. Р. Штрауса; балетм. Л. Якобсон, сц. и дир. Е. Мравинский, худ. Н. Никифоров. Выпускной спектакль хореограф. уч-ща. Впервые*, — ГАТОБ.

7 июня — первый балетный спектакль в Малом оперном театре: Арлекинада Дриго; балетм. Ф. Лопухов, дир. И. Шерман, худ. М. Бобышов. Нов. пост.

6 июля — итоговый концерт VII олимпиады худож. самодеятельности, прошедшей под лозунгом «За глубокую учебу художественной самодеятельности». Исп. произв. Моцарта, Вагнера, Шопена, отрывки из оп. Чайковского, Россини, Римского-Корсакова, аккомп. духовой орк. Уч. сводные оркестры и объедин. хор, дир. И. Немцев, — Елагин остров.

11 октября — Камаринский мужик, оп. В. Желобинского, либр. О. Брик; дир. С. Самосуд, реж. К. Тверской, худ. М. Левин. Впервые, — МАЛЕГОТ.

15 октября — I концерт для ф-п с орк. Д. Шостаковича: симф. орк. филармонии и автор; дир. Ф. Штидри. Первое исп., — Бзф.

16 ноября — Трубадур, оп. Верди; дир. В. Дранишников, реж. С. Радлов, худ. В. Ходасевич. Уч. С. Преображенская, Н. Печковский, В. Сливинский. Нов. пост., — ГАТОБ.

25 декабря — Перикола, оп-та Оффенбаха (в лит. варианте И. Соллертинского); дир. А. Коган, реж. П. Вейсбрем, худ. М. Левин. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

26—28 декабря — первая творческая конференция руководителей муз. самодеятельности по методике и репертуару; докл. Л. Николаев, А. Оссовский и др.

Декабрь — открыт первый в СССР Дом художеств. самодеятельности на заводе «Красный путиловец», в его работе уч. П. Андреев, П. Журавленко, Н. Кушлин.

1934

22 января — Леди Макбет Мценского уезда, оп. Д. Шостаковича, либр. по повести Лескова А. Преис и Д. Шостаковича; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолич, худ. В. Дмитриев. Впервые, — МАЛЕГОТ.

18 апреля — выступление объедин. хора домов культуры Нарвского, Выборгского, им. Первой Пятилетки, «Красного треугольника», исп. оп. Орфей Глюка с уч. симф. орк. филармонии; дир. А. Коутс, — Бзф.

26 апреля — концерт, посв. 15-летию орк. филармонии. В progr. — Бетховен, Чайковский, Шостакович; дир. А. Гаук, Г. Себастьян, Ф. Штидри, — Бзф.

24 и 27 апреля — концерты скрипача Я. Хейфеца (США), — Бзф.

29 апреля — оркестру филармонии присвоено звание заслуженного коллектива Республики.

11 мая — симф. концерт. В progr. IV симфония Чайковского, Концерт Шопена; дир. Г. Фиттельберг (Польша), солист Арт. Рубинштейн (Франция), — Бзф.

18 и 20 мая — концерты польской певицы Е. Бандровской-Турской.

20 мая — первый вечер муз. фестиваля, организованного Интуристом (прибыло около 200 чел. из 14 стран).

23 мая — выступление в концерте фестиваля скрипача Е. Цимбалиста (США), — Бзф.

Май — фабрика «Красный Октябрь» выпустила первый концертный рояль

24 июня — заключительный смотр олимпиады худож. самодеятельности профсоюзов (уч. 25 тыс. чел.).

24—27 сентября — гастроль Вестминстерского хора; дир. Дж. Вильямсон и Тальбо (США), — Бзф.

28 сентября — Бахчисарайский фонтан, бал. Б. Асафьева, сц. Н. Волкова по поэме Пушкина; балетм. Р. Захаров, дир. Е. Мравинский, реж. С. Радоон, худ. В. Ходасевич; уч. Г. Уланова, О. Иордан, К. Сергеев, Ф. Лопухов. Впервые, — ГАТОБ.

6 октября — Летучий голландец, оп. Вагнера в концертном исп.: орк. филармонии, хор и солисты ГАТОБа, хор ак. капеллы; дир. Ф. Штидри. Впервые*, — Бзф.

9 октября — начало занятий рабочего муз. университета, — Мзк.

13 октября — первое занятие-концерт рабочего муз. университета, организованного филармонией на Металлическом заводе.

29 ноября — начало лекций-конcertов «Симфоническая музыка» Университета муз. культуры в филармонии; лектор А. Оссовский, дир. Н. Рабинович, — Бзф.

1935

14 января — концерт певицы Марион Андерсон (США), — Бзф.

25 января — Пиковая дама, оп. Чайковского (текст В. Мейерхольда и В. Стенича); дир. С. Самосуд, реж. Мейерхольд, худ. Л. Чупятов, нов. пост., — МАЛЕГОТ.

3 февраля — в ознаменование 250-летия со дня рожд. Генделя исп. оратория Адис и Галатея; орк. филармонии, хор Ак. капеллы и ГАТОБа; дир. А. Цемлинский (Австрия), — Бзф.

В концерте, посв. 250-летию со дня рожд. Баха, исп. Страсти по Матфею; дир. М. Климов, — з. Ак. кап.

17 февраля — открылся II Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. В жюри: Д. Шостакович, В. Щербачев, А. Нежданова, И. Ершов и др., — Бзф.

6 марта — симф. концерт. В progr. — Бетховен, А. Казелла; дир. А. Казелла (Италия) и Ф. Штидри (Германия), — Бзф.

26 марта — Именины, оп. В. Желобинского, либр. О. Брик; дир. С. Самосуд, реж. Н. Смолич, худ. В. Дмитриев. Впервые, — МАЛЕГОТ.

4 апреля — Светлый ручей, бал. Д. Шостаковича, сц. А. Пиотровский и Ф. Лопухов; балетм. Ф. Лопухов, дир. П. Фельдт, худ. М. Бобышов. Впервые, — МАЛЕГОТ.

8 апреля — концерт скрипача Ж. Тибо (Франция), — Бзф.

10 апреля — симф. сюита В. Щербачева из муз. к фильму «Гроза» и II концерт для ф-п. с орк. В. Желобинского; дир. Ф. Штидри, солист А. Каменский. Первое исп., — Бзф.

320

24 апреля — Эсмеральда, бал. Пуни в обраб. Р. Глиэра; балетм. А. Ваганова, дир. Е. Дубовский, худ. В. Ходасевич. Нов. пост., — ГАТОБ.

13 мая — в ознаменование 250-летия со дня рожд. Баха исп. Страсти по Иоанну в перев. Г. Гнесина; дир. Ф. Штидри, уч. хор ГАТОБа, вступ. слово И. Соллертинский, — Бзф.

17 мая — Пер Гюнт, лит.-муз. композиция по драме Ибсена, муз. Грига; дир. Е. Мравинский (Пер Гюнт — А. Глумов, Озе — Е. Грановская), хор комитет радиовещания, — Бзф.

23 мая — лекция-концерт Университета муз. культуры, посв. творчеству советских композиторов. Исп. произв. А. Гладковского, А. Пашенко, И. Дзержинского, Д. Шостаковича. Уч. Объедин. хор Лен. профсоюзов; дир. М. Шнейдерман, — Бзф.

25 мая — Катерина, бал. на муз. А. Рубинштейна и Адана в обр. Е. Дубовского и П. Фельдта; балетм. Л. Лавровский, ассист. Б. Fenster, дир. М. Карпов, худ. Б. Эрбштейн; выпускной спектакль хореограф. училища. Впервые, — ГАТОБ.

1—10 июня — фестиваль муз. искусства; исп. преимущ. произв. русских и сов. композиторов, — муз. театры и концертные залы.

6 июня — концерт худож. самодеятельности Лен. профсоюзов. Уч. сводный орк. народн. INSTR. (дир. Н. Селицкий), сводный духовой орк. (дир. Н. Микель), объедин. хор плу И. Немцева и др. коллективы, — Бзф.

Сентябрь — ГАТОБу присвоено имя С. М. Кирова.

22 октября — Тихий Дон, оп. И. Дзержинского, либр. Л. Дзержинского по ром. М. Шолохова; дир. С. Самосуд, реж. М. Терешкович, худ. Г. Рудин. Впервые* — МАЛЕГОТ.

31 декабря — Утраченные иллюзии, бал. Б. Асафьева, сц. В. Дмитриев; балетм. Р. Захаров, дир. Е. Мравинский, худ. В. Дмитриев. Впервые, — т. им. Кирова.

1936

18 января — Песнь солдату и торжественный хор из оп. Идоменей Моцарта исп. сводный хор Ленингр. рабочих (400 чел.); дир. Ф. Штидри.

28 января — в газ. «Правда» опубликована статья «Сумбур вместо музыки» об оп. Леди Макбет Мценского уезда Д. Шостаковича.

1 февраля — начало гастролей Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски Союза ССР в полном составе (110 чел), рук. А. Александров. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

6 февраля — в газ. «Правда» опубликована статья «Балетная фальшь» о бал. Светлый ручей Д. Шостаковича.

19 марта — Свадьба Фигаро, оп. Моцарта; дир. Ф. Штидри, реж. Б. Зон, худ. Я. Штоффер. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

31 марта — начало гастролей пианиста А. Корто (Франция), — Бзф.

8—11 апреля — гастроль скрипача Ж. Тибо (Франция), — Бзф.

26 апреля, 2 мая — концерты скрипача М. Казадезюса (Франция), — Бзф.

2 мая — массовый хоровой праздник с выступл. танцоров, певцов, музыкантов, 30 оркестров и т. д.; дир. И. Немцев, — пл. им. Кирова.

12 мая — Волшебный стрелок, оп. Вагнера в концертном исп.: орк. Филармонии, хор т. им. Кирова и Ак. капеллы; дир. Ф. Штидри; Бзф.

16 мая — Волшебный стрелок, оп. Вагнера в концертном исп.: оперная студия консерватории. реж. А. Вилер, худ. В. Шкляев. Нов. пост., — Оперная студия консерватории.

26 мая — Луиза Миллер, оп. Верди; дир. В. Дранишников, реж. М. Терешкович, худ. В. Шухаев. Впервые*, — т. им. Кирова.

30 июня — заключительный концерт X юбилейной олимпиады худож. самодеятельности профсоюзов; дир. И. Немцев, — ЦПКиО.

6 и 7 сентября — концерты чехословацкого рабочего хора «Типография»; дир. В. Аим, — Бзф.

12 октября — фортепианный вечер Я. Флиера. 1-й раз в Л-де, — Дом печати.

321

16 октября — начало гастролей Муз. театра им. Станиславского (оп. Дон Паскуале Доницетти), — ДК им. Горького.

18 и 20 октября — Фантазия Бетховена для ф-п, хора и орк. исп. орк. филармонии, объедин. рабочий хор п/у И. Немцева, солистка М. Юдина, дир. Ф. Штидри, — Бзф.

11 ноября — первый концерт Гос. орк. русских народн. инструментов филармонии (основное ядро — орк. им. Андреева), дир. Э. Грикуров.

30 ноября, 1 декабря — симфонический концерт, посв. памяти С. М. Кирова. Первое исп. Реквиема памяти С. М. Кирова М. Юдина (на собств. текст) орк. филармонии, хор Ак. капеллы, Радиокомитета и детской школы консерватории, солисты О. Мшанская, Ф. Розен, В. Кильчевский, Э. Аббакумов, дир. Ф. Штидри, — Бзф.

7 декабря — концерт певца П. Норцова «Пушкин в музыке», — Бзф.

23 и 25 декабря — сольный концерт певца Поля Робсона (США). 1-й раз в Л-де, уч. пианист А. Каменский, — Бзф.

1937

8 января — концерт участников III Международ. конкурса им. Шопена Я. Зака, В. Нильсена, Р. Тамаркиной, — Бзф.

10 января — Тщетная предосторожность, бал. Г. Гертеля; балетм. Л. Лавровский, дир. П. Фельдт, худ. Т. Бруни. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

20 января — Сказка о царе Салтане, оп. Римского-Корсакова; дир. А. Павловский, реж. В. Лосский, худ. И. Билибин. Спектакль посв. 100-летию со дня смерти Пушкина. Возобн., — ГАТОБ.

Концерт скрипача М. Полякина. В progr. Бах, Мендельсон, Шоссон, Дебюсси, Буланже, Сарасате, Сен-Санс, — Бзф.

6 и 8 февраля — Каменный гость, оп. Даргомыжского в концертном исп.; орк. Филармонии, мужск. хор МАЛЕГОТа, уч. П. Журавленко; дир. И. Альтерман, — Бзф.

10 и 12 февраля — симф. концерты, посв. 100-летию со дня смерти Пушкина. Исп. симф. баллада Чайковского Воевода, увертюра к оп. Руслан и Людмила Глинки, Полонез памяти Пушкина Лядова; дир. И. Мусин, солисты И. Витлин, И. Нечаев, — Бзф.

10 марта — открытие Декады карельского народн. искусства, — Бзф.

1 апреля — Казначейша, оп. Б. Асафьева, либр. А. Матвеева по Лермонтову; дир. А. Дмитриев (орк. ГАТОБа), реж. Э. Каплан, худ. А. Рыков. Спектакль оп.-хоров. коллектива Торгового порта. Впервые, — Клуб им. Пашонова.

5, 11, 18 апреля — Эврианта, оп. Вебера в концертном исп.; орк. филармонии, хор МАЛЕГОТа, дир. Ф. Штидри, — Бзф.

9 апреля — творческий вечер И. Дунаевского; уч. симф. орк. филармонии, джаз-орк. п/у Я. Скоморовского, хор Радиокомитета, ансамбль народн. инструментов и хор ДХВД Фрунзенского р-на; дир. автор, — Бзф.

18 апреля — начало гастролей Свердловского театра оперы и балета им. Луначарского (оп. Тихий Дон И. Держинского), — ДК им. Горького.

19 апреля — 10 мая — гастролы Казахского оперного театра: оп. Кыз-Жибек, Жалбыр, Ер-Тыргын Е. Брусилковского, — МАЛЕГОТ.

20—25 апреля — гастролы Гос. симф. орк. Союза СССР; дир. А. Гаук, солисты М. Рейзен, Н. Шпиллер, уч. хор Ак. капеллы п/р А. Свешникова, — Бзф.

10 мая — Партизанские дни, бал. Б. Асафьева, сц. В. Вайнонен и В. Дмитриев; балетм. В. Вайнонен, дир. Е. Дубовской, худ. В. Дмитриев. Впервые, — т. им. Кирова.

20—25 мая — гастролы Киевского театра оперы и балета: оп. Наталка-Полтавка Н. Лысенко, Запорожец за Дунаем Гулак-Артемевского, Проданная невеста Сметаны, — т. им. Кирова и ДК.

21 июня — Броненосец Потемкин, оп. О. Чижко, либр. С. Спасский; дир. А. Павловский, реж. И. Судаков, худ. И. Рабинович. Впервые, — т. им. Кирова.

11—15 сентября — Ленинградский тур V театрального фестиваля, орга-

низованного «Интуристом». Показ спектаклей в муз. театрах зарубежным гостям.

21 октября — присуждена I премия лен. виолончелисту Д. Шафрану на I Всесоюзном конкурсе скрипачей и виолончелистов.

5 ноября — Поднятая целина, оп. И. Держинского; дир. Б. Хайкин, реж. В. Чесноков, худ. Я. Штоффер, 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

5 ноября — Золотая долина, оп-та И. Дунаевского, либр. М. Янковский; дир. С. Орланский, реж. В. Соловьев, худ. Г. Руди. Впервые, — т. Муз. ком.

16 ноября — открытие первой Декады советской музыки: Концерт для ф-п с орк. Д. Шостаковича (солист автор), фрагменты из оп. Мать В. Желобинского. Уч. симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы; дир. Н. Рабинович, — Бзф.

21 ноября — V симфония Д. Шостаковича; дир. Е. Мравинский. Первое исп., — Бзф.

1938

8 января — Снегурочка, муз. Чайковского к весенней сказке А. Островского, исп. орк. народн. инстр. им. Андреева, хоров. студия ДК им. Кирова, солисты О. Гзовская, И. Лелива, В. Гайдаров, В. Кильчевский, С. Шапошникова; дир. Э. Грикуров, — Бзф.

9 января — 12 февраля — XI смотр художественной самодеятельности.

18—25 января — юбилейные торжества, посв. 75-летию консерватории.

21 февраля — награждение консерватории орденом Ленина; работников консерватории — орденами и медалями; присвоение почетных званий.

22 февраля — Кола Брюньон (Мастер из Кламси), оп. Д. Кабалевского, либр. по Р. Роллану В. Брагина; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. Ю. Пименов, А. Зеленский. Впервые, — МАЛЕГОТ.

16—30 марта — концерты Декады русской классической музыки с уч. лучших солистов Л-да и Москвы; дир. А. Гаук, Б. Хайкин, К. Элиасберг, И. Альтерман, Л. Кауфман, — Бзф.

22 марта — Раймонда, бал. Глазунова, сц. Ю. Слонимского; балетм. В. Вайнонен, реж. В. Соловьев, дир. Е. Дубовской, худ. В. Ходасевич. Уч. Г. Уланова, Н. Дудинская, Ф. Балабина, В. Чабукиани, К. Сергеев. Нов. пост., — т. им. Кирова.

14 апреля — Кавказский пленник, бал. Б. Асафьева по Пушкину, сц. Н. Волкова; балетм. Л. Лавровский, дир. П. Фельдт, худ. В. Ходасевич. Впервые, — МАЛЕГОТ.

12 мая — Антенок, бал. Д. Клебанова; балетм. А. Шуйский, В. Чесноков. Исп. детская студия самодеят. ДК им. Горького. 1-й раз в Л-де.

8, 10, 15 июня — спектакли, посв. 200-летию Лен. хореографического уч-ща. Исп. бал. Катерина на муз. А. Рубинштейна и Адама, Времена года Глазунова, Ночь перед рождеством Асафьева, — т. им. Кирова.

19 июня — Мятаж, оп. Л. Ходжа-Эйнатова, либр. В. Волженина и Б. Петровых по ром. Д. Фурманова; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. А. Босулаев. Впервые, — МАЛЕГОТ.

28 июня — Сердце гор, бал. А. Баланчивадзе, сц. Г. Леонидзе, Н. Волков; балетм. В. Чабукиани, дир. М. Карпов, худ. С. Вирсаладзе. Впервые, — т. им. Кирова.

5 июля — 2 августа — гастролы Узбекского муз. театра: оп. Гюльсара Р. Глиэра, муз. ком. Аршин мал алан У. Гаджибекова, — Выборгский ДК.

26 августа — 2 октября — гастролы Тбилисского театра оперы и балета им. Палиашвили: оп. Данси, Абесалом и Этери Палиашвили, — т. им. Кирова.

10 октября — Первый квартет Д. Шостаковича: Квартет им. Глазунова. Первое исп., — Бзф.

17 октября — Первая премия на Всесоюзном конкурсе дирижеров в Москве присуждена Е. Мравинскому.

25 октября — Свадьба в Малиновке, оп-та Б. Александрова; дир. С. Орланский, реж. Г. Эригтон, худ. В. Басов. 1-й раз в Л-де, — т. Муз. ком.

31 октября — концерт, посв. 50-летию оркестра народных инструментов им. Андреева, — Бзф.

16—30 ноября — Декада советской музыки. Исп. XVII симфония Н. Мясковского, Концерт для ф-п с орк. В. Богданова-Березовского, отрывки из оп. Шахсенем Р. Глиэра, Кер-оглы У. Гаджибекова и др.: дир. А. Гаук, — Бзф.

5 ноября — открылся филиал Театра оперы и балета им. Кирова в Госнардоме (оп. Фауст Гуно).

19 ноября — Шорс, оп. Г. Фарди, либр. С. Спасский; дир. С. Ельцин, реж. П. Журавленко, Я. Милешко, худ. А. Константиновский. Впервые, — т. им. Кирова.

28 декабря — торжественное заседание и концерт, посв. 225-летию А. Кавалли, уч. хор п/у А. Свешникова, — Бзф.

29 декабря — Отелло, оп. Верди; дир. С. Ельцин, худ. Н. Мельников, реж. и исп. гл. роли Н. Печковский, — т. им. Кирова.

1939

4 января — Мать, оп. В. Желобинского; дир. Б. Хайкин, реж. С. Бирман, худ. М. Варпах. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

5 марта — торжественное заседание, посв. 20-летию Малого оперного театра, показ отрывков из оп. Мать В. Желобинского, Тихий Дон и Поднятая целина И. Дзержинского, — МАЛЕГОТ.

11 марта — Указы Президиума Верховного Совета СССР о награждении Театра оперы и балета им. Кирова и Малого оперного театра орденами Ленина; о присвоении почетных званий и о награждении орденами и медалями большой группы работников этих театров.

22 марта — Лауренсия, бал. А. Крейна; балетм. В. Чабукяни, дир. И. Шерман, худ. С. Вирсаладзе. Впервые, — т. им. Кирова.

28 марта — торжественное заседание и большой концерт, посв. 100-летию со дня рожд. Мусоргского, — Бзф.

29 марта — Хованщина, оп. Мусоргского. Спектакль, посв. юбилею композитора, — т. им. Кирова.

24 апреля — симф. концерт из произв. сов. композиторов. Исп. Симфония памяти С. М. Кирова В. Мурадели и Концерт для скрипки с орк. Н. Мясковского. Солист Д. Ойстрах, дир. А. Стасевич. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

28 апреля — чествование композитора и музыковеда Асафьева в связи с 25-летием творческой деятельности, — Мзк.

15 июня — Борис Годунов, оп. Мусоргского; дир. Б. Хайкин, реж. Б. Зон, худ. М. Григорьев. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

19 июня — Иван Сусанин, оп. Глинки, либр. С. Городецкого, ред. А. Пазовского и Л. Баратова; дир. А. Пазовский, реж. Л. Баратов, худ. Ф. Федоровский. Нов. пост., — т. им. Кирова.

12 октября — симфония-кантата На поле Куликовом Ю. Шапорина; дир. А. Гаук. Первое исп., — Бзф.

20 октября — Помпадур, оп. А. Пашенко, либр. А. Ивановского и В. Рождественского по очеркам Салтыкова-Щедрина Помпадур и помпадурши и История одного города; дир. К. Кондрашин, реж. И. Шлепянов, худ. М. Черемных. Впервые, — МАЛЕГОТ.

28 октября — В бурю, оп. Т. Хренникова; дир. О. Брон, реж. Л. Баратов, худ. И. Рабинович. 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

5 ноября — VI симфония Д. Шостаковича; дир. Е. Мравинский. Первое исп., — Бзф.

15 ноября — органнй концерт И. Браудо с уч. С. Преображенской, В. прог., — Бах, — Бзф.

18—30 ноября — Декада советской музыки в концертных залах города. Исп. 4-я картина из бал. Тиль Уленшпигель М. Штейнберга (впервые), фрагменты из оп. Любовь Яровая В. Энке, Волочаевские дни И. Дзержинского, Монна Маринна Ю. Левитина и др. произв.

4 декабря — концерт скрипача М. Полякина, — Бзф.

11 января — Ромео и Джульетта, бал. С. Прокофьева, сц. С. Прокофьева, С. Раadlova, А. Пиотровского, Л. Лавровского по Шекспиру; балетм. Л. Лавровский, дир. И. Шерман, худ. П. Вильямс (Джульетта — Г. Уланова, Ромео — К. Сергеев). Впервые, — т. им. Кирова.

26 января — Дон-Жуан, оп. Моцарта в концертном исп. хора МАЛЕГОТА, солисты арт. Радиокomiteта, дир. Н. Рабинович. Вступ. слово — И. Соллертинский, — Бзф.

31 января — первое выступление нового муз. коллектива — Ансамбля песни и пляски Краснознаменного Балтийского флота; худ. рук. О. Чинко.

4 февраля — начало концертов первого юбил. (к 100-летию со дня рожд. Чайковского) абонемента филармонии; с 10 февраля — концерты второго юбил. абонемента (всего 23 симф. концерта), — Бзф.

9 февраля — Сказка о попе и работнике его Балде, бал. М. Чулаки, сц. Ю. Сломинского по Пушкину; балетм. В. Варковицкий, дир. П. Фельдт, худ. А. Коломойцев. Впервые, — МАЛЕГОТ.

30 апреля — 4 мая — гастролы Гос. джаза СССР п/у В. Кнушевицкого, — ДК Промкооперации.

6 мая — торжественный вечер-концерт, посв. 100-летию со дня рожд. Чайковского, — Бзф.

10—26 мая — первый показ театрального и музыкального искусства Ленинграда в Москве.

17 мая — начало гастролей Гос. симф. оркестра Союза ССР; дир. А. Гаук, А. Мелик-Пашаев, солисты К. Держинская, И. Ханаев, — Бзф.

1 июня — Указы Президиума Верховного Совета СССР о награждении Лен. филармонии и Лен. хореографического уч-ща орденами Трудового Красного Знамени; о присвоении почетных званий и о награждении орденами и медалями артистов лен. театров.

2 ноября — Князь Игорь, оп. Бородина, к 50-летию первой постановки, — т. им. Кирова.

3 декабря — Ашк-Кериб, бал. Б. Асафьева, сц. А. д'Актиля и М. Волобродского по Лермонтову; балетм. Б. Фенстер, дир. П. Фельдт, худ. С. Вирсаладзе. Впервые, — МАЛЕГОТ.

12 декабря — Тарас Бульба, бал. В. Соловьева-Седого, сц. Каплана и Р. Захарова по Гоголю; балетм. Ф. Лопухов, дир. Е. Дубовской, худ. В. Рындин. Впервые, — т. им. Кирова.

19 декабря — Пиковая дама, оп. Чайковского, к 50-летию первой постановки (уч. С. Преображенская, С. Мигай, Н. Печковский), — т. им. Кирова.

20—30 декабря — Декада советской музыки. Первое исп. капрично «В Армени» М. Штейнберга, Концерта для ф-п с орк. Асафьева (солист А. Каменский). 1-й раз в Л-де исп. Здравица и кантата Александр Невский Прокофьева, XXI симфония Мясковского, Концерт для скрипки с орк. Хачатуряна (солист Д. Ойстрах) и др. произв.: дир. А. Стасевич, А. Гаук, Н. Рабинович, — Бзф и другие концертные залы.

1941

5 января — заключительный концерт Декады советской музыки. Вступ. слово Ю. Вайнопа. 1-й раз в Л-де исп. Фортепианный квинтет Д. Шостаковича (Квартет им. Глазунова и автор), — Бзф.

22 марта — Чародейка, оп. Чайковского (нов. текст С. Городецкого по сюжету И. Шпагинского); дир. А. Пазовский, реж. Л. Баратов, худ. Ф. Федоровский. Нов. пост., — т. им. Кирова.

1 апреля — первое выступление ансамбля эмиртонов (электромузыкальных инструм.). Исп. А. Иванов, Т. Шафер, С. Воробьев, И. Синьков, — Мзк.

9 апреля — творческое совещание «Вокальное искусство и вокальная техника в советской опере»; уч. С. Акимова, П. Андреев, Е. Ольховский и др., — Мзк.

26 апреля — Дороги к счастью, оп. И. Дунаевского, либр. А. д'Актиль; дир. Е. Корнблит, реж. Н. Янет, худ. М. Григорьев. Впервые — т. Муз. ком.

6—16 мая — цикл концертов пленума Оргкомитета Союза композиторов СССР, посв. проблемам советского симфонизма. Исп. произв. Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В. Щербачева, Г. Свиридова, М. Штейнберга, В. Томилина, В. Мурадели и др. Уч. симф. орк. филармонии, Квартет им. Глазунова; дир. Е. Мравинский, Э. Грикуров, Н. Рабинович, А. Стасевич, Н. Аносов, Г. Килладзе; солисты Д. Ойстрах, Е. Вербицкая, А. Каменский. Докл. «Пути и тенденции развития советского симфонизма» В. Богданова-Березовского, «Мировая симфоническая культура и советский симфонизм» И. Соллертинского, и дискуссия, — Бзф, Дворец искусств.

17 мая — открылся Музей истории музыкальной культуры. Ин-т театра и музыки (Исаакиевская пл., 5).

28 мая — Девушка с Запада, оп. Пуччини; дир. К. Кондрашин, реж. Н. Горяинов, худ. Д. Зеленко. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

22 июня — нападение фашистской Германии на СССР. Начало формирования концертных бригад артистов для обслуживания бойцов; в этой работе уч. С. Мигай, П. Журавленко, О. Мшанская, Н. Середа, И. Нечаев и др.

25 июня — Бэла, бал. В. Дешева, сц. Б. Гловацкого по Лермонтову; балет. Б. Фенстер, дир. П. Фельдт, худ. Т. Бруни. Выпускной спектакль Хореогр. уч-ща. Впервые, — т. им. Кирова.

Июль — из артистов Театра им. Кирова созданы для обслуживания ополченцев и воинских частей: ансамбль песни и пляски, 10 струнных квартетов, 2 духовых оркестра. Вся труппа театра разбита на шефские агитбригады.

Август — в связи с угрозой фашистского нападения эвакуированы из города: 19-го Ак. капелла — в Киров, 20-го т. им. Кирова — в Пермь, 22-го МАЛЕГОТ — в Чкалов, Лен. консерватория — в Ташкент, в сентябре филармония — в Новосибирск.

1 сентября — подписан к печати сб. «Песни Краснознаменной Балтики» — первый из 12, выпущенных в городе в период войны.

14 сентября — первый концерт, весь сбор от которого передан в фонд обороны. Уч. композитор Шостакович, арт. В. Касторский, В. Легков, О. Иордан, С. Корень и арт. драм. театров, — Бзф.

12 октября — первый в сезоне симф. концерт с уч. артистов оркестров Радиокомитета, Филармонии и ак. театров; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

Сентябрь — октябрь — издательство Лен. отд. Музфонда «Оркестротека» выпущены оборонные песни В. Томилина, Д. Прицкера, М. Юдина, В. Соловьева-Седого.

8, 9 ноября — концерты симф. орк. Радиокомитета с уч. образцового орк. Лен. Воен. Округа и хора Радиокомитета. Исп. IX симфония Бетховена, финальный хор из оп. Иван Сусанин Глинки; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

15 ноября — Три мушкетера, оп-та Л. Варнея, либр. М. Зощенко по Дюма; дир. Е. Синицын, реж. А. Феона, худ. Н. Кузьмин. Впервые, — т. Муз. ком.

7 декабря — 1812 год, увертюра Чайковского, исп. симф. орк. Радиокомитета и духовой орк. гарнизона; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

1942

4—28 февраля — Конкурс на песню и марш для симф. или духов. оркестра, посв. XXIV годовщине Красной Армии. Жюри под председ. Асафьева присудило премии за лучшие песни композиторам Н. Будашкину, Б. Гольцу, М. Юдину, А. Леману, В. Богданову-Березовскому. За Героический марш для симф. орк. — Н. Тимофееву, за Марш для духов. орк. — О. Евлахову.

4 марта — театр Муз. комедии возобновил работу в помещ. Театра им. Пушкина.

5 марта — ленинградцы услышали по радио VII симфонию Д. Шостаковича, посв. городу Ленина, впервые исп. оркестром Большого театра Союза ССР (дир. С. Самосуд); трансляция из Куйбышева по всем радиостанциям страны.

18 марта — первая музыкальная передача из возобн. цикла муз. радиопередач. Снегурочка, муз. Чайковского к весенней сказке Островского, исп. хор и орк. Радиокомитета, солисты Н. Вельтер, В. Шестакова, И. Нечаев и др.; дир. К. Элиасберг.

5 апреля — начало цикла симф. концертов. В составе орк. артисты филармонии, Радиокомитета и ак. театров; дир. К. Элиасберг. В концерте, начавшемся с Торжественной увертюры Глазунова, уч. П. Андреев, В. Касторский, И. Нечаев и др., — т. им. Пушкина.

25 апреля — заключительный концерт смотра худож. самодеятельности военнослужащих госпиталей Л-да, — Дом Красной Армии.

26 апреля — первый концерт нового Об-ва камерных концертов, организованного работниками искусств, в предоставленном Об-ву зале (ныне Театр кукол п/р Е. Деммени).

24 мая — концерт фронтовых худож. бригад Дома Красной Армии, — Бзф.

30 мая — концерт учащихся Хореографического уч-ща, — Бзф.

Май — организован хор девушек-бойцов местной противовоздушной обороны (МПВО) п/р Н. Кукулина.

18 июня — Лесная быль, оп-та А. Логинова, либр. К. Гузынин, дир. автор, реж. Н. Янет, худ. В. Борисович. Впервые, — т. Муз. ком.

9 августа — VII симфония Д. Шостаковича («Ленинградская»); симф. орк. Радиокомитета, усиленный музыкантами армейских орк.; дир. К. Элиасберг. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

19 сентября — декабрь — конкурсе на лучшее муз. произв., посв. борьбе Ленинграда против фашистских захватчиков. Жюри под председ. А. Оссовского признало лучшими из симф. произв. Героический марш А. Животова, из песен: За родину Ю. Кочурова, Песню о Жданове и Песню о зенитке М. Глуха.

31 октября — подписан к печати, созданный в условиях блокады города, песенный сб. «За Ленинград!».

2 ноября — выступление ансамбля МПВО с композицией Месть, муз. А. Каменского, — Бзф.

7 ноября — Раскинулось море широко, оп-та В. Витлина, Н. Минха, Л. Круца, либр. В. Вишневский, А. Крон, В. Азаров; дир. А. Логинов, реж. Н. Янет, худ. С. Вишневецкая. Впервые, — т. Муз. ком.

8 ноября — Евгений Онегин, оп. Чайковского; дир. К. Элиасберг, реж. Е. Студенцов, В. Легков, худ. Г. Цорн. Нов. пост. оперного коллектива города, уч. С. Преображенская, И. Нечаев и др., — т. им. Пушкина.

Юбилейная научная сессия с докл. Б. Асафьева, А. Оссовского, В. Богданова-Березовского, П. Грачева, Е. Гиппиуса, посв. достижениям советской муз. культуры и муз.-исторической науки за 25 лет, — Ин-т театра и музыки. За год в Ленинградском отд. Союза композиторов было прослушано более 150 произведений, созданных в осажденном городе.

Госполитиздатом выпущены брошюры «Глинка» Асафьева и «Чайковский» В. Богданова-Березовского.

1943

10 и 13 февраля — сольные концерты латвийской певицы Э. Пакуль, — Бзф.

20, 24, 27 февраля — фортепианные вечера и концерт с симф. орк. С. Юдиной; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

28 февраля — концерт исполнительницы песен народов СССР И. Янзем, — Бзф.

13 марта — концерт скрипача Д. Ойстраха, — Бзф.

15 марта — Пиковая дама, оп. Чайковского; дир. К. Элиасберг, реж. Н. Вельтер. Уч. С. Преображенская, В. Легков, В. Сорочинский, Н. Болотина.

Нов. пост. оперного коллектива города, — т. им. Пушкина.

Март — создан Ансамбль песни и пляски Дорпрофсожа Октябрьской жел. дор. (60 чел).

11 апреля — концерт струнных и вокальных ансамблей при уч. С. Преображенской, — з. Об-ва камерн. концертов.

21 июня — концерт, посв. 35-летию со дня смерти Римского-Корсакова, Сад отдыха.

Юбил. заседание, посв. творчеству Римского-Корсакова с докл. А. Оссовского и М. Барминой, — Ин-т театра и музыки.

4 июля — заключительный концерт смотра худож. самодеятельности Л-да, — Бзф.

25 июля — Шопениана, бал. на муз. Шопена, восстановл. О. Иордан и концерт с ее участием, — Сад отдыха.

18 сентября — Москва, кантата Чайковского, исп. симф. орк., объедин. хор Радиокомитета и Ансамбля песни и пляски Политуправления Ленфронта (хорм. А. Анисимов); дир. К. Элиасберг, — Бзф.

21 октября — «Ленинградская правда» опубликовала результаты городского конкурса на лучшее симф. и вокальное произв. в честь XXVI годовщины Октября. Первые премии присуждены Ю. Кочурову за Суворовскую увертюру и О. Евлахову за песню Ночной патруль.

14—17 ноября — сольные концерты, вечера ф-п дуэтов и выступления с симф. орк. Э. Гилельса и Я. Зака; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

Ноябрь — научная сессия, посв. 50-летию со дня смерти Чайковского. Докл. П. Грачева, Ю. Кремлева, А. Ступеля, — Ин-т театра и музыки.

19 декабря — Концерт Ансамбля песни и пляски Волховского фронта (худ. рук. Л. Степанов), — Бзф.

За год в Ленинградском отд. Союза композиторов прослушано 250 новых произв. (кантата Город на Неве Г. Носова, ф-п цикл Ленинградский блокнот и песенно-симф. цикл Ленинград О. Евлахова, бал. Персей В. Дешеева и др.).

1944

6 января — концерт пианиста С. Рихтера. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

9 января — фортепианный вечер П. Серебрякова, — Бзф.

27 января — салют в честь полного освобождения города от вражеской блокады и артиллерийских обстрелов.

28 февраля — концерт Ансамбля песни и пляски и джаз-оркестра Краснознаменного Балтфлота, — Бзф.

6 марта — открытие научной сессии, посв. 100-летию со дня рожд. Римского-Корсакова; докл. А. Оссовский, — Ин-т театра и музыки.

12 марта — творческий самоотчет артистов симф. орк. Радиокомитета со вступ. словом В. Богданова-Березовского о деятельности оркестра за время войны; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

18 марта — Вечер памяти Римского-Корсакова, — Бзф.

Собрание представителей муз. общественности и оставшихся в Л-де студентов и профессоров консерватории в связи с присвоением ей имени Н. А. Римского-Корсакова.

8 июля — начало гастролей Гос. хора русской песни п/р А. Свешникова, — МАЛЕГОТ.

1 сентября — начал сезон возвратившийся в Л-д коллектив т. им. Кирова; Иван Сусанин, оп. Глинки; дир. Б. Хайкин.

28 сентября — возвратился в Л-д коллектив консерватории.

28 октября — начало цикла лекций-конcertов по истории русской музыки. — Лекторий Горкома ВКП(б).

29 октября — начало concertов возвратившегося в Л-д оркестра филармонии. В прогр. — Глинка, Чайковский, Мусоргский, Бородин, Глазунов; дир. Е. Мравинский, — Бзф.

2 ноября — Емельян Пугачев, оп. М. Коваля; дир. А. Пазовский, реж. А. Баратов, худ. Ф. Федоровский. 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

3 ноября — открыл сезон возвратившийся в Л-д коллектив МАЛЕГОТА; Царская невеста, оп. Римского-Корсакова, дир. Э. Грикуров.

14 ноября — авторский вечер Шостаковича. Первое исп. Фортепианного трио и Второго струнного квартета: Квартет им. Бетховена и автор, — Бзф.

1945

9 февраля — 9 марта — цикл ф-п. вечеров В. Софроницкого, — Бзф.

19 февраля — Гаянэ, бал. Хачатуряна; балетм. Н. Анисимова, дир. П. Фельдт, худ. В. Рындин. 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

22 и 24 февраля — вечера балета Г. Улановой, уч. солисты балета Большого театра СССР, — Бзф.

24 марта — заключительный концерт смотра худож. самодеятельности Лен. обл., — Выборгский ДК.

1 апреля — концерт Квартета им. Комитаса, — Камерн. з. ф. (Невский, 52).

16 апреля — органичный концерт Х. Лепнурма (Эстония), — Бзф.

8 мая — заключительный концерт смотра — хоры МПВО (рук. Куллин) и Выборгского ДК (рук. Беяев) и др., — Бзф.

9 мая — День победы над немецким фашизмом. Концерт, в прогр.: кантата Иоанн Дамаскин Танеева, III симфония Скрябина; дир. К. Элиасберг, — Бзф.

23 мая — Сказание о битве за Русскую землю, оратория Шапорина (сл. М. Лозинского, К. Симонова, А. Суркова, С. Северцева); симф. орк. филармонии, дир. А. Гаук, 1-й раз в Л-де, — Бзф.

24 июня — авторский вечер Прокофьева. В прогр. V симфония (1-й раз в Л-де), сюита из бал. Ромео и Джульетта. I концерт для ф-п с орк.: симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский, солист А. Каменский, — Бзф.

19 октября — заседание научной сессии «Русская музыка и ее мировое значение», докл. А. Оссовский, — Ин-т театра и музыки.

21 октября — Верный друг, оп-та Соловьёва-Седого; дир. М. Воловац, реж. Н. Янет, А. Бурлаченко, худ. М. Григорьев. 1-й раз в Л-де, — т. Муз. ком.

3 ноября — открытие 25-го концертного сезона филармонии. IX симфония Шостаковича, дир. Е. Мравинский. Первое исп., — Бзф.

8—17 декабря — творческий смотр Лен. обл. филармонии в концертных залах города.

19 декабря — Орлеанская дева, оп. Чайковского; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. В. Дмитриев (Иоанна д'Арк — С. Преображенская), Нов. пост., — т. им. Кирова.

1946

22 марта — Мнимый жених, бал. М. Чулаки, сц. П. Коломойцева, Б. Фенстера по комедии Гольдони Слуга двух господ; балетм. Б. Fenster, дир. Е. Корнблит, худ. Т. Бруни. Впервые, — МАЛЕГОТ.

7 апреля — VIII симфония Шостаковича: симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

8 апреля — Золушка, бал. Прокофьева; балетм. К. Сергеев, дир. П. Фельдт, худ. Б. Эрдман (Золушка — Н. Дудинская). 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

9 мая — возобновление спектаклей Оперной студии консерватории в Большом зале консерватории: Русалка, оп. Даргомыжского.

27 мая — возобновление симф. concertов в Театре оперы и балета им. Кирова с уч. орк., хора и солистов театра, дир. Б. Хайкин.

31 мая — концерт эстонского певца Т. Куузика, — Бзф.

12 июня — Война и мир, оп. Прокофьева (1 часть — 8 картин); дир. С. Самосуд, реж. Б. Покровский, худ. В. Дмитриев. Впервые, — МАЛЕГОТ.

20 июня — 23 июля — Всесоюзный смотр молодых дирижеров в Л-де при уч. симф. орк. филармонии. Первая премия присуждена воспитаннику Лен. консерватории дир. Киевского оперного театра К. Симеонову, вторые премии А. Янсонсу (Рига) и Р. Матсову (Таллин), — Бзф.

26 июня — Каменный гость, хореограф. сцены Асафьева по Пушкину, сц. и балетм. Л. Якобсон, дир. Д. Похитонов, худ. В. Борискович; выпускной спектакль Хореограф. уч-ща им. Вагановой. Впервые, — т. им. Кирова.

5 октября — Героическая поэма А. Животова: симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский. Первое исп., — Бзф.

18 октября — органный вечер Г. Лепнурма с уч. певицы Ж. Снимон. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

3—13 ноября — праздничная декада советской музыки. Исп. произв. Шостаковича, Прокофьева, А. Животова и др. 1-й раз в Л-де исп. II симфония Мурадели и Концерт для виолончели с орк. Хачатуряна. Уч. симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский, А. Гаук, солисты Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий, С. Рихтер, — Бзф.

3 ноября — Дуэнья, комич. оп. Прокофьева; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. Т. Бруни и И. Шлепянов. Впервые, — т. им. Кирова.

24 ноября — В зимнюю ночь, оп-та И. Дзержинского, либр. Л. Дзержинского по повести «Метель» Пушкина; дир. М. Воловац, реж. А. Тутышкин, худ. В. Рындин. Впервые, — т. Муз. ком.

1947

8 января — Весенняя сказка, бал. Асафьева (по муз. материалам Чайковского), либр. Ю. Слонимский; балетм. Ф. Лопухов, дир. Е. Дубовской, худ. С. Вирсаладзе. Впервые, — т. им. Кирова.

18 февраля — концерт, посв. 90-летию со дня смерти Глинки. Первое исп. Арии для меццо-сопрано, женск. хора и орк. к пьесе К. Бахтурина Молдавская цыганка: симф. орк. филармонии, дир. А. Гаук, — Бзф.

28 февраля — Реквием памяти павших героев Ю. Левитина (текст В. Лебедева-Кумача): симф. орк. филармонии и хор Ак. кап.; дир. Е. Мравинский, солистка О. Кашеварова. Первое исп., — Бзф.

26 марта — I симфония О. Евлахова, посв. героической обороне Ленинграда; дир. К. Зандерлинг. Первое исп., — Бзф.

22 мая — Любовь Яровая, оп. В. Энке; дир. И. Шерман, реж. Н. Горяйнов, худ. А. Константиновский. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

25 мая — в ознаменование 125-летия со дня рожд. М. Петипа Спящая красавица, бал. Чайковского; дир. Е. Дубовской, — т. им. Кирова.

26 мая — Месса си-минор Баха, исп. симф. орк. филармонии, хор Ак. кап., солисты И. Браудо, Е. Дмитриев, Н. Шпиллер, М. Максаква, М. Довенман, дир. А. Гаук, — Бзф.

3 июня — авторский симф. концерт венгерского композитора Э. Кодая. В прог. Концерт для симф. орк., Сюита из оп. Хари Янош, Вариации на тему народной венгерской песни, — Бзф.

14 июня — Татьяна, бал. А. Крейна, сц. В. Месхетели; балетм. В. Бурмейстер, дир. Е. Дубовской, худ. В. Ходасевич. Впервые, — т. им. Кирова.

22 июня — Возобн. летних симф. концертов орк. филармонии в Саду отдыха.

30 июня — Роза ветров, оп-та В. Мокроусова, либр. И. Луковский; дир. М. Воловац, реж. А. Тутышкин, худ. В. Рындин. Впервые, — т. Муз. ком.

27 сентября — возобн. выпуска радиожурнала Музыкальная жизнь Ленинграда.

11 октября — VI симфония Прокофьева; симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский, Первое исп., — Бзф.

26 октября — Князь-озеро, оп. И. Дзержинского, либр. Л. Дзержинского по повести П. Вершигоры Люди с чистой совестью; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. С. Вирсаладзе. Впервые, т. — им. Кирова.

5 ноября — Великая дружба, оп. Мурадели; дир. Э. Грикуров, реж. Э. Каплан, худ. А. Тышлер. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

8 ноября — Вольный ветер, оп-та Дунаевского; дир. М. Воловац, реж. П. Суханов, худ. Н. Акимов. 1-й раз в Л-де, — т. Муз. ком.

8 ноября — 13 декабря — фестиваль советской музыки, посв. XXX годовщине Октября. Первое исп. оратории Отчизна Ю. Левитина, Праздничной увертюры А. Животова, Увертюры Р. Котляревского, II симфонии М. Чулаки и др. Уч. симф. орк. филармонии, хор Ак. кап., сценич. орк. т. им. Кирова,

дир. Е. Мравинский, Э. Грикуров, солисты А. Каменский, Т. Рябова. За время фестиваля исп. 21 произв., — Бзф.

29 декабря — Милица, бал. Асафьева, сц. А. Бассехес, В. Голубов; балетм. В. Вайнонен, дир. Е. Дубовской, худ. Б. Волков. Впервые, — т. им. Кирова.

1948

10 января — вечер симф. миниатюр, дир. К. Зандерлинг, — Бзф.

13 января — начало гастролей дирижера и композитора П. Владигерова и певца М. Попова (Болгария), — Бзф.

23 января — концерт польских музыкантов. 1-й раз в Л-де исп. Концерт для скрипки с орк. К. Шимановского, солист Е. Уминский, дир. Г. Фительберг, — Бзф.

10 февраля — постановление ЦК ВКП(б) об опере Великая дружба Мурадели.

11 февраля — вечер, посв. 75-летию со дня рожд. Ф. Шалыпина. С воспоминаниями выступили: А. Оссовский, В. Касторский, П. Журавленко, Д. Похитонов, — Дом искусств им. Станиславского.

Февраль — открытие воскресного Университета муз. культуры в Доме офицеров им. Кирова.

20 марта — начало концертов Гос. хора русской песни п/у А. Свешникова, — Бзф.

18 апреля — Певческий праздник — творческий отчет школьных хоровых коллективов. Выступление объедин. хора школьников (700 чел.) п/у О. Орленко, — з. Ак. кап.

19—25 апреля — Ленинградская делегация в составе 50 чел. участвует в I Всесоюзном съезде композиторов в Москве.

17 июня — Кармен, оп. Бизе, текст либр. В. Рождественского и М. Волобрынского; дир. Б. Хайкин, реж. П. Румянцев, худ. С. Вирсаладзе. Нов. пост., — т. им. Кирова.

21 июня — в ознаменование 40-летия со дня смерти Римского-Корсакова торжеств. заседание и концерт в Малом з. консерватории; отрывки из оп. Майская ночь, Царская невеста, Снегурочка в МАЛЕГОТЕ.

21 октября — начало первых гастролей дирижера К. Анчерла (Чехословакия), — Бзф.

23 октября — Травната, оп. Верди; дир. И. Шерман, реж. Н. Гладковский, худ. М. Григорьев. Нов. пост., — оп. хоров. студия ДК им. Кирова.

Октябрь — создание Ансамбля песни и пляски трудовых резервов (350 чел.).

8 ноября — Доктор Айболит, бал. И. Морозова; балетм. Б. Фенстер, дир. Е. Корнблит, худ. Н. Акимов, Т. Бруни. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

26 ноября — 6 декабря — научная сессия: «Русская музыкальная классика и советская музыкальная культура», докл. В. Волошинов, А. Будкой, К. Дмитриевский, М. Друскин, Ю. Кремлев, — Ин-т театра и музыки.

23—28 декабря — гастролы симф. орк. Украинской ССР, дир. Н. Рахлин, солист Э. Гилельс, — Бзф.

Декабрь — духовой орк. штаба Лен. Воен. округа занял 1-е место на всесоюзном конкурсе в Москве и признан лучшим оркестром Советской Армии.

1949

14 марта — Медный всадник, бал. Р. Глиэра, сц. П. Абалимова по поэме Пушкина; балетм. Р. Захаров, дир. Е. Дубовской, худ. М. Бобышов. Впервые. Спектакль посв. 150-летию со дня рожд. Пушкина, — т. им. Кирова.

Март — фабрика муз. инструментов им. Луначарского выпустила первую партию советских арф.

15 мая — открытие Малого зала филармонии с присвоением ему им. Глинки (бывш. зал. Энгельгардт, Невский, 30).

21—30 мая — Концерты из произв. ленинградских композиторов, конференции слушателей. Исп. симф. картина Лес и поэма Зоя на сл. М. Алигер.

В. Салманова, вокальн. цикл на стихи сов. поэтов Весна А. Животова, симф. поэма Ермак и вокальн. цикл на сл. А. Фатьянова Земля И. Держинского, сюита Русский Север Н. Леви и др.; дир. Е. Мравинский, А. Стасевич, И. Шерман и др.,— Бзф., з. Ак. кап., ДК им. Капранова и Выборгский ДК, Летний т. ЦПКиО, Дом композиторов.

22 мая — Сорочинская ярмарка, оп. Мусоргского; дир. И. Шерман, реж. Н. Гладковский, худ. М. Григорьев, Нов. пост.— оп.-хоров. студия ДК им. Кирова.

27 мая — начало гастролей Украинского хора п/р Г. Вереки.— Бзф.

31 мая — 1 июня — научная сессия, посв. 150-летию со дня рожд. Пушкина; докл. А. Оссовский, В. Богданов-Березовский, Ю. Слонимский,— Ин-т театра и музыки.

12 июня — Концерт венгерских артистов А. Фишер (ф-п), Д. Гарай (скр.), певцов Ю. Ошват и М. Секей,— Мзф.

16 июня — Сказка о мертвой царевне, бал. В. Дешевова (на темы Лядова), сц. Г. Ягдфельд; балетм. А. Андреев и Б. Фенстер, дир. Е. Корнблит, оформ. палехских худ. п/р Н. Парилова. Впервые. Спектакль посв. 150-летию со дня рожд. Пушкина.— МАЛЕГОТ.

10 июля — Свадьба Кречинского, оп. А. Пащенко, либр. С. Спасского по пьесе Сухова-Кобылина; дир. Э. Грикуров, реж. Н. Смолич, худ. Т. Бруни. Впервые,— МАЛЕГОТ.

20 августа — начало приема заявлений на открывающееся в консерватории заочное отделение (ф-п, оркестровый, теоретико-композиторский фак-ты).

28 сентября — Воевода, оп. Чайковского (по партитуре, восстанов. П. Ламмом и дополи. В. Шебалиным, Ю. Кочуровым), либр. в ред. С. Спасского; дир. Э. Грикуров, реж. Б. Покровский, худ. А. Мазанов, 1-й раз в Л-де,— МАЛЕГОТ.

Сентябрь — организован ак. студенческий хор Университета п/р Г. Сандлера.

8 октября — II симфония Бородина исп. в первоначальной ред., восстанов. по рукописям П. Ламмом; дир. Е. Мравинский. Впервые.— Бзф.

14 октября — концерт пианиста Г. Нейгауза — начало концертов, посв. 100-летию со дня смерти Шопена,— Бзф.

26 октября — начало гастролей мужск. гос. хора Эстонской ССР п/р Г. Эрнесакса. 1-й раз в Л-де,— Бзф.

20 ноября — Концерт камерных произв. А. Животова, В. Салманова, В. Соловьева-Седого, И. Держинского, Б. Гольца,— Мзф.

27 ноября — Первое выступл. в качестве балетного дирижера О. Берг: Коппелия Делиба,— МАЛЕГОТ.

9 декабря — Юность, бал. М. Чулаки, сц. по мотивам ром. Н. Островского Как закалялась сталь Ю. Слонимского; балетм. Б. Фенстер, дир. Е. Корнблит, худ. Т. Бруни. Впервые,— МАЛЕГОТ.

15 декабря — Песнь о лесах, оратория Шостаковича (сл. Е. Долматовского); симф. орк. филармонии, хор Ак. кап. и хор мальчиков уч-ща капеллы. Концерт для скрипки с орк. А. Бабаджаняна, солист Л. Коган, дир. Е. Мравинский. Первое исп.,— Бзф.

16 декабря — концерт, посв. итогам общегородского конкурса хоровых коллективов худож. самодеятельности. 1-е место и переходящий приз присуждены хору Выборгского ДК,— Мзк.

1950

10 марта — Лебединое озеро, бал. Чайковского; балетм. К. Сергеев, дир. Е. Дубовской, худ. С. Вирсаладзе. Нов. пост.,— т. им. Кирова.

21 апреля — выступление дир. Л. Шомоди (Венгрия), уч. симф. орк. филармонии,— Бзф.

22 апреля — Молодая гвардия, оп. Ю. Мейтуса (перев. с укр. М. Исаковского); дир. Э. Грикуров, реж. Н. Охлопков, худ. В. Рындин. 1-й раз в Л-де,— МАЛЕГОТ.

22 апреля — начало гастролей Воронежского хора русской песни (худ. рук. К. Массалитинов). 1-й раз в Л-де,— Бзф.

8 мая — концерт худож. учебных заведений города,— Бзф.

25 мая — открытие Декады творчества ленинградских композиторов. Исп. Русская увертюра В. Дешевова (впервые), кантата Кремль Р. Котов. Исп. Русская увертюра В. Дешевова (впервые), кантата Кремль Р. Котовского на сл. А. Жарова, сюита из бал. Стрекоза Ю. Ефимова, новые песни В. Соловьева-Седого, Г. Носова, Д. Прицкера и др. Уч. симф. орк. филармонии, хор и эстрадный орк. Радио, солисты И. Яшугин, Н. Гришанов, И. Шашков, Э. Емельянова; дир. Е. Мравинский, И. Мусин.— Бзф.

26 мая — Али-Батыр (Шурале), бал. Ф. Яруллина (2-я ред.); балетм. Л. Якобсон, дир. П. Фельдт, худ. А. Птушко, Л. Мильчин, К. Ваню. 1-й раз в Л-де,— т. им. Кирова.

18 и 20 июня — Месса си-минор Баха в ознаменов. 200-летия со дня смерти композитора исп. симф. орк. филармонии, хор Ак. капеллы; дир. А. Гаук, вступ. слово М. Друскин,— Бзф.

19 и 20 августа — концерты Ансамбля песни и пляски Всеобщей конфедерации труда Румынской Народн. Респ.,— Сад отдыха.

16 октября — концерт лауреата Междунар. фестиваля демократ. молодежи в Будапеште певицы Э. Долухановой,— Бзф.

17 октября — Семья Тараса, оп. Кабалевского (2-я ред.) либр. С. Ценина по повести Б. Горбатова «Непокоренные»; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. С. Вирсаладзе. Впервые,— т. им. Кирова.

7 ноября — Трёмбита, оп-та Ю. Милютинна; дир. М. Воловац, реж. В. Андрушкевич, худ. С. Юнович. Нов. пост.,— т. Муз. ком.

17 октября — органнй концерт И. Браудо, посв. 200-летию со дня смерти Баха, уч. Э. Долуханова,— Бзф.

31 декабря — Морозко, оп. М. Красева; дир. Э. Грикуров, реж. А. Киреев, худ. И. Коротков. Нов. пост.,— МАЛЕГОТ.

Открыт большой концертный зал в к/т «Родина». Изготовлен первый концертный рояль на ф-ке «Красный Октябрь».

1951

10—14 января — первые послевоенные гастроли дирижера Г. Абендрота (ГДР),— Бзф.

19 января — начало гастролей пианистки Г. Черны-Стефаньской (Польша). Впервые,— Бзф.

25 января — 5 февраля — цикл концертов певца М. Александровича,— Бзф.

20 февраля — Гугеноты, оп. Мейербера; дир. С. Ельцин, реж. Н. Смолич, худ. В. Ходасевич. Нов. пост.,— т. им. Кирова.

4 марта — концерт, посв. 100-летию со дня смерти Алябьева. 1-й раз в Л-де исп. Квартет и струнное Трио (артисты Моск. филармонии), вступ. слово Ю. Келдыш,— Мзф.

9 марта — Фиделио, оп. Бетховена в концертном исп.: симф. орк. и мужск. хора Радиокомитета; дир. Н. Рабинович, реж. П. Румянцев, хорм. Ю. Славнитский,— Бзф.

15 марта — XXVII симфония Н. Мясковского: симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский. Первое исп.,— Бзф.

13 апреля — концерт музыкантов Венгерской Народн. Респ. во главе с дир. Я. Ференчком,— Бзф.

13—17 мая — концерты дирижера В. Ферреро (Италия) с симф. орк. филармонии.— Бзф.

24 мая — первые места на Международном конкурсе скрипачей в Брюсселе заняли Л. Коган (I, Москва), М. Вайман (II, Ленинград).

Май — в связи со 175-летием Большого театра Союза ССР концерты и лекции в залах города, на предприятнях, в клубах. Выступления в спектаклях, ден. театров и концертах артистов А. Иванова, И. Козловского, С. Лемешева, А. Пирогова, Н. Шпиллер, Е. Шумской, М. Плисецкой, Р. Стручковой, Ю. Жданова; дир. Н. Голованов, балетм. Р. Захаров.

1—30 июля — 1-й раз в Л-де гастроли Киевского театра оперы и балета

им. Шевченко: оп. Натаалка-Полтавка Лысенко, Галка Монюшко, Запорожец за Дунаем Гулак-Артемовского, Богдан Хмельницкий К. Данкевича, — т. им. Кирова.

2 ноября — начало гастролей артистов Корейской Народн. Демократич. Респ. (хор корейской молодежи, орк. народн. INSTR., танцевальн. группа под рук. Цой Сын Хи), — Бзф.

7 ноября — Иван Болотников, оп. Л. Степанова; дир. Б. Хайкин, реж. И. Шлепянов, худ. А. Константиновский. 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

8 ноября — Молодая гвардия, оп. Ю. Мейтуса; дир. Б. Ратнер, реж. А. Киреев, худ. В. Киселев. Нов. пост. — Оперная студия консерватории.

30 ноября — Угрюм-река, оп. Д. Френкеля по ром. В. Шишкова, либр. В. Шишков, С. Островой; дир. Э. Грикуров, реж. А. Соколов, худ. Д. Попов. Впервые, — МАЛЕГОТ.

10 декабря — Русалка, оп. Даргомыжского в исп. оперного коллектива ДК им. Кирова (дир. Г. Донях, реж. Г. Товстоногов) на сцене т. им. Кирова.

29 декабря — Барышня-крестьянка, бал. Асафьева; балетм. Б. Фенстер, дир. Е. Корнблит, худ. Т. Бруни; 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

1952

9—15 февраля — гастролы дирижера В. Ферреро (Италия), — Бзф.

15—21 марта — гастролы Ансамбля песни и пляски Венгерской Народн. Респ., — Бзф.

20 марта — На страже мира, оратория Прокофьева, исп. симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы, хор мальчиков уч-ща Ак. кап.; дир. Е. Мравинский, — Бзф.

25 марта — Спящая красавица, бал. Чайковского; балетм. К. Сергеев, дир. Б. Хайкин, худ. С. Вирсаладзе. Нов. пост., — т. им. Кирова.

22 мая — открытие смотра творчества ленинградских композиторов. Исп. вокально-симф. поэма Человек с горы Высокой Г. Уствольской (впервые), увертюра-поэма В. Корее Е. Сироткина, Увертюра Б. Клоузнера, Симфонические танцы Л. Ходжи-Эйнатова, песни Г. Носова, Д. Прицкера, В. Соловьева-Седого, М. Феркельмана: симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы, хор мальчиков уч-ща Ак. кап., хор молодых рабочих Л-да (рук. И. Полтавцев), дир. Е. Мравинский, К. Зандерлинг, Г. Дмитриевский, вступ. слово В. Соловьев-Седой, — Бзф.

30 июня — Самое заветное, оп-та Соловьева-Седого, либр. В. Масс и М. Червинский; дир. С. Орланский, реж. Р. Суслович, худ. А. Босулаев. Впервые, — т. Муз. ком.

5 июля — 10 августа — гастролы Свердловского театра Музкомедии 1-й раз в Л-де (Дочь фельдмаршала О. Фельцмана, Майская ночь А. Рябова, Свадьба с приданым Б. Мокроусова и Н. Будашкина, Мечтатели К. Листова).

23 июля — Сицилийская вечерня, оп. Верди, либр. Э. Скриба (перев. С. Левин, В. Азаров); дир. Э. Грикуров, реж. А. Киреев, худ. С. Вирсаладзе. Впервые*, — МАЛЕГОТ.

Октябрь — организован самостоятельный симф. орк. при Доме искусств им. Станиславского, рук. и дир. Б. Ратнер.

30 ноября — торжественный митинг, посв. открытию памятника Римскому-Корсакову на Театральной пл.

30 ноября — Суворов, оп. С. Василенко; дир. Г. Донях, реж. Н. Смолч, худ. А. Константиновский. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

25 декабря — Сольвейг, бал. на муз. Грига, со. Ю. Слонимский; балетм. Л. Якобсон, дир. Е. Корнблит, худ. В. Ходасевич, П. Штерич, В. Купер. Впервые, — МАЛЕГОТ.

1953

5 января — первый концерт цикла, посв. русской музыке XVIII в. В прогр. О. Козловский, Е. Фомин, И. Хандошкин. Исп. симф. орк. филармонии, мужск. хор Ак. кап., солисты ак. театров, — Бзф.

18 февраля — VII симфония Прокофьева: симф. орк. филармонии, дир. К. Зандерлинг. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

5 апреля — творческий отчет ак. студенческого хора ЛГУ п/у Г. Сандлера перед деятелями искусств города, — Бзф.

2 марта — Каменный цветок, бал. А. Фридендера; балетм. Б. Фенстер, дир. Д. Румшевич, худ. Т. Бруни. 1-й раз в Л-де, первый спектакль хореогр. студии ДК им. Горького.

6 мая — Свадьба Фигаро, оп. Моцарта; дир. Н. Рабинович, реж. Э. Пасынков, худ. Т. Бруни. Нов. пост., — Оперная студия консерватории.

30 мая — Танственный замок (Страшный двор), оп. Монюшко (перев. В. Павловская-Боровик); дир. Ю. Гамалей, реж. Н. Смолч, худ. Г. Мосеев. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

5 июня — Тихий Дон, оп. И. Дзержинского; дир. Г. Донях (орк. МАЛЕГОТа), реж. П. Румянцева, худ. Н. Мельников. Нов. пост., — Студия оп. и балета ДК им. Кирова.

5—7 июня — гастролы Ансамбля песни и пляски Корейской Народн. Арм. 1-й раз в Л-де, — Бзф.

3 июля — первые премии на конкурсе исполнителей на духовых инструментах междунар. фестиваля Пражская весна присуждены ленинградцам: В. Курлину (гобой), Л. Перепелкину (флейта), Л. Печерскому (фагот), С. Вишневному (кларнет), В. Буяновскому (валторна).

4 июля — Декабристы, оп. Ю. Шапорина; дир. Б. Хайкин, реж. Е. Соколов, худ. А. Константиновский, 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

3 ноября — Концерт трио — Э. Гилельс, Л. Коган, М. Ростропович, — Мзф.

20 ноября — 2 декабря — смотр творчества ленинградских композиторов. Исп. симф. поэма Павлик Морозов Ю. Балкашина, симф. картина Ленинград В. Дешеева, оратория Герои Сталинграда В. Сорокина и др. произв. И. Дзержинского, Л. Ходжа-Эйнатова и др. — в конц. залах и по радио.

24 ноября — Семь красавиц, бал. К. Караева; балетм. П. Гусев, дир. Э. Грикуров, худ. С. Вирсаладзе. 1-й раз в Л-де, — МАЛЕГОТ.

17 декабря — X симфония Шостаковича: симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский. Первое исп., — Бзф.

20 и 21 декабря — выступления дирижера Ф. Конвичного (ГДР), — Бзф.

25 декабря — Судко, оп. Римского-Корсакова; дир. С. Ельцин, реж. Е. Соколов, худ. С. Юнович, балетм. Ю. Григорович (дебют). Нов. пост., — т. им. Кирова.

Оркестр Радиокomiteта перешел в филармонию в качестве второго симф. орк. (первый в отличие от него стали называть с указанием звания — заслуженный коллектив Республики — ЗКР).

1954

Январь — Всесоюзное совещание по вокальному образованию, — Мзк.

12 января — открытие пушкинской литературно-музыкальной студии в Доме ученых им. Горького.

30 января — Огоньки, оп-та Г. Свиридова; дир. С. Орланский, реж. И. Ермаков, худ. Н. Назарова, 1-й раз в Л-де, — т. Муз. ком.

24 февраля — 2 марта — совещание композиторов и музыковедов Средней Азии и Казахстана с уч. композиторов Шостаковича, Шапорина, Хачатуряна, Чулаки и муз. деятелей Л-да, — Дом композиторов.

24 февраля — концерт скрипача Л. Когана, — Бзф.

1 марта — Указ Президиума Верховного Совета РСФСР в связи с 250-летием Ак. капеллы о присвоении почетных званий и награждении многих работников капеллы орденами и медалями.

21 марта — Щелкунчик, бал. Чайковского; балетм. В. Вайнонен, дир. Б. Хайкин, худ. С. Вирсаладзе. Возобн., — т. им. Кирова.

12 апреля — Эрнани, оп. Верди в концертном исп. ЗКР симф. орк. филарм., хор Лен. радио и солисты ак. театров, дир. Э. Грикуров; 1-й раз в Л-де, — Бзф.

15 апреля — 10 мая — гастролы ак. театра оперы и балета «Эстония»: оп.

Берег бурь Г. Эрнесакса, бал. Калевипоэг Э. Каппа,— ДК промкооперации, Выборгский ДК, ДК им. Горького.

5 мая — Галька, оп. Монюшко; дир. Е. Семков, реж. И. Храмцов, муз. рук. Б. Хайкин. Нов. пост.,— Оперная студия консерватории.

27 мая — Ак. капелле присвоено имя Глинки в связи со 150-летием со дня рожд. композитора.

1 июня — празднование юбилея Глинки: торжеств. заседание (докл. В. Богданова-Березовского) и оп. Иван Сусанин в т. им. Кирова. Торжеств. заседание и концерт из произв. Глинки,— Бзф.

2 июня — открытие летнего симфонического сезона — концерт симф. орк. филармонии, посв. Глинке; дир. Б. Хайкин,— т. Измайловского сада.

2 июня — Вальс-Фантазия, хореограф. картина на муз. Глинки, исп. балетной студией ДК им. Горького; балетм. Ю. Григорович,— ДК им. Горького.

7 июня — общегородское торжеств. заседание и оп. Руслан и Людмила Глинки; дир. С. Ельцин,— т. им. Кирова.

Первый Музыкальный понедельник в ЦПКиО (посв. творчеству Глинки).

13—18 июня — концерты лейпцигского хора мальчиков «Томанерхор» и орк. Берлинской оперы; дир. Г. Рамин (ГДР),— Бзф.

8 сентября — начало гастролей мастеров индийского искусства,— концерт в МАЛЕГОТе.

31 октября—4 ноября — гастролы дирижера Г. Абендрота (ГДР),— Бзф.

6 ноября — Далеко от Москвы, оп. И. Держинского, либр. по ром. В. Ажаева Л. Держинского; дир. Г. Дониях, реж. А. Тутышкин, худ. А. Константиновский. Впервые,— МАЛЕГОТ.

14 ноября — первый из концертов для студентов города — фортепианный вечер В. Софроницкого. В progr.— Гендель, Шуман, Шопен,— Бзф.

7 декабря — начало смотра творческой молодежи концертных организаций. В результате 4-месячного смотра награждены дипломом I степени Упр. культуры Исполкома Ленгорсовета и грамотой ЦК ВЛКСМ пианист А. Ихарев, дир. Ф. Козлов, певцы В. Копылов и В. Матусов, ксилофонист М. Эйнгорн.

12—26 декабря — гастролы Гос. симф. орк. Союза ССР, дир. К. Иванов, Н. Рахлин, Г. Рождественский,— Бзф.

25 декабря — первый концерт чехословацких артистов: трио им. Йозефа Сука, пианистки А. Фишеровой, певцов Б. Ганак, Р. Асмус, И. Жидек, М. Кишоновой-Густовой,— Бзф.

28 декабря — Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении орденами и медалями за выслугу лет и безупречную работу учителей ленингр. музыкальных и худож. школ Мин-ва культуры СССР.

29 декабря — авторский концерт Хачатуряна с уч. Д. Ойстраха и Л. Оборина,— ДК им. Горького.

1955

15 января — авторский концерт Шостаковича. Первое исп. вок. цикла Из еврейской поэзии (З. Долуханова, Н. Дорлиак, А. Маслеников, аккомп. автор),— Мзф.

20 января — чествование Глиэра в связи с его 80-летием и 55-летием творческой деятельности. Уч. симф. орк. филармонии, дир. автор, солистка Н. Казанцева,— Бзф.

Январь — организован народный ак. мужской хор под рук. В. Баранова в ДК им. Первой пятилетки.

23 февраля — Праздничная увертюра Шостаковича, исп. ЗКР симф. орк. филарм., дир. Е. Мравинский. 1-й раз в Л-де,— Бзф.

28 марта — симф. концерт п/у Саши Попова (Болгария). 1-й раз в Л-де,— Бзф.

7 апреля — Война и мир, оп. С. Прокофьева в сокращ. ред. (11 картин); дир. Э. Грикуров, реж. Б. Покровский, худ. В. Дмитриев. Нов. пост.,— МАЛЕГОТ.

18 апреля — авторский концерт Кабалевского. Исп. фрагменты из оп. Ни-

кита Вершинин и Десять сонетов Шекспира (перев. С. Маршак) для баса. Уч. симф. орк. филармонии, дир. автор, солист И. Петров,— Бзф.

9 мая — авторский концерт Дунаевского (один из последних). Уч. симф. орк. филармонии, хор Ак. кап., детский хор,— Бзф.

11 мая — открытое заседание ученого совета, посв. 100-летию со дня рожд. Лядова: вступ. слово Ю. Келдыша, воспоминания о Лядове А. Оссовского,— Ин-т театра и музыки.

20—22 мая — выступления Ансамбля песни и танца им. Эриха Вайнерта (ГДР),— Бзф.

28 июня — Тарас Бульба, бал. Соловьева-Седого в нов. ред.; балетм. Б. Фенстер, дир. П. Фельдт, худ. А. Константиновский. Нов. пост.,— т. им. Кирова.

31 июля — Дон Карлос, оп. Верди (к 150-летию со дня смерти Шиллера); дир. Г. Дониях, реж. Н. Смолич, худ. А. Константиновский, 1-й раз в Л-де,— МАЛЕГОТ.

20—26 августа — гастролы Гос. Шаосиньской оперы (КНР),— Бзф.

14—17 сентября — гастролы камерного орк. п/р В. Штросса (ФРГ),— Бзф.

29 октября — Концерт для скрипки с орк. Шостаковича; ЗКР симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский, солист Д. Ойстрах. Первое исп.,— Бзф.

23 ноября — открытие Декады смотра творчества композиторов Л-да, посв. предстоящему съезду композиторов СССР. В progr. концерта: Симфония и Фантазия для ф-п с орк. Л. Ходжа-Эйнатова (первое исп.), Детская сюита Г. Уствольской, отрывки из бал. Ивовая веточка О. Евлахова, исп. симф. орк. Филармонии, дир. К. Зандерлинг, солистка Т. Рябова, вступ. слово В. Соловьев-Седой,— Бзф.

26 декабря — начало гастролей труппы «Эвримен опера» (США): муз. драма Порги и Бэсс Дж. Гершвина,— ДК Промкооперации.

30 декабря — Броненосец Потемкин, оп. О. Чичко (2-я ред., либр. С. Спаский и В. Чулисов); дир. Г. Дониях, реж. А. Соколов, худ. С. Мандель. Нов. пост.,— МАЛЕГОТ.

Открыт концертный зал Калининского р-на (пл. Ленина, 1) на 700 мест. Филармонией организованы циклы симф. концертов в ДК им. Горького, ДК Промкооперации, Доме офицеров.

Открыта экспозиция «История русского музыкального театра от истоков до Великой Октябрьской социалистической революции» в Театральном музее (пл. Островского, 6). Концерты звукозаписей выдающихся русских и зарубежных певцов стали регулярными (там же).

1956

27 января — к 200-летию со дня рожд. Моцарта: торжеств. заседание и концерт,— т. им. Кирова; торжеств. заседание (докл. М. Друскин), симф. концерт,— Бзф; концертн. исп. оп. Бастьен и Бастьенна, Директор театра,— Мзф.

10 февраля—5 марта — цикл концертов советской музыки, посв. XX съезду КПСС,— Мзф.

11 февраля—4 марта — концерты Э. Гилельса, уч. ЗКР симф. орк. филармонии, дир. К. Зандерлинг, Исп. все ф-п. концерты Бетховена,— Бзф.

15 февраля—14 марта — гастролы эстрадного орк. п/р и при уч. Л. Утесова с progr. Серебряная свадьба, посв. 25-летию коллектива,— Выборгский ДК, ДК им. Горького и Промкооперации.

18 февраля — Первые радости, оп. А. Чернова, либр. А. Чернова по ром. К. Федина, дир. Э. Грикуров, реж. А. Киреев, худ. А. Тышлер. Впервые. Спектакль посв. XX съезду КПСС,— МАЛЕГОТ.

24 марта — Дон-Жуан, оп. Моцарта; дир. С. Ельцин, реж. Э. Каплан, худ. С. Вирсаладзе. Нов. пост.,— т. им. Кирова.

21—28 апреля — гастролы английских музыкантов во главе с композитором и дирижером А. Блиссом,— Бзф.

10—15 мая — гастролы скрипача И. Стерна (США),— Бзф.

Май — начало регулярного выхода на экран телевизионного журнала «Музыка», посв. муз. жизни города.

9—14 июня — выступления в концертах и оперных спектаклях певца Дж. Пирса (США).

14—26 июня — гастроль симф. орк. Свердловской филармонии; дир. М. Паверман и А. Фридендер, — Бзф, Выборгский ДК.

16 июня — праздник советской музыки. Уч. симф. орк. филармонии (дир. А. Янсонс), профессиональные и самодеят. коллективы, композиторы, артисты ак. театров, — ЦПКиО им. Кирова.

18 июня — 2 июля — гастроль Армянского гос. театра оперы и балета им. Спендиарова: оп. Давид-Бек, Ануш А. Тиграняна, Аршак Второй Т. Чухаджяна, бал. Севан А. Егназаряна, — т. им. Кирова, Бзк.

5 июля — начало гастролей Молотовского театра оперы и балета, в период кот. показаны: оп. Черт и Кача Дворжак и Четыре грубияна Э. Вольф-Феррари, бал. Каменный цветок А. Фридендера, Бала Б. Мошкова, — МАЛЕГОТ.

6—7 сентября — гастроль Бостонского симф. орк.; дир. Ч. Мюнш, П. Монте (США), — Бзф.

29 сентября — 1 октября — концерты Лондонского филармонического орк.; дир. А. Боулт, Д. Херст, А. Фистулари, — Бзф.

7 октября — творческий вечер Шостаковича в связи с его 50-летием и награждением орденом Ленина. Первое исп. VI квартета (Квартет им. Бетховена), — Мзф.

17 октября — симф. концерт, посв. 50-летию Шостаковича. В прогн. Праздничная увертюра, V и VI симфонии; ЗКР симф. орк. филармонии, дир. Е. Мравинский, — Бзф.

22—25 ноября — гастроль Шанхайского театра пекинской муз. драмы (КНР), — Бзк.

8—10 декабря — гастроль Лейпцигского симф. орк. Гевандхауз, дир. Ф. Конвичный (ГДР), — Бзф.

27 декабря — Белая акация, оп-та Дунаевского; дир. М. Воловац, реж. И. Теслер, худ. В. Степанов; 1-й раз в Л-де, — т. Муз. ком.

27 декабря — Спартак, бал. Хачатуряна, сц. Н. Волков; балетм. Л. Якобсон, дир. П. Фельдт, худ. В. Ходасевич. Впервые, — т. им. Кирова

28—30 декабря — гастроль балетной студии им. Цой Сын Хи (Корейская Нар.-Демократ. Респ.), — ДК Промкооперации.

Создано Всесоюзное муз. изд. «Советский композитор» с отделением в Л-де.

1957

4—10 января — гастроль эстрадного певца И. Монтана (Франция); 1-й раз в Л-де, — ДК Промкооперации.

6 января — концерт дирижера и композитора К. Сильвестру, уч. пианист М. Кац (Румынская Нар. Респ.); 1-й раз в Л-де, — Бзф.

5 февраля — Бал-маскарад, оп. Верди; дир. Э. Грикуров, реж. Е. Сковнин, худ. А. Таубер. Нов. пост., — т. им. Кирова.

18 февраля — торжеств. заседание и концерт, посв. 100-летию со дня смерти Глинки (завершение Недели русской музыки, прошедшей в обоих залах филармонии), — Бзф.

2—6 марта — гастроль симф. орк. Чешской филармонии, дир. К. Анчерл и К. Шейн, — Бзф.

21 марта — начало гастролей Гос. венгерского хора п/у И. Ченки, — Бзф.

26 марта — Памяти Сергея Есенина, вокально-симф. поэма Г. Свиридова; 1-й раз в Л-де: ак. Русский хор п/у А. Свешникова, симф. орк. филармонии, солист А. Масленников, дир. Е. Светланов, — Бзф.

10 апреля — Поцелуй Чаниты, оп-та Ю. Милютина, либр. Е. Шатуновский; дир. М. Воловац, реж. Ю. Хмельницкий, худ. С. Мандель. Впервые, — т. Муз. ком.

22 апреля — Каменный цветок, бал. Прокофьева; дир. Ю. Гамалей, реж. Ю. Григорович, худ. С. Вирсаладзе; 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

25 апреля — чествование композитора Соловьева-Седого в связи с 50-летием со дня рожд., — Бзф.

9 мая — Ивушка, бал. О. Евлахова, сц. Л. Барусевич; балетм. Н. Анисимова, дир. О. Берг, худ. Г. Мосеев. Впервые, — МАЛЕГОТ.

14 мая — начало гастролей пианиста Г. Гульда (Канада), — Бзф.

1 июня — встреча с певцом, режиссером и актером театра «Берлинер ансамбль» Э. Бушем (ГДР), — Ин-т театра и музыки.

5 июня — Летучий голландец, оп. Вагнера; дир. К. Зандерлинг, реж. С. Лапиров, худ. А. Константиновский, Э. Лещинский, В. Купер. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

8—18 июня — Декада произв. советских композиторов, посв. 250-летию Ленинграда, — т. им. Кирова.

8 июля — 5 августа — гастроль Татарского театра оперы и балета им. Мусы Джалиля: оп. Алтынчеч, Джаалиль Н. Жиганова, бал. Шурале Ф. Яруллина.

5—15 сентября — гастроль Национальной оперы Финляндии, — МАЛЕГОТ.

3 ноября — XI симфония (1905 год) Шостаковича; 1-й раз в Л-де, ЗКР симф. орк. Филармонии, дир. Е. Мравинский, — Бзф.

4 ноября — Мать, оп. Т. Хренникова; дир. Э. Грикуров, реж. Л. Варпаховский, худ. Е. Ахвледиани; 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

11 ноября — открытое засед. ученого совета, посв. 40-летию Великой Октябрьской революции. Докл. «Ленинградские оперные театры за 40 лет» — А. Гозенпуд, «Симфонии Шостаковича» — Г. Орлов, «О советской камерно-инструментальной музыке» — Л. Раабен, — Ин-т театра и музыки.

14 ноября — Мирандолина, бал. С. Василенко; балетм. Ю. Воронцов, дир. Д. Румшевич, худ. В. Купер, Э. Лещинский, В. Александров; 1-й раз в Л-де, — Хореограф. студия ДК им. Горького.

17 ноября — Двенадцать, оратория-поэма для хора и орк. В. Салманова (по А. Блоку); ЗКР симф. орк. филармонии, хор. Ак. кап., дир. А. Стасевич. Первое исп., — Бзф.

1958

4 января — Тропой грома, бал. К. Караева, сц. Ю. Слонимского по ром. П. Абрахамса; балетм. К. Сергеев, дир. Э. Грикуров, худ. В. Доррер. — Впервые, — т. им. Кирова.

19 января — чествование С. Преображенской в связи с 30-летием ее сценич. деятельности. Оп. Пиковая дама Чайковского, — т. им. Кирова.

30 января — первый концерт цикла камерных вечеров ансамбля Д. Ойстрах — Л. Оборин — С. Кнушевицкий, — Мзф.

10 февраля — открытие Ленинградского отд. Всероссийского хорового общества (заседание и концерт), — з. Ак. кап.

21 и 23 апреля — концерты пианиста В. Клайберна (США), — Бзф.

2 мая — Эсмеральда, оп. Даргомыжского; дир. Ю. Богданов, реж. Э. Каплан, худ. В. Доррер. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

2 мая — Красный цветок (в стар. ред. Красный мак), бал. Р. Глиэра; балетм. А. Андреев, дир. Е. Дубовской, худ. М. Бобышов. Нов. пост., — т. им. Кирова.

12 мая — открытие общегородского клуба самодеят. композиторов, — Дом композиторов.

28 мая — постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер Великой дружба, Богдан Хмельницкий и От всего сердца»

2 июня — начало гастролей Филадельфийского симф. орк.; дир. Ю. Орманди, — Бзф.

6 июня — Черное домино, оп. Обера, либр. Скриба, нов. перев. М. Янковского и Б. Тимофеева; дир. Б. Ратнер, реж. А. Киреев, худ. Т. Бруни. Нов. пост., — Оперная студия консерватории.

7—22 июня — первый фестиваль искусств «Белые ночи».

23 и 24 июня — Всесоюзная научная сессия, посв. 50-летию со дня смерти

Римского-Корсакова. Докл. Е. Янковский, В. Римский-Корсаков, В. Васина-Гроссман. — Ин-т театра, музыки и кинематографии.

23—30 июня — гастроль дирижера Л. Стоковского (США). — Бзф.

17 июля — Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии, оп. Римского-Корсакова; дир. С. Ельцин, реж. Е. Соковнин, худ. С. Юнович. Нов. пост., — т. им. Кирова.

12 и 14 октября — концерты певицы Л. Маршалл (Канада). — Бзф.

18 октября — начало гастроль дирижера М. Уэды (Япония). — Бзф.

25 октября — 8 декабря — гастроль ак. театра оперы и балета Латвийской ССР: оп. Баянота А. Калныня.

28 октября — Пути-дороги, танц-сюита на муз. произв. Шостаковича, сц. А. Обрант и А. Белинский; балетм. А. Обрант; дир. С. Ерманок, худ. П. Короткова. Впервые, — Хореограф. студия ДК им. Горького.

29 декабря — Фиделио, оп. Бетховена; дир. К. Зандерлинг, реж. С. Лапиров, худ. Э. Лещинский. Нов. пост. — МАЛЕГОТ.

1959

6 января — Хореографические миниатюры на муз. Грига, Дебюсси, Равеля, Рахманинова, Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Чайковского; балетм. Л. Якобсон, дир. Ю. Гамалей, худ. Т. Бруни, С. Вирсаладзе, В. Доррер. Впервые, — т. им. Кирова.

9—22 января — концерты и спектакли, посв. советской музыке, в связи с проходящим в Л-де IV Пленумом оргкомитета Союза композиторов РСФСР.

12 марта — начало гастроль дирижера Н. Малько (Австралия), уч. ЗКР симф. орк. филармонии. — Бзф.

26 марта — впервые одноактные балеты Эрос, Франческа да Римини, Баллада о любви на муз. Чайковского (Струнная серенада, Франческа да Римини, Времена года); балетм. Ф. Лопухов и К. Боярский, дир. С. Прохоров, худ. С. Вирсаладзе, М. Бобышов, Т. Бруни. Впервые, — МАЛЕГОТ.

6 апреля — открытие первого в стране Дворца работников искусств им. Станиславского.

7 апреля — концерт виолончелиста П. Фурнье (Франция); 1-й раз в Л-де, — Бзф.

28 апреля — концерт и награждение победителей городского конкурса самодельных хоровых коллективов, — з. Ак. кап.

28 апреля — Большая любовь (Русалка), оп. Дворжака; дир. З. Халабала, реж. О. Лингарт, худ. И. Свобода, Я. Конечна (Чехословакия), Впервые* — т. им. Кирова.

18 мая — концерт хора студентов Лен. университета в связи с его 10-летием; дир. Г. Сандлер, — Бзф.

16 июня — Берег надежды, бал. А. Петрова, сц. Ю. Слонимский, балетм. И. Бельский, дир. Е. Дубовской, худ. В. Доррер. Впервые, — т. им. Кирова.

21 июня — Праздник музыки, песни и танца. Уч. 2-тысячч. объедин. хор профсоюзов, сводный орк. Лен. гарнизона (дир. А. Анисимов), орк. филармонии, хор Ак. капеллы, композиторы В. Соловьев-Седой, А. Новиков, Б. Мокроусов и др., — стадион им. Кирова.

27 июля — начало гастроль артистов польской оперы, балета, оперетты и эстрады в связи с 15-летием Польской Народн. респ.

28 августа — начало гастроль Нью-Йоркского симф. орк.; дир. Л. Бернштейн. Впервые, — Бзф.

4 октября — Концерт для виолончели с орк. Шостаковича: ЗКР симф. орк. филармонии, солист М. Ростропович, дир. Е. Мравинский. Первое исп., — Бзф.

4 ноября — Борис Годунов, оп. Мусоргского в оркестровке Шостаковича; дир. С. Ельцин, реж. И. Шлепянов, реж. возобн. М. Гладковский, худ. Г. Мосеев. Возобн., — т. им. Кирова.

10 ноября — 3 декабря — гастроль Муз. театра им. Станиславского и Неримовича-Данченко, отмечавшего в это время 40-летие театра: оп. Заря К. Молчанова, бал. Жанна д'Арк Н. Пейко, Берег счастья А. Спадавецкиа,

Шехеразада на муз. Римского-Корсакова, — ДК Промкооперации, им. Горького, Выборгский.

Ноябрь — начало занятий Музыкального университета при консерватории.

1960

11 января — первое выступление хора старых большевиков Л-да п/у А. Березина.

24 января — гастроль дирижера П. Ардженто (Италия). — Бзф.

30 января — 14 февраля — гастроль Московского театра оперетты: Москва, Черемушки Шостаковича, Баронесса Лили Й. Хузка, — ДК Промкооперации, ДК им. Горького.

21 февраля — торжеств. заседание и концерт, посв. 150-летию со дня рожд. Ф. Шопена; дир. А. Янсонс; слово о Шопене — дир. Г. Чиж (Польша). — Бзф.

9 марта — Патетическая оратория Г. Свиридова: симф. орк. филармонии. Гос. хор Союза ССР п/у А. Свешникова, солисты А. Ведерников, Н. Аксютин, дир. Н. Рахлин; 1-й раз в Л-де, — Бзф.

21 марта — начало гастроль Республиканской хоровой капеллы п/у А. Юрлова (Москва); 1-й раз в Л-де, — Бзф.

24 марта — Отелло, бал. А. Мачавариани; балетм. В. Чабукиани, дир. Ю. Гамалей, худ. С. Вирсаладзе. Нов. пост., — т. им. Кирова.

24 марта — балеты М. Равеля Дафнис и Хлоя (впервые), Вальс, Болеро (нов. пост.); балетм. Г. Давиташвили, дир. С. Прохоров, худ. Э. Стенберг, — МАЛЕГОТ.

2 мая — начало концертов скрипача И. Стерна (США). — Бзф.

10 мая — начало гастроль американского театра оперетты: Моя прекрасная леди (Май фэр лэди) Ф. Лоу, — ДК Промкооперации.

15 мая — Седьмой квартет Шостаковича (Квартет им. Бетховена). Первое исп., Мзф.

5 июня — II ленинградский день песни. Праздник на Дворцовой пл., уч. 6 тыс. вокалистов и музыкантов.

7 июня — Паяцы, оп. Леонкавалло, исп. оперная студия Дома офицеров; дир. Е. Корнблит, реж. Н. Соловьев.

11 июня — Семен Котко, оп. Прокофьева; дир. С. Ельцин, реж. Г. Товстоногов, худ. С. Мандель; 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова.

13—15 июня — концерты пианиста В. Клайберна (США). — Бзф.

20 июня — Жатва (Русская симфония), бал. на муз. I симфонии Калининкова, сц., балетм. и худ. Н. Анисимова. Под солнцем Индии, бал. Б. Александрова, сц. П. Аболимов, А. Будкевич, балетм. и худ. Н. Анисимова; дир. Д. Румшевич. Впервые, — Хореограф. студия ДК им. Горького.

26 июня — заключ. концерт III лен. фестиваля молодежи, посв. 90-летию со дня рожд. В. И. Ленина, — ЦПКиО им. Кирова.

2 октября — Восьмой квартет Шостаковича, посв. памяти жертв фашизма и войны (Квартет им. Бетховена). Первое исп., — Мзф.

5—12 октября — гастроль театра балета под рук. Л. Чейз и О. Смита (США). Впервые, — ДК Промкооперации.

12 ноября — открытие муз. кинолектория в к/т «Коллизей» (лекции, выступл. симф. орк., показ фильмов о великих музыкантах).

12 ноября — начало гастроль балета Кубы п/р А. Алонсо, — ДК Промкооперации.

25 ноября — Хованщина, оп. Мусоргского в ред. и инстр. Д. Шостаковича; дир. С. Ельцин, реж. Л. Баратов, худ. Ф. Федоровский. Возобн., — т. им. Кирова.

14 и 15 декабря — вечера балета, посв. творчеству М. Петипа, уч. М. Плисецкая, Л. Жданов, учащиеся Хореограф. уч-ща, — МАЛЕГОТ.

17 и 18 декабря — начало гастроль дирижера И. Маркевича (Франция). Впервые; уч. симф. орк. филармонии, — Бзф.

20 декабря — первый концерт цикла ф-п сонат. Исп. Э. Гилельс. В прогр. Скарлатти, Бах, Гайдн, Клементи — Бзф.

29 декабря — Маскарад, бал. Л. Лапутина по Лермонтову; сц. и балетм. Б. Фенстер, дир. Е. Дубовской, худ. Т. Бруни. Впервые, — т. им. Кирова.
Организация Хора любителей пения при Ак. капелле, рук. Е. Кудрявцева.

1961

1 февраля — открытие Народной филармонии. Большой концерт, уч. общегородской симф. орк. п/у А. Когана, ак. хор п/р Н. Васильева, — Выборгский ДК.

4—8 февраля — гастроли Кельнского камерного оркестра (Капелла Колониенсис), дир. Ф. Ляйтнер (ФРГ). Впервые, — Бзф.

15 февраля — опубликовано решение Леноблсвопрофа о народных театрах. Учреждены: Народный театр балета ДК им. Горького, Народный театр оперы и балета ДК им. Кирова, Народный театр музыкальной комедии ДК им. Первой Пятилетки (газ. «Веч. Л-д»).

3 марта — Первая «композиторская пятница» в Концертном з. Калининского р-на. В progr.: В. Соловьев-Седой, О. Евлахов, И. Ган, В. Салманов, Д. Френкель и др.

23 марта — Легенда о любви, бал. А. Меликова, сц. Н. Хикмет; балетм. Ю. Григорович, дир. Н. Ниязи, худ. С. Вирсаладзе. Впервые, — т. им. Кирова.

28—29 марта — начало Весеннего смотра творчества композиторов РСФСР, посв. XXII съезду КПСС. Камерные концерты из произв. В. Баснера, О. Евлахова, В. Салманова, А. Петрова и др., — Мзф, Дом комп.

14 апреля — Седьмая симфония, бал. на муз. Шостаковича, сц. и балетм. И. Бельский, дир. Е. Дубовской, худ. М. Гордон. Впервые, — т. им. Кирова. Спектакль посв. XXII съезду КПСС.

17 апреля — концерт симф. орк. Северогерманского радио, дир. Г. Шмидт-Иссерштедт (ФРГ). Впервые, — Бзф.

24 апреля — открытое заседание ученого совета Ин-та театра, музыки и кинематографии, посв. 80-летию со дня рожд. Мясковского и 70-летию со дня рожд. Прокофьева. Докл. Л. Раабен, А. Сохор.

12 мая — Тема с вариациями, бал. на муз. Чайковского (балетм. Р. Гербек, худ. Т. Бруни) и Классическая симфония, бал. на муз. Прокофьева (балетм. К. Боярский, худ. Т. Бруни). Впервые. Петрушка, бал. Стравинского, балетм. К. Боярский, дир. В. Купер, декор. и кост. А. Бенуа, восст. Э. Лещинский, В. Купер. Возобн. — МАЛЕГОТ.

22 и 23 мая — концерты камерн. орк. Virtuozы Рима, дир. Р. Фазано (Италия), — Бзф.

4 июня — День песни, начало общегородского фестиваля искусств, посв. XXII съезду КПСС. Дир. В. Соловьев-Седой, реж. С. Якобсон, — стадион им. Ленина.

9 июня — Обручение в монастыре (Дуэнья), оп. Прокофьева; дир. С. Ельцин, реж. А. Киреев, худ. И. Кустова, Т. Шорр. Нов. пост., — т. им. Кирова.

15 июня — начало гастролей Королевского балета Великобритании, — т. им. Кирова.

20 июня — У моря, бал. на муз. произв. Прокофьева, сц. Г. Стеркин по рассказу К. Паустовского Роза ветров; балетм. К. Боярский, дир. Д. Румшевич, худ. В. Коршикова. Впервые, — Народный т. балета ДК им. Горького.

1 октября — XII симфония Шостаковича, посв. Ленину; ЗКР симф. орк. Филармонии, дир. Е. Мравинский, 1-й раз в Л-де, — Бзф.

17 октября — Судьба человека, оп. Дзержинского; дир. В. Широков, реж. А. Соколов, худ. Н. Тихонова, Н. Мельников; 1-й раз в Л-де, — т. им. Кирова. Спектакль посв. XXII съезду КПСС.

23 декабря — Первая весна, оп. Г. Жуковского; дир. С. Прохоров, реж. С. Лапиров, худ. В. Людмила. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

30 декабря — Севастопольский вальс, оп-та К. Листова; дир. М. Воловац, реж. М. Дотлибов, худ. А. Шелковников. Нов. пост., — т. Муз. ком.

8—12 февраля — концерты симф. орк. Московской филармонии; дир. К. Кондрашин, солист Р. Керер; IV симфония Шостаковича и IV симфония М. Вайнберга, 1-й раз в Л-де, — Бзф.

23 марта — Лозингрин, оп. Вагнера; дир. А. Климов, реж. Р. Тихомиров, худ. С. Вирсаладзе. Нов. пост., — т. им. Кирова.

26 марта — Орфей, бал. Стравинского, балетм. К. Боярский, дир. С. Прохоров, худ. Э. Лещинский, В. Купер. Впервые*; Жар-птица, бал. И. Стравинского, балетм. К. Боярский, дир. С. Прохоров, худ. С. Соломко, Т. Бруни. Возобн., — МАЛЕГОТ.

27—28 марта — концерты Венского симф. орк., дир. Г. Караян, — Бзф.

10 мая — Олимпийские звезды, оп-та Соловьева-Седого, либр. Б. Рацер и В. Константинов; дир. М. Воловац, реж. Ю. Хмельницкий, худ. С. Мандель. Впервые, — т. Муз. ком.

2 июня — Отелло, оп. Верди; дир. А. Найденов, реж. Е. Соковнин, худ. С. Соломко. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

4 июня — Романтическая песня, бал. А. Петрова по рассказу М. Горького Маркар Чудра; балетм. Н. Петров, дир. Ю. Богданов, худ. Ю. Боровков, А. Александров. Впервые, — МАЛЕГОТ. Спектакль посв. XIV съезду ВЛКСМ.

5—7 июня — концерты лауреатов II Междунар. конкурса им. Чайковского пианиста Дж. Огдона (Англия), скрипача Б. Гутникова (СССР), дир. К. Кондрашин, — Бзф, Мзф.

24 июня — Клоп, хореограф. плакат Ф. Отказова и Г. Фиртича по Маяковскому, сц. и балетм. Л. Якобсон, дир. Ю. Гамалей, худ. А. Гончаров, Ф. Збарский, Б. Мессерер, Т. Сельвинская. Впервые, — т. им. Кирова.

20 сентября — начало концертов, посв. 100-летию Консерватории им. Римского-Корсакова, — Бзф.

8—9 октября — авторские симф. концерты Стравинского; дир. И. Стравинский и Р. Крафт, — Бзф.

23—26 октября — концерты хора и орк. п/р Р. Шоу (США); 1-й раз в Л-де, — Бзф. з. Ак. кап., Лен. конц. з.

28—29 октября — концерты симф. орк. Би-Би-Си, дир. М. Сарджент (Англия), 1-й раз в Л-де, — Бзф.

12—13 ноября — концерты скрипача И. Менухина (США) с уч. симф. орк. (13), дир. Э. Грикуров; 1-й раз в Л-де, — Бзф.

22 декабря — Улыбись, Света! оп-та Г. Портнова, либр. В. Константинов и Б. Рацер; дир. М. Воловац, реж. А. Белинский, худ. И. Масленников. Впервые, — т. Муз. ком.

27 декабря — Снежная королева, бал. на муз. произв. К. Синдинга и Н. Гаде (сост. С. Ерманок и Д. Румшевич), сц. по сказке Андерсена В. Чулисова; балетм. Ю. Воронцов, худ. Т. Бруни, дир. Д. Румшевич. Впервые, — Народный т. балета ДК им. Горького.

28 декабря — балеты на муз. Шостаковича: Встреча, сц. И. Гликман; Директивный бантик по рассказу И. Ильфа и Е. Петрова, сц. А. Белинский; Барышня и хулиган по киносценарию Маяковского, сц. А. Белинский; балетм. К. Боярский, дир. Е. Корнблит, худ. В. Доррер. Впервые, — МАЛЕГОТ.

1963

20 и 21 января — Каменный гость, оп. Даргомыжского в концерте, исп.: симф. орк. филармонии, хор любителей пения и солисты ак. театров; дир. Б. Хайкин. К 150-летию со дня рожд. Даргомыжского, — Бзф.

25 и 26 января — концерты Дрезденского симф. орк. (Дрезденская штатс-капелла); дир. и пианист О. Сюнтисер, — Бзф.

8—10 февраля — концерты королевского филармонического орк. Великобритании; дир. М. Сарджент, — Бзф.

25 февраля — Реквием Кабалевского на сл. Р. Рождественского, посв. памяти героев Великой Отечественной войны, исп. хор Ак. капеллы, детский

хор Лен. радио и телевидения, солисты С. Шапошников, Н. Юренева, орк. филармонии, дир. автор. 1-й раз в Л-де,—Бзф.

13—19 марта — Фестиваль английской музыки. Уч. композитор Б. Бриттен, певец П. Пирс, клавишник Дж. Малькольм, валторнист Б. Таквелл, дир. Дел Мар,—Бзф, Мзф, з. Ак. кап.

19 марта — Прищесса Турандот, оп. Пуччини; дир. А. Найденев (Болгария), реж. С. Лапиров, худ. И. Кустова, т. Шорр. Нов. пост., — МАЛЕГОТ.

5 и 7 апреля — концерты виолончелиста Г. Кассато (Италия), — Бзф.

12 апреля — Далекая планета, хореогр. поэма, муз. и сц. Б. Майзея; балетм. К. Сергеев, дир. В. Широков, худ. В. Доррер. Впервые,— т. им. Кирова.

25 апреля — Стабат Матер, кантата Перголези; хор мальчиков Ак. кап., солисты К. Изотова, М. Шахин, камерн. орк. п/у Ю. Крамарова, дир. Ф. Козлов,— з. Ак. кап.

12 мая — День песни. Выступл. вокальных коллективов и певцов, встречи с композиторами.— ДК и др. концертн. залы. Заключит. концерт на Зимнем стадионе.

11 и 15 мая — концерты дирижера Л. Маазеля (США). Уч. ЗКР симф. орк. филармонии,— Бзф.

27 мая — Ромео, Джульетта и тьма, оп. К. Молчанова, либр. (по одному повести Я. Отченашека) его же; дир. А. Найденев, реж. Ю. Петров, худ. Э. Стенберг. Впервые,— МАЛЕГОТ.

26 июля — Сила судьбы, оп. Верди, либр. Ф. Пиаве, перев. С. Левика; дир. А. Климов, реж. Р. Тихомиров, худ. И. Севастьянов. Впервые*, — т. им. Кирова.

7 и 8 октября — первые концерты цикла, посв. истории виолончельного концерта; исп. М. Ростропович и камерн. ансамбли орк. филармонии,— Мзф.

15 октября — 4 ноября — гастролы труппы Роберт Джоффри балет (США).

21 октября — Когда нам 30..., концерт-спектакль, посв. 30-летию балетного коллектива МАЛЕГОТА; сц. А. Кива; балетм. К. Боярский, дир. Е. Корнблит, О. Берг.

МАЛЕГОТ переименован в Лен. Малый театр оперы и балета.

8 ноября — Кружевница Настя, оп. В. Трамбичко, либр. К. Паустовский, В. Трамбичкий; дир. Дж. Далгат, реж. Ю. Петров, худ. С. Дмитриева, А. Таубер. Впервые, — т. им. Кирова.

20 ноября — начало абонементных концертов «Музыкальные среды» в Зеркальном зале (Невский пр. 41). Концерт с уч. К. Изотовой и ансамбля виолончелистов п/у А. Лазько.

11—24 декабря — Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей на оркестровых инструментах.

18—21 декабря — авторские концерты Хачатуряна в связи с 60-летием со дня его рожд., — Бзф, ДК им. Горького.

21 декабря — Конек-Горбунок, бал. Р. Щедрина, сц. В. Вайнонен, Л. Мальяревский; балетм. И. Бельский, дир. Ю. Богданов, худ. М. Гордон; 1-й раз в Л-де,— Малый т. оп. и бал.

1964

3 января — концерт скрипача О. Крысы, победителя междунар. конкурса им. Паганини в Генуе,— Бзф.

14—20 февраля — обществ. смотр новых работ композиторов Л-да. II симфония О. Евлахова, оратория Про Ленина Я. Вайсбурда на ст. В. Маяковского, Концерт для ф-п с орк. Г. Устольской, Концерт для органа с орк. Г. Белова. Первое исп., — Бзф.

14 февраля — В порт вошла Россия, бал. Соловьева-Седого, сц. автор и Р. Захаров; балетм. Р. Захаров, дир. В. Широков, худ. И. Севастьянов. Л. Кроткова. Впервые, — т. им. Кирова.

16 марта — концерт виолончелиста М. Ростроповича, В. прогр. Р. Штраус, Б. Бриттен; дир. Б. Бриттен (Англия), И. Блажков,— Бзф.

344

28 марта — сонатный вечер. Исп. Э. Гилельс и Л. Коган,— Бзф.

31 марта — Сердце балтийца, оп-та К. Листова, либр. Е. Гальперина, Ю. Анненков; дир. Г. Дониях, реж. Ю. Хмельницкий, худ. А. Шелковников. Впервые,— т. Муз. ком.

25 апреля — первый концерт цикла Музыкальная весна, посв. И. С. Баху,— Мзк.

1 мая — Любовь к трем апельсинам, оп. Прокофьева; дир. Э. Грикуров, реж. А. Киреев, худ. И. Кустова. Нов. пост., — Мал. т. оп. и бал.

9—12 мая — гастролы ансамбля Поющие голоса Японии,— Лен. конц. з., ДК им. Кирова.

10—24 мая — фестиваль «Искусство принадлежит народу», исп. новых произв. ленинградских композиторов, в муз. театрах и конц. залах.

17 мая — Борис Годунов, спектакль-оратория (текст Пушкина, муз. Мусоргского). Народн. т. Выборгской стороны; дир. Ю. Симеонов, реж. Я. Хамармер, худ. И. Сегаль,— Выборгский ДК.

29 мая — концерт Камерного ансамбля старинной музыки А. Волконского; 1-й раз в Л-де,— Бзф.

30 мая — торжественный вечер, посв. первому выпуску Народной консерватории,— Мзк.

31 мая, 2 и 4 июня — концерты пианиста А. Микеланджели (Италия), 1-й раз в Л-де,— Бзф.

2 июня — 12 июля — гастролы Ак. театра оперы и балета Латвийской ССР: оп. Валькирия Вагнера, Укрощение строптивой Шебалина, Катерина Измайлова Шостаковича, бал. Шакунтала С. Баласаняна,— ДК им. Ленсовета.

21—29 июня — муз. фестиваль Белые ночи в театрах и концертн. залах. Уч. солисты И. Архипова, Г. Вишневская, В. Ивановский, М. Вайман, Б. Гутников, П. Серебряков, И. Браудо, В. Буяновский; ЗКР симф. орк. филармонии; дир. Е. Мравинский, А. Янсонс, Э. Тонс.

22—29 сентября — гастролы Малой оперной труппы Королевского театра Ковент-Гарден (Англия): оп. Б. Бриттена Альберт Херринг, Поругание Лукреции, Поворот Винта,— Малый т. оп. и бал.

3 и 4 октября — концерты пианиста Арт. Рубинштейна (США), — Бзф.

15 октября — Демон, оп. Рубинштейна; спектакль посв. 150-летию со дня рожд. Лермонтова; дир. Ю. Гамалей (Демон — Б. Штоколов), — т. им. Кирова.

28, 29 октября — концерты дирижера Л. Маазеля (США), — Бзф.

9—12 ноября — гастролы камерного ансамбля «Про музика» (США), — Бзф., Лен. конц. з.

26 ноября — 6 декабря — гастролы Узбекского ак. театра оперы и балета им. Навои: бал. Дон-Жуан А. Фейгина, Человек, который смеется Б. Зейдмана, Семург Б. Бровщина, — ДК им. Ленсовета.

9—12 декабря — концерты симф. орк. Латвийского радио и телевидения; дир. Э. Тонс,— Бзф.

15 декабря — Октябрь, оп. В. Мурадели; дир. А. Климов, реж. Р. Тихомиров, худ. И. Севастьянов, 1-й раз в Л-де,— т. им. Кирова.

29 декабря — Три мушкетера, бал. В. Баснера, сц. Ф. Ванн, балетм. Н. Боярчиков (дебют), худ. М. Щеглов. Впервые,— Малый т. оп. и бал.

На основе объединения издательств Музгиз и «Советский композитор» создано изд. «Музыка» с отделением в Л-де.

1965

4 января — Военный реквием Б. Бриттена, исп. симф. орк. и сводный хор всех фак-тов консерватории; дир. Н. Рабинович, 1-й раз в Л-де,— Бзф.

3 апреля — Человеческий голос, оп. Ф. Пуленка. ЗКР симф. орк. филармонии, солистка Г. Вишневская, дир. Г. Рождественский. 1-й раз в Л-де,— Бзф.

17 апреля — Катерина Измайлова, оп. Шостаковича; дир. Э. Грикуров, реж. Э. Пасынков, худ. Г. Мосеев. Нов. пост., — Малый т. оп. и бал.

18—26 апреля — фестиваль Музыкальная весна. Исп. Песни наших дней, симф. цикл А. Петрова; Весна. Песни. Волнения, оратория В. Баснера на сл.

345

Л. Мартынова, Ленинградская поэма, оратория Г. Белова на ст. О. Бергольд; Героническая увертюра Р. Котляревского; Сердце поэта, вокальный цикл В. Веселова на ст. Э. Межелайтиса и др. произв. ден. композиторов.

30 апреля — Гунади Ласло, оп., Ф. Эркеля, либр. Б. Эргеси, русск. текст Д. Далгата; дир. Э. Тонс, реж. Р. Тихомиров, худ. И. Севастьянов. Впервые, — т. им. Кирова.

15—19 мая — гастролы Кливлендского симф. орк., дир. Дж. Сэлл и Л. Лейн (США), — Бзф.

25—26 мая — концерты скрипача И. Стерна (США) с уч. симф. орк. филармонии, дир. Н. Рабинович, — Бзф.

20—28 июня — фестиваль Белые ночи, посв. творчеству Прокофьева. Уч. М. Ростропович, Б. Гутников, В. Клайберн (как дирижер и солист); дир. А. Янсонс, Е. Светланов, И. Блажков.

8 июля — Питер Граймс, оп. Б. Бриттена, либр. М. Слейтер по поэме Дж. Крабба, русск. текст Н. Бирюкова; дир. Д. Далгат, реж. Р. Тихомиров, М. Слуцкая, худ. А. Цесевич, В. Кучеренко, А. Котов, эскизы Р. Кента (Канада). Впервые, — т. им. Кирова.

25 июля — 7 августа — гастролы Тбилисского ак. театра оперы и балета им. З. Палиашвили: Джанни Скикки Пуччини, Сельская честь Маскани, Лючия ди Ламмермур Донизетти, Миндия О. Тактакишвили; бал. Синатле Г. Киладзе, Демон С. Цинцадзе, Отелло А. Мачавариани, — т. им. Кирова, ДК им. Ленсовета.

24—26 сентября — концерты симф. орк. Хельсинки; дир. Й. Панула (Финляндия), посв. 100-летию со дня рожд. Я. Сибелюса, — Бзф.

9—20 октября — гастролы Театро музикале делла читта ди Рома и камерного орк. Виртуозы Рима: оп. Севильский цирюльник Паизиелло, Служанка-госпожа Перголези, Сельские певички Фиорованти и др., — Бзф.

11—13 октября — научная конференция Проблемы лада с уч. музыковедов Москвы, Казани, Минска, Львова, Новосибирска, — Дом композиторов.

18 и 21 октября — концерты дирижера К. Цекки (Италия), — Бзф.

23 октября — 3 ноября — исп. цикла скрипичных сонат Бетховена: М. Вайман и М. Карандашова, — Мзф.

1966

11 и 13 января — Месса Моцарта, симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы, дир. К. Элиасберг, — Бзф.

26 и 30 января — концерты хоровой капеллы Армении, уч. солисты Театра оп. и бал. им. Спендиарова, симф. орк. Лен. консерватории; дир. О. Чекиджян. Прогр.: Стабат Матер Россини, Кантата Сметаны, Кантата о Родине А. Арутюняна, — Лен. конц. з.

31 января — начало концертов ансамбля «Мадригал» п/у А. Волконского (Москва). В прогр. произв. композиторов XIII—XV вв., — Бзф.

5 февраля — Концерт для виолончели с орк. Б. Тищенко, солист М. Ростропович; симф. орк. филармонии, дир. И. Блажков. Первое исп., — Бзф.

9 и 11 февраля — Казнь Степана Разина, поэма для хора и орк. Шостаковича на ст. Е. Евтушенко; Республ. хоровая капелла, солист В. Громадский, дир. К. Кондрашин; 1-й раз в Л-де, — Бзф.

10 марта — концерт, посв. 50-летию со дня рожд. Г. Свиридова: Вокальный цикл на ст. Р. Бернса, солист А. Ведерников; Памяти Сергея Есенина, поэма для солиста, хора и симф. орк., солист А. Масленников; уч. ЗКР симф. орк. филармонии, хор. Ак. капеллы, дир. В. Минин — Бзф.

16 марта — Укрощение строптивой, оп. Шебалина; дир. Е. Лебедев, реж. В. Чарушников, худ. Т. Бруни. Нов. пост., — Оперная студия консерватории.

19 марта — Барабанщица, оп. А. Николаева, либр. С. Ценин; дир. Э. Грикуров, реж. А. Киреев, худ. С. Мандель; 1-й раз в Л-де, — Малый т. оп. и бал.

23 марта — концерт хоров. музыки XX в. Прогр.: Романтическая кантата В. Веселова, фрагменты из кантаты Голос из хора С. Слонимского, отрывки из кантаты Слово о полку Игореве Л. Пригожина; хор Ак. капеллы, группа симф. орк. филармонии; дир. И. Блажков. Первое исп., — з. Ак. кап.

6—16 апреля — Фестиваль музыки Прокофьева, организов. молодежью консерватории к 75-летию со дня рожд. композитора, — Бзк., Мзф.

21—29 апреля — Ленинградская музыкальная весна, посв. 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В муз. театрах исп. произв. Прокофьева, в концертах — А. Эшпая, А. Петрова, Г. Уствольской, В. Салмакова, Б. Савельева, А. Балая. Уч. симф. орк. филармонии, хоры Лен. радио и телевидения; дир. А. Стасевич, К. Элиасберг, А. Янсонс, И. Блажков, Э. Серов, — Бзф, Мзк, Лен. конц. з.

7 мая — Одиннадцатая симфония, бал. на муз. Шостаковича, сц. и балетм. И. Бельский; дир. Е. Корнблит, худ. М. Смирнов, М. Щеглов. Впервые, — Малый т. оп. и бал.

4 июня — Волшебная флейта, оп. Моцарта (в переводе Д. Далгата), дир. Д. Далгат, реж. Р. Тихомиров, худ. И. Севастьянов. Нов. пост., — т. им. Кирова.

5 июня — Курские песни Г. Свиридова: хор ак. капеллы, симф. орк. филармонии; дир. К. Кондрашин; 1-й раз в Л-де, — Бзф.

5 июня — Второй городской праздник народного творчества, — ЦПКиО.

2—12 июня — совещание-семинар по вопросам музыкально-лекторской работы к 50-летию Великого Октября, — Дом композиторов.

14, 15 июня — гастролы Датского симф. орк.; дир. И. Маркевич. В прогр. Россини, Бетховен, Вагнер, Берлиоз, Равель, Сибелиус, Бриттен, Нильсен, — Бзф.

21—29 июня — фестиваль искусств Белые ночи, посв. Шостаковичу, — Бзф.

23 июня — Картинки с выставки, бал. на муз. Мусоргского (балетм. Г. Пинаев, худ. А. Сапогов) и Праздничная увертюра, бал. на муз. Шостаковича, сц., балетм. и худ. Н. Анисимова; дир. Д. Румшевич. Впервые, — Народный т. балета ДК им. Горького.

25 июня — Тринадцатая симфония Шостаковича для солиста, мужск. хора и орк. на ст. Е. Евтушенко; мужск. хор. Ак. капеллы (хорм. В. Минин), солист А. Эйзен. ЗКР, симф. орк. Филармонии, дир. К. Кондрашин; 1-й раз в Л-де, — Бзф.

23 сентября — концерт лауреата III Междунар. конкурса им. Чайковского скрипача В. Третьякова (I премия), — Бзф.

4 октября — вечер ф-п. концертов, солист лауреат III Междунар. конкурса им. Чайковского Г. Соколов (I премия). Уч. симф. орк. филармонии, дир. А. Янсонс, — Бзф.

8—10 октября — концерты Гос. симф. орк. Укр. ССР; дир. С. Турчак, солисты Б. Руденко, Ю. Гуляев, А. Александров, О. Крыса, — Бзф.

12 и 14 октября — органичные вечера А. Веберзинке (ГДР). В прогр. Бах (Органная месса), Хохфаймер, Букстехуде, Шейдт, — Бзф.

16 октября — открытие воскресного муз. университета для кораблестроителей (Адмиралтейского и Балтийского заводов), — Мзк.

29 октября — Два капитана, оп. Г. Шантыря, либр. С. Ценина по ром. В. Каверина; дир. Ю. Богданов, реж. С. Лапиров, худ. В. Степанов; 1-й раз в Л-де, — Малый т. оп. и бал.

6 ноября — Оптимистическая трагедия, оп. А. Холминова, либр. А. Машистова и А. Холминова по пьесе В. Вишневского; дир. Д. Далгат, реж. Р. Тихомиров, худ. А. Котов, А. Цесевич. Впервые, — т. им. Кирова.

23 ноября — концерт лауреата III Междунар. конкурса им. Чайковского В. Атлантова (I премия), — Бзф.

21 декабря — Полярная звезда, оп-та В. Баснера, либр. Е. Гальперина и Ю. Анненков, дир. М. Волова, реж. М. Дотлибов, худ. Э. Звойро. Впервые, — т. Муз. ком.

24 декабря — Деревянный принц, бал. Бартока; балетм. Н. Боярчиков, дир. Ю. Богданов, худ. С. Дмитриева, А. Таубер. Впервые*, — Малый т. оп. и бал.

О. Динскер

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Кремлев. О методологии советского музыкознания	3
Ю. Кремлев. Эстетика в советском музыкознании	18
М. Михайлов. Советское музыкознание о русской музыке дооктябрьского периода	44
А. Сохор. Изучение советского музыкального творчества	85
Г. Орлов. Зарубежная музыка в советском музыкознании	115
И. Рыжкин. Советское теоретическое музыкознание (1917—1941)	147
С. Боявленский. Советское теоретическое музыкознание (1941—1966)	164
Л. Раабен. Наука о музыкальном исполнительстве как область советского музыкознания	195
И. Земцовский. Русская советская музыкальная фольклористика	215
Л. Данько. Изучение и публикации источников. Справочная литература	263
Музыкальная жизнь Петрограда—Ленинграда. Краткий хронограф (сост. О. Данскер)	306

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ МУЗЫКИ

Выпуск 6-7

Индекс 9-1-2. Т. п. № 1676, Л., 1967

Редактор Л. В. Соллертинская

Худож. редактор Л. И. Рожков

Техн. редактор Ф. М. Сорина

Корректор С. Н. Мурашева

Сдано в набор 22/V 1967 г. Подписано к печати 29/IX 1967 г. М-55292.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Печ. л. 21,75 (21,75).
Уч.-изд. л. 26,16. Тираж 3363 экз. Заказ № 1420. Цена 1 р. 75 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.

1 P. 75 K.

