

**Е.Б. ДОЛИНСКАЯ***Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, г. Москва, Россия*
ORCID: 0000-0001-7936-3063

1941 год. Московские композиторы в Нальчике: к вопросу отражения кавказского музыкального фольклора в творчестве советских мастеров

Статья посвящена творческой деятельности Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Александрова в период их эвакуации на Северный Кавказ в начале Великой Отечественной войны. В Нальчике из рук Хату Сагидовича Темирканова они получили тетради с записями вокальных мелодий и инструментальных наигрышей кабардино-балкарского фольклора. Вдохновлённые первозданной красотой тогда неисследованных народных напевов, московские композиторы даровали им новую жизнь в таких классических жанрах, как струнный квартет, симфония и опера. Индивидуальность творческих подходов московских композиторов к фольклору Северного Кавказа стимулировала новаторские решения. Констатирована преемственность фольклорных музыкальных источников с их обработкой композиторами второй половины XIX–XX веков.

Целью статьи явилось расширение представлений о творческой деятельности отечественных композиторов во время войны и о сочинениях, созданных ими на основе фольклора народов Северного Кавказа. Для статьи выбрана очерковая структура; она служит панорамности и рассчитана на суммарное восприятие явлений. В основе статьи – четыре очерка: «Фольклор и композиторы», «Н.Я. Мясковский», «А.Н. Александров», «С.С. Прокофьев».

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Н. Мясковский, С. Прокофьев, А. Александров, квартет, симфония, опера, кабардино-балкарский фольклор.

Для цитирования / For citation: Долинская Е.Б. 1941 год. Московские композиторы в Нальчике: к вопросу отражения кавказского музыкального фольклора в творчестве советских мастеров // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 111–121. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.111-121

ELENA B. DOLINSKAYA*P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia*
ORCID: 0000-0001-7936-3063

1941. Moscow Composers in Nalchik: On the Subject of Reflexing Caucasian Folklore in the Soviet Masters' Creative Work

The article is devoted to N. Myaskovsky, S. Prokofiev, A. Alexandrov's creative activity during their evacuation to the North Caucasus at the beginning of the Great Patriotic War. In Nalchik, from the hands of Khatu Sagidovich Temirkanov, they received notebooks with recordings of vocal melodies and instrumental tunes of Kabardino-Balkarian folklore. Inspired by the pristine beauty of

those unexplored folk tunes, Moscow composers gave them new life in such classical genres as string quartet, symphony and opera. The individuality of the creative approaches of Moscow composers to the folklore of the North Caucasus stimulated innovative solutions. It is stated the continuity of folklore musical sources with their processing by composers of the 19th–20th centuries second half.

The article has the purpose to expand the ideas about the creative activity of domestic composers during the war and the works they created on the basis of the folklore of the North Caucasus peoples. For the article is chosen the essay structure; it serves as a panorama and is designed for the total perception of phenomena. The article is based on four essays: “Folklore and Composers”, “N. Myaskovsky”, “A. Aleksandrov”, “S. Prokofiev”.

Keywords: Great Patriotic War, N. Myaskovsky, S. Prokofiev, A. Aleksandrov, quartet, symphony, opera, Kabardino-Balkarian folklore.

Через два месяца после начала Великой Отечественной войны, в августе 1941 года, советское правительство приняло решение об эвакуации ведущих деятелей искусства на Северный Кавказ. 11 августа спецпоезд с музыкантами и артистами (Московский художественный академический театр, Малый театр, консерватория) прибыл в Нальчик – столицу Кабарды. Среди музыкантов уехали на Кавказ с семьями: А.Н. Александров, К.Н. Игумнов, С.С. Прокофьев, С.Е. Фейнберг, Н.Я. Мясковский¹.

Прокофьев вспоминал, что Управление по делам искусств города Нальчика «было чрезвычайно заинтересовано приездом группы композиторов из Москвы

в столицу Кабарды. Председателем управления искусств был герой-партизан Хату Сагидович Темирканов – отец Юрия Хатуевича Темирканова, выдающегося дирижёра современности, Герой Советского Союза; погиб в 1942 году» [7, с. 244]. Именно Хату Сагидович передал в руки московских композиторов несколько тетрадей с записями интереснейших кабардино-балкарских песен и плясок, ранее этим музыкантам не известных².

А.Н. Александров, Н.Я. Мясковский, С.Е. Фейнберг и С.С. Прокофьев были в числе тех, кто тотчас начал работу над удивительным по яркости фольклором. Прокофьевым он был введён в тематизм Второго струнного квартета; Мясков-

¹ В самом начале июля 1941 года большая группа профессоров, а также студентов и аспирантов Московской консерватории явилась в военкомат с просьбой отправить их на фронт. Некоторым композиторам было отказано в связи с возрастом: военкомат, например, отклонил просьбу А.Н. Александрова.

² Ещё на заре творческой деятельности Мясковского и Прокофьева, а также Стравинского, Асафьев причислял их к когорте композиторов, обладавших самобытно-характерным стилем и индивидуальным кругом выразительных средств. Например, в связи с концертом 14 января 1917 года, на котором прозвучали «Петрушка» Стравинского, Первый фортепианный концерт Прокофьева и Вторая симфония Мясковского, критик пророчески писал: «Теперь все трое – определившиеся величины: каждый направляется по руслу, ему присвоенному, каждого можно узнать по стилю, даже без детального анализа форм и средств, какими каждый пользуется: настолько это отчётливые индивидуальности. Можно их любить или не любить, признавать или нет, но не учесть их творчества нельзя. Последнее значило бы отвернуться от современной жизни, от тех форм, в которые она вылилась» [10, с. 42]. Формы эти оказались интересны многим композиторам, проявившим склонность к фольклору.

Еще в XIX веке Танеев своими записями как бы включился в диалог о роли фольклора в композиторском творчестве. В дневниковых строках 1896 года он отметил важное: «Не народная музыка мешает музыке профессиональной, а, наоборот, последняя мешает народной, что соотношение между ними подобно соотношению между языком народным и литературным, что в средние века Франция и Германия были богаты народными песнями и песни эти служили формированию музыкального языка композиторов-контрапунктистов... Бах же написал много хоралов, темы которых большей частью были народными песнями. А так как наша музыка молода, наши композиторы должны много работать над русскими песнями, чтобы выработать оригинальный стиль» (курсив мой – Е.Д.) [16, с. 77]. Этим, в частности, стремился заниматься и Мясковский, даже находясь на фронте Первой мировой войны.



ский обратился к предложенным записям дважды – в Седьмом квартете и Двадцать третьей симфонии; Фейнберг написал Рапсодию на балкарские темы. Александров начал записывать и сам обрабатывать кабардино-балкарские мелодии, что ему пригодилось в работе над оперой «Бэла» (завершена уже в эвакуации во Фрунзе и после войны поставлена в Большом театре). В ней музыкальные образы предстали живыми и убедительными, так как Александров с наибольшей полнотой привлёк закавказский фольклор и для вокальной, и для оркестровой партий.

Фольклор и композиторы

В бытность СССР неизмеримо расширилось собирание и изучение фольклора разных народов. В минувшем столетии имело место постепенное подключение к музыкально-художественному процессу многонационального Советского Союза творчества народов древних цивилизаций, что веками были изолированы от контекста мирового музыкального развития.

Среди народов, вошедших в состав СССР, были те, что обладали опытом собирания и изучения фольклора (Грузия, Армения), и малые народности, музыкальный язык которых долго не становился объектом всестороннего изучения (лаки, кабардинцы, балкары).

Творчество европейских (и в том числе русских) композиторов мирового уровня на практике демонстрировало позитивность взаимодействий художественных традиций Востока и Запада – искусства разных систем музыкального мышления и разной эстетической ориентации. Общеизвестно, что самобытность русской музыки во многом определялась не только глубиной её связи с национальным фольклором, но и блистательным «диалогом» с восточными культурами. В. Стасов писал: «Восточный элемент – её характер-

ное отличие, ибо масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех её форм и давала ей такую особую характерную окраску» [15, с. 150].

Новая действительность рождала и новые формы общения композиторов с искусством разных народов, вошедших в состав Советского Союза. Процесс массового культурного просветительства ещё в 1920-е годы захватил не только столичные города СССР, но и бывшие окраины царской России. Особенно продуктивными оказались 1930-е годы, когда, например, в республики Средней Азии были командированы профессора из консерваторий Москвы и Ленинграда, которые на практике демонстрировали высокую результативность взаимодействия культур Запада и Востока. Плодотворно развернулась творческая и педагогическая деятельность Е. Брусиловского в Казахстане, С. Баласаняна в Таджикистане, А. Козловского в Узбекистане, Р. Глиэра в Азербайджане. Их увлечённая работа давала очевидные результаты, в отличие от искусственно придуманного «содружества» высокого профессионала из столицы с молодым национальным кадром, обычно исполнителем на народном инструменте и только начинавшим своё европейское обучение. Народные мелодисты поставляли профессорам образцы родного фольклора, которые композиторами свободно вводились в систему русского ориентализма. Примеры здесь многочисленны. Сошлёмся на Р. Глиэра, создавшего оперы «Гюльсара» (совместно с Г. Джалиловым и Т. Садыковым) и «Лейли и Меджнун» (в соавторстве с Т. Садыковым).

Начавшаяся в Европе в конце 1930-х годов Вторая мировая война привнесла, естественно, новые обстоятельства: с первых месяцев 1941 года была организована эвакуация представителей золотого

фонда культуры СССР на Северный Кавказ и в Среднюю Азию.

Н.Я. Мясковский

Н.Я. Мясковский находится в Нальчике с августа 1941 по декабрь 1942 года. Знакомясь с музыкой народов Северного Кавказа, он, отмечает А. Иконников, «... слушает лучших народных исполнителей Кабардино-Балкарии, изучает собранный фольклорными экспедициями музыкальный материал и сочиняет ряд произведений, в которых использует мелодии народов Кавказа» [4, с. 266].

Облекая подлинные кабардино-балкарские напевы в разные жанровые формы, Мясковский создаёт Седьмой струнный квартет и Двадцать третью симфонию. Хронологически эти сочинения идут друг за другом: квартет ор. 55 *F-dur* был написан в сентябре–октябре 1941 года и впервые исполнен в Москве квартетом им. Бетховена 12 мая 1942 года. Над симфонией ор. 56 *a-moll* композитор работал с октября по ноябрь 1941 года. Премьера состоялась в Москве 11 июня 1942 года (оркестр Радиокomiteта, дирижёр Н.С. Голованов). Успех этих сочинений был обеспечен тем, что, по наблюдению Г. Нейгауза, творчество Мясковского «полно мысли и будит мысль, что оно – выражение интеллектуальной чистоты, этической неподкупности и целостности. А эти качества – прочные качества, куда прочнее многих соблазнов и обобщений» [9, с. 40–41].

Седьмой квартет и Двадцать третью симфонию-сюиту можно отнести к тем сочинениям Мясковского, которые, как кажется, создавались на одном дыхании, в едином творческом порыве. С полным основанием это можно сказать и о других

военных произведениях композитора, например, о маршах и песнях³. В Седьмом квартете и Двадцать третьей симфонии господствовала поэтика народного творчества, и в этом их особое отличие. А неповторимость кабардино-балкарских напевов и танцев присутствовала в каждом такте.

Во взаимном проникновении песенности и инструментализма кроется, как известно, основа самого жанра квартета. Именно отсюда, от распевного характера кабардино-балкарских тем (даже быстрых) идёт обаяние того национального колорита, которым проникнут дух Седьмого квартета.

Для Квартета Мясковский словно складывает в собственную художественную «антологию» кабардинские, нартские и северо-осетинские песенные и танцевальные мелодии. Однако открывается он темой чисто русского склада (пример 1).

Определяет своеобразие этого камерного ансамбля отчётливое стремление композитора не только пронизать всю его ткань песенностью, но ею же окрасить танцевальность.

Партитура Квартета (и Симфонии-сюиты) внешне кажется прозрачной, но какой необычностью красок она обладает в живом исполнении! Чувствуется, что обе кабардинские партитуры написаны рукой огромного мастера, наделившего их глубиной мысли и полнотой чувств.

В Симфонию-сюиту ор. 56 включено десять народных тем. Мясковский поставил своей целью дать им симфоническое разви-

Пример 1

Н. Мясковский. Квартет № 7

I

³ В начале июля 1941 года Мясковский сочинил две боевые песни («Боец молодой», сл. Светлова и «Боевой приказ», сл. Винникова) и два марша для духового оркестра (ор. 53, «Героический» и «Весёлый»).



Пример 2

Н. Мясковский. Симфония № 23

I

Lento

тие, что потребовало их разработки в качестве собственного тематического материала.

Привлечённые темы многообразны: полинациональны и разножанровы. Среди них есть трагические и героические, лирические и шуточные. Метод их разработки восходит к традициям балакиревской школы. Например, основной темой зажигательного стремительного финала в форме рондо стала кабардинская лезгинка «Исламей», ранее блистательно разработанная в знаменитой фортепианной фантазии Балакирева (1869)⁴. Двадцать

третья симфония уникальна тем, что построена на народных темах, к которым Мясковский относился бережно, словно к бесценному первоисточнику. Он не сочинил в этой партитуре ни одной собственной темы, о чём писал: «У меня был такой приём: песни подбирались одна к другой, независимо от национальности, лишь бы характер подходил, поэтому в 1-й части, хотя все темы кабардинские, но разных времён – первая и четвёртая старинные, вторая и третья средних лет; во второй части (лирика) все темы балкарские, кроме средней, которую поют и кабардинцы; в финале основа кабардинская, эпизоды балкарские. Метод обработки (разработкой

я почти не пользовался, если не считать кое-каких переходных кусков) был такой: первое изложение всех тем я давал или вполне фольклорное, когда в теме бывал подголосок, т. е. намёк на гармонию, или такое, которое подчёркивало интонационно-ладовый склад песен, если они бывали одноголосными. Все, кто слышал, в том числе кабардинцы, утверждали, что мне очень удалось схватить лады и нигде не исказить интонацию»⁵ (Цит. по: [4, 287–288]).

⁴ Балакирев проявлял огромный интерес к многонациональным культурам. Трижды побывав на Кавказе (в 1862, 1863 и 1868 годах), он не только любовался величественной природой, но и внимательно вслушивался в песни и инструментальные наигрыши его различных этносов. Гениально разработанная Глинкой в испанских партитурах линия «русской музыки Востока» получила индивидуальное развитие у всех представителей «Могучей кучки».

⁵ Письмо Н.Я. Мясковского А.А. Иконникову от 7 апреля 1942 года.

Приведём названия, жанры песен и инструментальных наигрышей, введённых в тематический корпус Симфонии. В первой части в качестве запева (вступления), её открывающего, использована старинная нартская трагическая песня «Сосруко и Сатаней». Кроме того, привлечены кабардинские темы: танцевально-маршевая «Гетигежев Огурби» и старинная «Салтан Хамид». Вторая часть написана с опорой на осетинский фольклор. Употреблены два песенных напева: возвышенно-лирический и скорбный, пришедшие к нам из глубины веков. Начало третьей части, финала – кабардинская лезгинка «Исламей», легко и грациозно перешедшая в старинную осетинскую шуточную песню «Халимат». Завершена Симфония кодой, функцию которой выполняет старинная песня задорного характера «Араку Батай ак Батай».

Партитура симфонии продемонстрировала новый опыт Мясковского по исключительно бережному отношению к инонациональному фольклору. На наш взгляд, это сочинение стало своеобразным *актом художественного проявления дружбы между народами СССР*, что было особенно ценно в годы Великой Отечественной войны⁶.

А.Н. Александров

Анатолий Николаевич Александров (1888–1982) – современник Танеева и Скрябина, Метнера и Рахманинова, Мясковского и Прокофьева. Ныне он, к сожалению, почти забыт, хотя сделал для оте-

чественной культуры очень много. Девиз жизни Александрова – «Ни единого дня без музыки» [11, с. 3], обусловил его работу в самых разных жанрах⁷.

В симфонической картине оперы «Восход солнца» композитором мастерски переплетены кабардинская и авторская мелодика. А характеристика главных героев оперы «Бэла» – Бэлы, Духанщицы и Азамата – построена на кабардино-балкарском и адыгейском фольклоре (к примеру, первая песня Бэлы, основанная на балкарской песне «Нанук» в записи композитора Б. Шехтера). Инструментальные наигрыши с песенным тематизмом применены и в комической песне Духанщицы, где А. Александров соединил горскую трудовую песню «Онай» с нартским инструментальным наигрышем «Урузмак».

Мелодию карачаевской песни «Карачай еменаджир» музыкант использовал в дуэте Азамата и Князя, а также в квартете Бэлы, Азамата, Князя и Казбича. Красочно звучал двойной канон, созданный А. Александровым на основе обработки горской мелодии «Ханшауби», ставшей основой песни «Погонщики» из Пролога оперы. В тонко разработанную оркестровую партию оперы Александров ввёл кабардинские и ингушские напевы. Композитор свободно работал с ними, чаще всего ограничиваясь гармонизацией, подсказанной народным тематизмом. В массовых сценах оперы жанрово-бытовой фон способствовал усилению внутренней напряжённости (в сценах ссоры Казбича с Азаматом

⁶ Триада симфоний, №№ 22–24, где начальной стала Симфония-баллада о Великой Отечественной войне, была хронологически первым откликом отечественного композитора на начавшуюся войну. Мясковский создал и три квартета: №№ 7, 8, 9 (1941, 1942, 1943 годы).

⁷ А. Александров окончил Московскую консерваторию по двум специальностям – фортепианное (1915, класс Игуменова) и композиторское отделения (1916). Его дипломная работа – опера «Два мира» (по А. Майкову, 1916). Всю дальнейшую жизнь композитор-пианист целиком связал с Московской консерваторией. В классе профессора А. Александрова учились К. Молчанов, В. Блок, К. Караев, Б. Мокроусов, Тен Чу, Ю. Фортунатов, Д. Гаджиев (всего более 50 композиторов). В отношении оперного творчества А. Александрова добавим, что он создал следующие оперы: «Сорок первый» (по Б. Лавренёву, 1935), «Бэла» (по М. Лермонтову, 1-я ред. 1941, 2-я ред. 1945, постановка в филиале Большого театра, 1946) и «Дикая Бара» (ансамбль ВТО, 1957). Кроме того, его перу принадлежали: две симфонии, симфоническая повесть «Память сердца». Особое место занимала камерная фортепианная музыка (четынадцать сонат, Концерт для фортепиано с оркестром, большая серия пьес для детей и вокальные циклы).



Пример 3

«Онай (горская,
без сопровождения инструмента)

«Урузмак» (из нартских песен). Оба голоса на кобузе



Скрипка [Allegro, con humore]

Ф-но *p*

У пчу - ла ле - бе - да хо - дят ов - цы упру - да

и похищения Бэлы) или оказывался средством создания музыкальной характеристики Максима Максимовича и солдат. В последнем случае была использована русская солдатская песня «Ночи тёмны, тучи грозны».

После войны А. Александров, продолжая традиции композиторов-кучкистов в работе с разнорациональным фольклором, создал сборник «Восемь пьес на мотивы песен народов СССР».

С.С. Прокофьев

Война изменила многие творческие планы Прокофьева, но не изменила (скорее даже увеличила) интенсивность творчества, присущую композитору. Первыми его музыкальными откликами на войну стали: Симфонический марш для большого оркестра (ор. 88, 1941), Семь массовых песен для голоса и фортепиано

(ор. 89, 1941–1942), Симфоническая сюита «1941 год» (ор. 90, 1941), музыка к кинофильму И. Савченко «Партизаны в степях Украины». В том же 1941 году Прокофьев написал свой Второй квартет (ор. 92), известный как «Кабардинский».

Премьера нового квартета Прокофьева, созданного в Нальчике, с огромным успехом прошла в Москве 5 сентября 1942 года в исполнении квартета имени Бетховена. Через несколько лет названное произведение прозвучало и в США. В письме от 27 мая

1947 года Кусевицкий, давний друг Прокофьева, сообщил, что Второй квартет Сергея Сергеевича также имел огромный успех [12, с. 85]⁸.

Кратко обозначим жанровый контекст, связанный с рождением Квартета № 2. Самым ранним опытом обращения Прокофьева к струнному квартету стала задумка создать его ещё в 1910-е годы. Был набросан тематический материал, как всегда у Прокофьева, очень яркий. Однако работа над неоконченной пьесой для 4-х струнных, которую возможно обозначить только как Квартет «№ 0», не была доведена композитором до окончания. Тем не менее Прокофьев, у которого никогда ничего не пропадало, вводил некоторые мелодические идеи Квартета «№ 0» в корпус разных произведений: фортепианного Концерта № 3 (исходный запев) и оперы

⁸ Существенно, что в дальнейшем не только в Америке, но и по всему миру великий дирижёр-контрабасист исполнил множество сочинений Прокофьева. В частности, осуществил премьеру Пятой симфонии, которую называл однозначно гениальной, озвучил сюиты из балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта», Еврейскую увертюру и другое.

В годы Великой Отечественной войны С.А. Кусевицкий трудился, как говорится, не покладая рук. Для него было важным принципиально занять антивоенную позицию, что являлось открытой конфронтацией с политикой нейтралитета Америки. Кусевицкий принял участие в организации Ассоциации помощи семьям мобилизованных на фронт музыкантов Франции. С 1941 года начала действовать созданная им компания сбора средств в помощь воюющей Великобритании. Невероятно много, как и С. Рахманинов в Нью-Йорке, Николай Малько в Чикаго, дирижёр в Бостоне способствовал сбору средств для помощи СССР в его борьбе с фашистским гитлеризмом. Кусевицкий выделял средства из своего фонда для поддержки американо-русского комитета медицинской помощи СССР, среди членов которого были: скрипач Ефрем Цимбалист, скульптор Сергей Конёнков и другие.

«Огненный ангел» (начало финального акта, где в оркестре полностью сохранена квартетная фактура).

И Первый квартет, и Первую симфонию, «Классическую», Прокофьев пишет со своим индивидуальным отражением классической манеры. Его прозрачный стиль можно определить словами Шостаковича: упражнение в квартетном стиле. Названный квартет Прокофьева особого интереса у ансамблистов не вызвал, в отличие от Первого квартета Шостаковича, признание которого предопределило постоянную его работу в этом жанре. Огромный же успех, выпавший на долю Второго квартета Прокофьева, был обусловлен особенностями индивидуального композиторского проекта. Центральным элементом стилиевой системы здесь выступил исключительно фольклорный тематизм – как сугубо диатонический, так и хроматизированный. Не последнюю роль в интересе к квартету сыграли и блистательно преломлённые композитором некоторые особенности игры на кавказских музыкальных инструментах. Так, партия струнных не только имитирует звучание смычковой кеманчи, но и подражает тембрам ударных.

Несмотря на то, что многие темы Второго квартета заимствованы из песен и инструментальных наигрышей Кабарды, в музыке ощутимо ярко выраженное прокофьевское начало: жёстко звучащая диатоника в сочетании с резкими динамическими акцентами; хроматизированный тематизм, обострённый прихотливым ритмом, что позволяет Прокофьеву трактовать мелодические линии ансамбля в качестве основы движущейся вертикали.

Пример 4



С. Прокофьев. Квартет № 2 (начало)

Характерна широко введённая композитором пряная восточная лирика, оттенённая буйными токатными ритмами.

Пример 5



С. Прокофьев. Квартет № 2

Свою просьбу к московским композиторам о творческой работе над предложенными фольклорными источниками Х.С. Темирканов завершил таким комментарием: «Если вы во время пребывания в Нальчике поработаете над этим материалом, вы положите начало кабардинской музыке» [7, с. 244–245].

В военной статье 1944 года «О чужих странах и людях» Б. Асафьев, в связи со Вторым квартетом ор. 92 *F-dur* С. Прокофьева, замечает, что его автор находится в фарватере давних традиций восточности, установленных классиками русской музыки. В них, по наблюдению критика, нет «обособленности и противопоставления Запада и Востока, а чувствуется многообразие развитий и выявлений в музыке великого человечнейшего искусства общенция» [10, с. 142–143].

Сохранились сведения о перманентном интересе С. Рихтера к музыке Прокофьева, в частности, ко Второму квартету. В своих воспоминаниях М. Мендельсон-Прокофьева рассказывает, что в 1955 году «...с 6 июля по 9 августа (с маленькими перерывами) у нас гостили Н. Дорлиак и



С. Рихтер. В быту они необычайно легки, а это в дачных условиях много значит. Жили мы каждый сам по себе... Занимался Рихтер без перерыва часов 5 с утра и ещё часа 3-4 после обеда... Рихтер в связи с предстоящим 17 сентября концертом работал с квартетом имени П.И. Чайковского по их просьбе над Серёжиным квартетом № 2. Говорил, по словам Нины, что это замечательная музыка. И что квартетисты сначала делали всё не так. Он занимался с ними несколько раз. Получилось так, что после первой репетиции квартета он сразу пришёл на концерт немецкого ансамбля (Мюнхенский камерный оркестр под управлением Вильгельма Штрасса – *Е.Д.*). Он сказал Нине, что не знает, сумеет ли слушать музыку, настолько полон квартетом» [6, с. 546, 548].

В связи с исполнением Второго квартета Мира Александровна записывает в дневнике: «С папой и Евгенией Яковлевной (Мясковской – сестрой композитора – *Е. Д.*) была 18 сентября в Малом зале консерватории на концерте из сочинений Прокофьева. Исполняли 2-й квар-

тет (квартет имени П.И. Чайковского), “Гадкий утенок” и “Болтунью” (Н. Дорлиак и А. Гинзбург), 15 “Мимолетностей” (М. Юдина), “Увертюру на еврейские темы”. Очень мне было приятно услышать квартет – живо вспомнилось, как работал над ним Серёжа в Нальчике, как играл его Николаю Яковлевичу и другим композиторам в Тбилиси» [6, с. 549].

Прошло ровно 80 лет, и ныне Кабардино-Балкария обладает активно развитой музыкальной культурой в сфере педагогики и творчества. В её фундамент заложили пусть небольшие, но свои строительные блоки выдающиеся композиторы России. Услышав написанные Мясковским, Прокофьевым и Александровым квартеты, симфонию и оперу, жители Кабардино-Балкарской АССР с радостью узнавали родной музыкальный материал, который получил новое, очень свежее звучание. Соединение классических форм с ещё нетронутым восточным фольклором привело не только к интересным, но и порой к неожиданным результатам.

🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Александров А.Н. Воспоминания, статьи, письма / ред.-сост. В. Блок. М.: Сов. композитор, 1979. 360 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные труды. В 5 т. Т. 2: Избранные работы о П.И. Чайковском, А.Г. Рубинштейне, А.К. Глазунове, А.К. Лядове, С.И. Танееве, С.В. Рахманинове и других русских композиторах / ред. Е.М. Орлова. М.: АН СССР, 1954. 391 с.
3. Долинская Е.Б. Фортепианное творчество Н.Я. Мяковского: очерки. М.: Сов. композитор, 1980. 208 с.
4. Иконников А.А. Художник наших дней Н.Я. Мяковский. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Сов. композитор, 1982. 416 с.
5. Кокушкин В.Д. Анатолий Александров. М.: Сов. композитор, 1987. 284 с.
6. Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967) / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. 631 с.
7. Мяковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. В 2 т. Т. 1 / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1959. 358 с.
8. Мяковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. В 2 т. Т. 2 / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1960. 587 с.
9. Мяковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. В 2 т. Т. 2 / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1964. 360 с.

10. Орлова Е. Б.В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л.: Музыка, 1964. 464 с.
11. Памяти Сергея Ивановича Танеева: 1856–1946: сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения / под ред. В. Протопопова. М.; Л.: Музгиз, 1947. 276 с.
12. Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. С.И. Шлифштейн. 2-изд., доп. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
13. Прокофьев С., Кузевитский С. Переписка, 1910–1953 / ред.-сост. В.А. Юзефович. М.: ДЕКА-ВС, 2009. 531 с.
14. Сорокер Я.Л. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 101 с.
15. Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. 3: 1880–1886. М., 1977. 354 с.
16. Танеев С.И. Дневники, 1894–1909. В 3 кн. Кн. 1: 1894–1898. М.: Музыка, 1981. 333 с.
17. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания: 1886–1908. В 2 т. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. 525 с.

Об авторе:

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com

REFERENCES

1. Aleksandrov A.N. *Vospominaniya, stat'i, pis'ma* [Memoirs, Articles, Letters]. Editor-compiler V. Blok. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 360 p.
2. Asaf'ev B.V. *Izbrannye trudy. V 5 tomakh. Tom 2: Izbrannye raboty o P.I. Chaykovskom, A.G. Rubinshteyne, A.K. Glazunove, A.K. Lyadove, S.I. Taneeve, S.V. Rakhmaninove i drugikh russkikh kompozitorakh* [Selected Works. In 5 volumes. Vol. 2: Selected Works About P.I. Tchaikovsky, A.G. Rubinstein, A.K. Glazunov, A.K. Lyadov, S.I. Taneev, S.V. Rachmaninov and Other Russian Composers]. Edited by E.M. Orlova. Moscow: Akademiya nauk SSSR, 1954. 391 p.
3. Dolinskaya E.B. *Fortepiannoe tvorchestvo N.Ya. Myaskovskogo: ocherki* [Piano Works of N.Ya. Myaskovsky: sketches]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 208 p.
4. Ikonnikov A.A. *Khudozhnik nashikh dney N.Ya. Myaskovskiy* [The Artist of Our Days – N.Y. Myaskovsky]. 2nd edition revised and enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 416 p.
5. Kokushkin V.D. *Anatoliy Aleksandrov* [Anatoly Alexandrov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. 284 p.
6. Mendel'son-Prokof'eva M.A. *O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya. Dnevnik (1938–1967)* [On Sergei Sergeyevich Prokofiev. Memories. Diaries (1938–1967)]. Scientific editorship, foreword and commentary by E.V. Krivtsova. Moscow: Kompozitor, 2012. 631 p.
7. Myaskovskiy N.Ya. *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 1* [Articles. Letters. Memories. In 2 volumes. Vol. 1]. Edited-compiler S.I. Shlifshtein. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1959. 358 p.
8. Myaskovskiy N.Ya. *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 2* [Articles. Letters. Memories. In 2 volumes. Vol. 2]. Editor-compiler S.I. Shlifshtein. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1960. 587 p.
9. Myaskovskiy N.Ya. *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. V 2 tomakh. Tom 2* [Articles. Letters. Memories. In 2 volumes. Vol. 2]. Editor-compiler S.I. Shlifshtein. 2nd edition, revised. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1964. 360 p.
10. Orlova E. *B.V. Asaf'ev: Put' issledovatelya i publitsista* [B.V. Asafiev: Way of the Researcher and Publicist]. Leningrad: Muzyka, 1964. 464 p.



11. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva: 1856–1946. Sbornik statey i materialov k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [In Memory of Sergey Ivanovich Taneyev: 1856–1946. Collection of articles and materials for the 90th anniversary of his birth]. Edited by V. Protopopov. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. 276 p.

12. Prokofev S.S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Materials, Documents, Memoirs]. Editor-compiler S.I. Shlifshtein. 2nd edition enlarged. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p.

13. Prokofev S., Kusevitskiy S. *Perepiska, 1910–1953* [Correspondence, 1910–1953]. Compiled by V.A. Yusefovich. Moscow: DEKA-VS, 2009. 531 p.

14. Soroker Ya.L. *Kamerno-instrumental'nye ansambli S. Prokof'eva* [Chamber and Instrumental Ensembles by S. Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 101 p.

15. Stasov V.V. *Stat'i o muzyke. Vypusk 3: 1880–1886* [Articles About Music. Issue 3: 1880–1886]. Moscow, 1977. 354 p.

16. *Taneev S.I. Dnevnik, 1894–1909. V 3 knigakh. Kniga 1: 1894–1898* [Taneyev S.I. Diaries, 1894–1909. In 3 books. Book 1: 1894–1898]. Moscow: Muzyka, 1981. 333 p.

17. Yastrebtsev V.V. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya: 1886–1908. V 2 tomakh. Tom 1* [Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. Memoirs: 1886–1908. In 2 volumes. Vol. 1]. Leningrad: Muzgiz, 1959. 525 p.

About the author:

Elena B. Dolinskaya, DrSci (Arts), Professor, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com

