ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2018 / 4 (33)

2018 / 4 (33) Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

http://journalpmn.com

Проблемы музыкальной науки

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) **2018, № 4** DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. **Людмила Николаевна Шаймухаметова**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск., д-р пед. н. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трембовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Саттарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

Воронежский государственный институт искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship, 2018, № 4

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016.

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) 2018, № 4 DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Alexeyeva**, Far-Eastern Federal University, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Alexeyeva**, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Beslan G. Ashkhotov**, Northern Caucasus Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Pedagogy) Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Irina B. Gorbunova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vladislav E. Devutsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander I. Demchenko**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhan State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Elena A. Kaminskaya**, Institute of Modern Art, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvash State Institute of Humanities, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Grigory R. Konson**, Russian State Social University, Moscow, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alla G. Korobova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Alexandra V. Krylova**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Augusta V. Malinkovskaya**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vera I. Nilova**, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Polozova**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Elena E. Polotskaya**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Tatiana B. Sidneva**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina P. Susidko**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valery N. Syrov**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Galina R. Tarayeva**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valentina N. Kholopova**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Oksana E. Sheludyakova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Boris A. Shindin**, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Academy of Arts, Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeùs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadzhikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house
The Voronezh State Institute of Arts
The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
The Northern Caucasus State Institute of Arts
The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship, 2018, No. 4

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEB): elibrary.ru

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАЕ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор

Баязитова Галия Раилевна – кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского)

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскарович
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: **Аскаров Рашит Наилевич**

Вёрстка: **Грицаенко Юлия Вадимовна**

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

Liudmila N. Shaymukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr.Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Executive Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (Ph.D.), Professor

Editor

Galiya R. Bayazitova – Candidate of Arts (Ph.D.)

Editor and Translator, Member of the Editorial Board of the International Department

Anton A. Rovner – Ph.D. in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (Ph.D., Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory)

Administrator of the Journal

Artur A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: **Rashit N. Askarov**

Coding: **Yuliya V. Gritsaenko**

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.
Выходит 4 раза в год.
Свободная цена.

Официальный сайт журнала: **http://journalpmn.com**

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.
The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles.
Published four times a year.
Negotiable price.
The official website of the journal is **http://journalpmn.com**

Подписано в печать 11.12.2018. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 15,4. Усл.-печ. л. 23,2. Заказ № 215032. Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте http://journalpmn.com в разделе «Архив выпусков».
Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.
Отпечатано на оборудовании ООО «Арсис»
450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1.
Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 11.12.2018. Format: 60 x 84 1/8. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 15,4. Printing l. 23,2. Order No. 215032. Run of 120 copies (Print).
In the electronic variant (Online) the magazine is posted on the website http://journalpmn.com in the section "Archive of Past Journal Issues."
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of "Arsis" Co. Ltd
450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки/ Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 – Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

The Journal "Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship"

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 "Art Criticism" (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 "Culturology" (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 "Pedagogical Sciences" (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a "double blind" reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

The edition is registered as "Music Scholarship/Problemy muzykal'noj nauki" in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: SCOPUS; EBSCO – Music IndexTM; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).

Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).

The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

Издатель – Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова – является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

The journal is published by the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov and is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP) and the Publishers International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the "Archives" section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

Содержание

Научные школы России

8 ***Бушуева Л. И.***
Проблемы музыкознания
в исследованиях Михаила Кондратьева

Теория музыки

16 ***Девуцкий В. Э.***
Эмоциональная палитра музыки
как семантическая система

Художественный мир музыкального произведения
The Creative Worlds of Musical Compositions

29 ***Amina I. Asfandyarova***
Images of the String Quartet
in the Thematicism of Haydn's Clavier Sonatas

34 ***Сидорова М. А.***
Пространственно-временная организация
текста интродукции оперы
«Жизнь за царя» М. И. Глинки
в контексте русской истории

Анонс, рецензии

43 ***Бушуева Л. И.***
Тысяча лет этнокультурого пространства

44 ***Волкова П. С.***
Новое об опере

Музыкальная наука и современное образование
Music Science and Modern Education

45 ***Gemma Ruiz Varela, Fidel Rodríguez Legendre***
Music as a Tool for Integral
Formation in the University.
A Proposal of Education in the Meeting

55 ***Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny***
The Integrative Model
for the Semantic Space of Music:
Perspectives of Unifying Musicology
and Musical Education

К 160-летию Русского музыкального общества
Towards the 160th Anniversary of the Russian Musical Society

66 ***Grigory A. Moiseev***
The Russian Musical Society
under Royal Patronage

74 ***Oksana E. Sheludyakova***
The Musical Pages of the Archives
of the Family of Emperor Nicholas II

80 ***Elena E. Polotskaya***
Piotr Ilyich Tchaikovsky
and the Russian Musical Society.
A Sociocultural Aspect of Interaction

91 ***Alexander V. Komarov***
Piotr Ilyich Tchaikovsky
and the Russian Musical Society.
The Creative Aspect of Interaction

99 ***Elena S. Zinkevich***
"One-Man-Orchestra" Alexander Nikolayevich
Vinogradsky (1855–1912)

106 ***Irina P. Dabayeva***
The Role of the Imperial Russian
Musical Society in the Development
of the Choral Culture of the Turn
of the 19th and 20th Centuries

113 ***Elena M. Shabshaevich***
The Moscow Section
of the Imperial Russian Musical Society
and the Concert Agencies Outside of Russia

120 ***Alexandra V. Krylova***
Practical Music-Making in the Context
of the Educational Process of the Musical Classes
of the Imperial Russian Musical Society
in the South of Russia

127 ***Tatiana M. Kaplun***
The Odessa Section of the Imperial Russian
Musical Society: Formation and Summation

133 ***Liudmila K. Shabalina***
The Yekaterinburg Section
of the Imperial Russian Musical Society /
Russian Musical Society (1912–1919)

140 ***Vera B. Valkova***
Provincial Conflicts: Concerning the Issue
of "the Center vs the Periphery" in the Activities
of the Imperial Russian Musical Society

148 ***Vladimir I. Adishchev***
The Moscow Conservatory:
From the Russian Musical Society
to the People's Commissariat of Enlightenment

154 ***Natalia I. Efimova***
The Innovations of the Imperial Russian Musical
Society of the Second Half of the 19th Century:
The Dialogue between the Government
and the Musical Community

161 ***Порфирьева Е. В.***
Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества и его роль в развитии музыкальной культуры Волжско-Камского региона

167 ***Полозова И. В.***
История становления и развития Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества

173 ***Сиднева Т. Б., Куклев А. В.***
От регионального отделения Императорского Русского музыкального общества к консерватории: становление профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде

180 ***Пыльнева Л. Л.***
Императорское Русское музыкальное общество в городах Сибири конца XIX – начала XX столетия: проблемы и достижения

187 ***Фиденко Ю. Л.***
Музыкальная жизнь Владивостока и местное отделение Императорского Русского музыкального общества (1909–1920)

193 ***Смагина Е. В.***
О деятельности Отделения Императорского Русского музыкального общества и «культурной революции» в дореволюционном Царицыне

Contents

Scholarly Schools of Russia

8 ***Lyubov I. Bushueva***
Musicological Issues in the Research Works of Mikhail Kondratyev

Music Theory

16 ***Vladislav E. Devutsky***
The Emotional Palette of Music as a Semantic System

The Creative Worlds of Musical Compositions

29 ***Amina I. Asfandyarova***
Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn's Clavier Sonatas

34 ***Marina A. Sidorova***
The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" in the Context of Russian History

Announcement, Reviews

43 ***Lyubov I. Bushueva***
A Thousand Years of Ethnocultural Space

44 ***Polina S. Volkova***
A New View of Opera

Music Science and Modern Education

45 ***Gemma Ruiz Varela, Fidel Rodríguez Legendre***
Music as a Tool for Integral Formation in the University. A Proposal of Education in the Meeting

55 ***Irina B. Gorbunova, Mikhail S. Zalivadny***
The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education

Towards the 160th Anniversary of the Russian Musical Society

66 ***Grigory A. Moiseev***
The Russian Musical Society under Royal Patronage

74 ***Oksana E. Sheludyakova***
The Musical Pages of the Archives of the Family of Emperor Nicholas II

80 ***Elena E. Polotskaya***
Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. A Sociocultural Aspect of Interaction

91 ***Alexander V. Komarov***
Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction

99 ***Elena S. Zinkevich***
"One-Man-Orchestra" Alexander Nikolayevich Vinogradsky (1855–1912)

106 ***Irina P. Dabayeva***
The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries

113 ***Elena M. Shabshaevich***
The Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society and the Concert Agencies Outside of Russia

120 ***Alexandra V. Krylova***
Practical Music-Making in the Context of the Educational Process of the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in the South of Russia

127 ***Tatiana M. Kaplun***
The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society: Formation and Summation

133 ***Liudmila K. Shabalina***
The Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society / Russian Musical Society (1912–1919)

140 ***Vera B. Valkova***
Provincial Conflicts: Concerning the Issue of "the Center vs the Periphery" in the Activities of the Imperial Russian Musical Society

148 ***Vladimir I. Adishchev***
The Moscow Conservatory: From the Russian Musical Society to the People's Commissariat of Enlightenment

154 ***Natalia I. Efimova***
The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community

161 ***Elena V. Porfirieva***
The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society and its Role in the Development of the Musical Culture of the Volga-Kama Region

167 ***Irina V. Polozova***
The History of the Formation and Development of the Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society

173 ***Tatiana B. Sidneva, Andrey V. Kuklev***
From the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society to the Conservatory: the Formation of Professional Musical Education in Nizhny Novgorod

180 ***Lada L. Pylneva***
The Imperial Russian Musical Society in Siberian Cities at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century: Problems and Achievements

187 ***Yulia L. Fidenko***
The Musical Life of Vladivostok and the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society (1909–1920)

193 ***Elena V. Smagina***
About the Activities of the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society and the "Cultural Revolution" in Pre-Revolutionary Tsaritsyn

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.008-015
УДК 78.072.2

Л. И. БУШУЕВА

Чувашский государственный институт гуманитарных наук
г. Чебоксары, Россия
ORCID: 0000-0002-1132-7055, niclub7@gmail.com

Проблемы музыкознания в исследованиях Михаила Кондратьева

Музыковед Михаил Григорьевич Кондратьев известен в научных кругах России как автор свыше пятисот публикаций, в том числе ряда монографий. В его исследованиях чувашского музыкального фольклора разработана оригинальная методология, введены в научный оборот чувашского и регионального музыковедения такие категории, как квантитативная ритмика, афористическая песенная сюжетика, музыкальные диалекты, многослоговая форма, Волго-Уральская музыкальная цивилизация. В монографиях и статьях, посвящённых профессиональному искусству, им рассматривается творчество чувашских композиторов разных поколений – от основоположников до современных, разработаны вопросы стиля, жанра, формы, тематики, музыкального языка. Михаил Кондратьев является не только авторитетным учёным, но и создателем научной школы чувашского музыковедения. Автор статьи представляет основную проблематику его исследований, наряду с научной составляющей затрагивая также педагогическую и общественную деятельность.

Ключевые слова: музыковед Михаил Кондратьев, чувашское музыковедение, региональное этномузыковедение, традиционное и профессиональное музыкальное искусство, Волго-Уральская музыкальная цивилизация.

Для цитирования: Бушуева Л. И. Проблемы музыкознания в исследованиях Михаила Кондратьева // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 8–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.008-015.

LYUBOV I. BUSHUEVA

Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences
Cheboksary, Russia
ORCID: 0000-0002-1132-7055, niclub7@gmail.com

Musicological Issues in the Research Works of Mikhail Kondratyev

Musicologist Mikhail Grigoryevich Kondratyev is known in the scholarly circles of Russia as the author of over five hundred publications, as well as a number of monographs. In his research of Chuvash folk music, he developed an original methodology and brought numerous categories into scholarly circulation of Chuvash and regional musicology, such as quantitative rhythm, aphoristic song plot line, musical dialects, polysyllabic form and the Volga-Urals musical civilization. The monographs and articles devoted to professional art examine the musical legacy of the Chuvash composers of various generations – from the founders to contemporaries, and elaborate on questions of style, genre, form, thematicism and musical language. Mikhail Kondratyev is not only an authoritative scholar, but also the creator of the academic school of Chuvash musicology. The author of the article presents the main problem range of his research, also touching upon pedagogical and social activities, along with the scholarly component.

Keywords: musicologist Mikhail Kondratyev, Chuvash musicology, regional ethnomusicology, the art of traditional and professional music, the Volga-Urals musical civilization.

For citation: Bushueva Lyubov I. Musicological Issues in the Research Works of Mikhail Kondratyev. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 8–15. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.008-015.

Учёному, педагогу, общественному деятелю Михаилу Григорьевичу Кондратьеву принадлежит более пятисот публикаций, из них около двадцати составляют монографии по музыкальному искусству. Его научная деятельность связана с регулярными выступлениями на международных и всероссийских научных конференциях в Чебоксарах, Москве, Санкт-Петербурге, Таллине, Йошкар-Оле, Казани, Ижевске, Саранске, Астрахани, Уфе, Саратове, лекциями в ведущих консерваториях России. Член диссертационных советов Казанской и Новосибирской консерваторий, он выступает экспертом по вопросам теории и истории музыки Чувашии и республик Волго-Уральского региона, оппонирует на защитах кандидатских и докторских диссертаций в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Казани. В трудах М. Г. Кондратьева разработана стройная система научных понятий, на которую опираются исследователи различных регионов России и стран ближнего зарубежья.

Отправной точкой для него в науке стала музыкальная фольклористика, открывшаяся ему прежде всего в полевых, организуемых в 1970-е годы Чувашским государственным институтом гуманитарных наук (ранее – Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории и экономики) экспедициях по районам Чувашии, Татарии, Башкирии, Оренбургской области. Запись чувашских песен, последующая расшифровка, скрупулёзный анализ записей предшественников, изучение и систематизация, научные выводы и обобщения были основными занятиями учёного в 1970–1990-е годы. Вышли составленные им фольклорные сборники «Анатри чăвашсен юррисем» [24; 25] и «Анат енчи чăвашсен юррисем» [26], представляющие собой собрания ранее не публиковавшихся самобытных диалектных разновидностей чувашского фольклора. Богатейший материал, сотни образцов тщательно анализировались с целью выявления их структурных и содержательных закономерностей, обдумывались оптимальные для традиционной музыки приёмы нотной записи и транспозиции. Чувашская народная музыкально-поэтическая система во всём разнообразии проявлений составляющих её компонентов нашла разработку в сотнях статей, ряде монографий, диссертационных исследованиях.

Необычные свойства чувашской музыкальной ритмики, её самобытность и оригинальность были отмечены исследователями более ста лет назад. Это утверждение как своего рода аксиома никем не оспаривалось. Но также не было и попыток определить природу явления, выявить его суть. Размышления учёного о метроритмической системе чувашских народных песен вылились сначала в отдельные статьи, затем в книгу «О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке» [13] и кандидатскую диссертацию. Изящное и неожиданное применение известной в литературе концепции квантитативности к музыкальному мышлению современного народа позволило не только объяснить ритмически сложные фигуры национального искусства через понятия и категории общей теории ритма, оно поставило музыкальную культуру чувашей в контекст мировой культуры, в один ряд с древними и средневековыми поэтическими традициями Азии и Средиземноморья: Индии, Ирана, Древней Греции и Рима. Автора поддержала профессура Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, где в 1984 году состоялась защита кандидатской диссертации, – научный руководитель, кандидат искусствоведения И. М. Вызго-Иванова, выступивший оппонентом видный теоретик народного искусства И. И. Земцовский, другие учёные. Откликнулись и представители столичной школы: со слов крупнейшего специалиста по ритму, доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории В. Н. Холоповой, «доказательство существования квантитативной системы не в “Илиаде” и “Одиссее”…, а в культуре XX века следует оценивать как “мировое открытие”» (цит. по: [19, с. 166]). Сегодня, как отмечает Е. М. Смирнова, некогда подвергаемая сомнению местными музыкантами «гипотеза о данном регионе как зоне квантитативности, впервые высказанная М. Кондратьевым при изучении ритмики чувашской народной песни… с установлением квантитативных норм в татарской музыкально-поэтической традиции получает убедительное утверждение» [27, с. 432]. Выработанные же учёным собственные приёмы нотации народных напевов, поддержанные ещё в 1990-е годы видным российским фольклористом Э. Е. Алексеевым[1], используются повсеместно, их признают и на них опираются фольклористы Волго-Уральского региона[2].

Не одно десятилетие Кондратьев планомерно разрабатывал проблему параллелей этниче-

ских культур, обратив своё внимание на песенный фольклор соседних поволжских народов – марийцев, удмуртов, мордвы, татар, башкир, затрагивая также древние истоки болгар и венгров. Его исследовательский подход, по мнению известного музыковеда Г. Л. Головинского, оппонента по защите докторской диссертации, состоявшейся в 1995 году, сочетает «основательность изучения… проблемы и осторожность в выводах» [6, с. 81]. Чувашская народная система, тщательно изученная в исторической эволюции, – своеобразная точка отсчёта в выявлении центростремительных свойств, присущих в разной мере культурам, и определении их «удельного веса» в общей региональной системе. Посвящённые ей книги «О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке» [13], «Чувашская çавра юрă и её татарские параллели» [18], «Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма» [17] убедительно доказывают глубокую структурированность всех входящих в систему компонентов и существование в ней ряда региональных свойств. Помимо безусловной научной ценности, учёные видят в этих работах высокий духовный смысл, «большое воспитующее значение», увлекательность [3, с. 83], обращение к проблемам внемузыкального порядка: философским, нравственно-этическим, экзистенциальным или онтологическим [2, с. 108].

Каждый труд уникален не столько исследуемым материалом, совершенно новым и неизученным, сколько оригинальной передовой методологией теоретической реконструкции, выводящей на общечеловеческий уровень, в широкие временные пространства[3]. Вслед за исследованием ритмической системы концепцией общекультурного уровня признано изучение феномена народно-песенной поэзии *ёавра юр*=, аналоги которой существуют в ряде восточных культур, прежде всего татарской, а также в мировых традициях персидской, японской, индийской, корейской поэтической афористики.

Наблюдения, выявляющие в культуре чувашей неповторимо своеобразные и в то же время близкие другим народам мира черты, хорошо знакомы научной элите Москвы, Санкт-Петербурга, Волго-Уральского региона, на них часто опираются коллеги из других республик, видя в этом перспективу для своих исследований[4]. Значимость данных трудов признают в Казани: «Нет сомнения, что М. Г. Кондратьев – самый цитируемый музыкальный учёный региона, один из наиболее цитируемых (прежде всего в области этномузыкологии) в масштабе нашей страны» [4, с. 87].

Исследователем впервые в региональной фольклористике введены в научный оборот и обоснованы фундаментальные понятия квантитативной ритмики, афористической песенной сюжетики, музыкальных диалектов, южночувашского лада, многослоговой формы. Упорядочение этих сведений и рассмотрение их на принципиально ином уровне – как единой целостной метакультуры, названной по примеру абстракций современной науки Волго-Уральской музыкальной цивилизацией, – осуществлено в монографии «Чувашская музыка в зеркале параллелей» [16]. Среди множества трудов, созданных в русле современной музыкальной фольклористики, данное исследование весомо и доказательно позиционирует в новом ракурсе традиционное музыкальное искусство чувашского народа и всего региона в целом, представляя «автора как одного из самых ярких российских музыковедов-этномузыкологов, имеющего на многие вопросы свой глубоко профессиональный и научно оригинальный взгляд»[5].

Фольклористический вектор научной деятельности Кондратьева имеет большой практический выход. Необычайно ценный материал составленных им антологий чувашских народных песен 1980–1990-х годов, дополненный вышедшими уже в XXI столетии новыми книгами: переизданием дореволюционного сборника В. А. Мошкова [20] и рукописного наследия талантливейшего фольклориста, репрессированного в советские годы, Т. П. Парамонова «Чувашские народные песни» [23], – служит источником вдохновения для местных композиторов и фольклористов. Не теряет своего значения книга «Çĕр çавра юрă» («Сто строф»), её второе издание на трёх языках в великолепном полиграфическом исполнении, с глубокими, многозначными иллюстрациями художника С. Н. Михайлова-Юхтара [28] достойно представляет национальную ветвь афористической поэзии. Существенно повлиял Кондратьев и на фольклорное движение: при его поддержке в 1989 году открылось фольклорное отделение в Чебоксарском музыкальном училище имени Ф. П. Павлова, создан класс обучения игре на старинных чувашских шлемовидных гуслях

кёсле в Чебоксарской детской музыкальной школе № 4 имени В. А. и Д. С. Ходяшевых. Несколько десятилетий он плотно сотрудничает с кафедрой этномузыкологии Казанской консерватории, с Республиканским дворцом культуры и народного творчества (ранее – Республиканский дом народного творчества, Чебоксары), планомерно проводя лекции и семинары-практикумы.

Однако Кондратьев – совсем не учёный одной темы, пусть даже и такой безграничной, как традиционная музыкальная культура. Довольно долго он работал в одном из самых непростых искусствоведческих жанров: писал ежегодные обзоры музыкальных событий Чувашии. Деятельность «летописца» музыкальной культуры республики оказалась необычайно полезной, она позволила музыковеду быть в курсе происходящего в творческой жизни, знать актуальные новости от ведущих музыкальных организаций. Как член Союза композиторов СССР (с 1978 года) Кондратьев принимал участие в обсуждении новых сочинений на съездах, пленумах, Днях культуры, где от него ожидали профессиональной оценки того или иного события. Впечатления выливались не только в научные обзоры и исследовательские статьи: накопленный богатый опыт сосредоточен в огромном количестве критико-публицистических работ – рецензий, заметок, интервью, статей в газетах и журналах.

Профессиональное музыкальное искусство Чувашии во всех его основных направлениях – композиторском творчестве, исполнительской области, сфере профессиональной подготовки – наряду с фольклором получило в его трудах обширную и глубокую разработку[6]. В разнообразных в жанровом отношении работах – от обширных монографий до статей, учебных пособий и буклетов – охарактеризованы основные жанры опус-музыки, творчество мастеров, музыкальных коллективов, история образовательных учреждений. Нет ни одного композитора Чувашии, которого бы не затронул в своих исследованиях Кондратьев. Большой ряд статей-персоналий связан с известными представителями исполнительского искусства. Немало работ обзорного характера посвящены актуальным проблемам национального и интернационального, общего и индивидуального, истории и современности, тенденциям развития чувашского искусства в широком музыкально-эстетическом контексте. Затронуты вопросы стиля, жанра, формы, тематики, музыкального языка; глубокий анализ творчества мастеров разных поколений позволил выявить типологические для национальной композиторской школы черты. Введены ключевые для понимания творчества мастеров второй половины XX столетия понятия стилей («национально-традиционного», «национально-нетрадиционного» и «внечувашского»), дифференцированных по интонационным истокам [15].

Исследуя музыкальную культуру советского времени, учёный восстанавливает подлинную историю чувашской музыки, опираясь на обширную источниковедческую базу и уникальные материалы, ставшие доступными после «архивной революции» начала 1990-х годов. Многое переосмыслено в уже имеющихся знаниях и существующей «мифологии», к общепринятым в советский период противоречиям найдены новые подходы и оценки. Круг рассматриваемых тем широк, в него вовлечены представители разных профессий творческой интеллигенции Чувашии: литераторы, театралы, мастера изобразительного искусства.

Поднятый Кондратьевым большой пласт новых документов лёг в основу трилогии – монографий, посвящённых биографии и творчеству крупных деятелей первого поколения чувашских профессиональных музыкантов: Ф. П. Павлова [11], С. М. Максимова [14], В. П. Воробьёва [12]. Богато иллюстрированные издания с большим количеством фотодокументов, нотных примеров, вышедшие в престижной серии Чувашского книжного издательства «Замечательные люди Чувашии», масштабно осветили период становления национального профессионального искусства и вызвали благодарные отклики в России и за рубежом (см.: [7]). По инициативе музыковеда впервые издаётся собрание сочинений выдающегося чувашского композитора довоенного времени Г. В. Воробьёва. Заявившим о себе во второй половине XX столетия композиторам Г. Я. Хирбю, Ф. М. Лукину, В. А. Ходяшеву, А. Г. Васильеву и другим посвящён целый ряд составленных и отредактированных музыковедом изданий монографического характера. В них внимательному читателю открывается много нового, а сами герои книг, по мнению специалистов, предстают в новом свете[7].

Глубину представлений о национальном искусстве усиливают книги и буклеты, показывающие основные этапы возникновения и развития старейших музыкальных организаций

республики: Государственного ансамбля песни и танца, Детской музыкальной школы № 1 имени С. М. Максимова, Чебоксарского музыкального училища имени Ф. П. Павлова. Перу музыковеда принадлежат разделы о музыкальном искусстве в коллективных монографиях по истории и культуре чувашского народа, сотни статей в энциклопедических изданиях. Многолетние наблюдения и собранные воедино факты позволили ему переосмыслить и сформулировать по-своему новую, целостную периодизацию «всеобщей» истории чувашского музыкального искусства. В неё органично вписались реконструированные учёным сквозь толщу тысячелетий древние этапы развития, просветительские преобразования конца XIX века, наблюдения над искусством Нового и Новейшего времени. Публикации и выступления Кондратьева каждый раз удивляют эрудицией, широтой культурологического контекста, оригинальностью понимания заявленной темы. В них много отсылок к мировому искусству прошлого и настоящего, к поэзии, философии. Как авторитетного искусствоведа его часто приглашают на различные мероприятия: творческие презентации, открытия выставок, желая услышать профессионально точные, ёмкие характеристики в области художественной культуры. Пропагандируя чувашское искусство, Михаил Григорьевич часто выступает на радио, телевидении, в периодической печати, на совещаниях по вопросам искусства и культуры, где демонстрирует глубокую компетентность понимания проблем, ясность и аргументированность суждений, увлечённость и незаурядный дар рассказчика[8]. Подлинный профессионализм, безупречная логика, научная взвешенность и продуманность идей позволяют ему иметь и высказывать по многим вопросам своё независимое мнение, порой идущее вразрез с официальной точкой зрения.

Научные изыскания Михаила Григорьевича успешно сочетаются с педагогической деятельностью. Долгое время он преподавал в Чебоксарском музыкальном училище имени Ф. П. Павлова. В настоящее время богатый опыт накопленных знаний профессор передаёт студентам Чувашского государственного университета имени И. Н. Ульянова и Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева, аспирантам по специальности «музыкальное искусство» кафедры теории и методики музыки этого же вуза. О нём – научном руководителе кандидатов искусствоведения И. В. Даниловой [8], С. В. Ильиной [9], Л. И. Бушуевой [5] – говорят как о создателе научной школы чувашского музыковедения.

Доктор искусствоведения, профессор Михаил Григорьевич Кондратьев полон творческих идей и не мыслит себя вне науки. Автор неожиданных исследовательских находок и мастер оригинального решения новых проблем занимается работой, суть которой – в минимуме рутины, неповторимости каждой новой задачи и возможности новых открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ещё в 1990 году Э. Е. Алексеев отмечал по поводу нотирования народных напевов: «Что касается способов указания оригинальной высоты звучания, то их существует несколько. Некоторые нотировщики приводят реальную высоту исходного тона мелодии сразу после первых ключевых обозначений в виде взятой в скобки целой ноты или ромбовидной нотной головки (иногда затенённой, как в двухтомном сборнике “Песни низовых чувашей” М. Г. Кондратьева – Чебоксары, 1981, 1982)» [1, с. 64].

[2] Подобную систему нотации с применением квадратных головок использует в своих сборниках специалист по удмуртскому фольклору, доктор искусствоведения И. М. Нуриева [21; 22].

[3] А. Г. Юсфин, его научный руководитель в годы учёбы в Казанской консерватории, размышляя о найденном М. Г. Кондратьевым методе, оценил его следующим образом в письме 2010 года: «Ваша чувашская история поразила меня не только своими интереснейшими фактами и свидетельствами, но, прежде всего, – методологией, открывающей большие возможности проникновения в историю музыкальной культуры едва ли не до “её дна”. В этой методологии мне увиделось нечто сходное с тем, что когда-то разработал палеонтолог Кювье, по одной найденной кости восстанавливая весь организм. Может быть, имеет смысл описать разработанную Вами технологию работы по восстановлению вроде бы навсегда утраченного прошлого? Впрочем, можно предположить, что каждая другая культура потребует и своей методологической версии. И, конечно, я сильно порадовался за библиографический справочник. Насколько могу судить, мало кто из Вашего поколения учёных может предъявить что-либо подобное. Желаю Вам продолжать пополнять

его» (из личной переписки М. Г. Кондратьева).

[4] Из письма кандидата искусствоведения Хатиры Гасанзаде (Баку): «Прочитала с огромным интересом Вашу книгу о “çавра юрă”. Как Вы отмечаете, есть параллели и с азербайджанскими песенными текстами <…> Ваши исследования хорошо известны в Баку, азербайджанские музыковеды нередко ссылаются на них» (из личной переписки М. Г. Кондратьева).

[5] Из рецензии А. Л. Маклыгина на издание: [16].

[6] В этом отношении М. Г. Кондратьев, несомненно, выступает преемником первого чувашского музыковеда Ю. А. Илюхина (1925–2014), на новом витке и с иным размахом исследовавшим проблемы, затронутые в трудах предшественника.

[7] И. В. Митта. Отзыв о книге «Филипп Лукин. Музыкант. Общественный деятель. Сборник статей, воспоминаний, материалов» (из личной переписки М. Г. Кондратьева).

[8] М. Г. Кондратьев ведёт большую общественную работу в качестве советника Главы Чувашской Республики, члена Комиссии по Государственным премиям в области литературы и искусства при Главе Чувашской Республики, члена правления Союза композиторов Чувашской Республики. Удостоен почётных званий: заслуженный деятель искусств Чувашской Республики (1991), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2001); лауреат премии Комсомола Чувашии в области науки и техники (1982), лауреат Государственной премии Чувашской Республики в области литературы и искусства (2004); академик Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики (1994), Международной академии наук педагогического образования (1999). Удостоен медали Ордена «За заслуги перед Чувашской Республикой» (2008).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика. М.: Советский композитор, 1990. 168 с.
2. Артемьев Ю. М. Исторические судьбы çавра юрă // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики. 1997. № 6. С. 107–110.
3. Бояркин Н. И. Из отзывов о трудах М. Г. Кондратьева // Михаил Григорьевич Кондратьев: библиографический справочник. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 2008. 90 с.
4. Бражник Л. В. Национальная художественная культура в трудах чувашских искусствоведов // Гуманитарные науки в истории и современном развитии общества. Чебоксары, 2006. С. 84–90.
5. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2008. 269 с.
6. Головинский Г. Л. Из отзывов о трудах М. Г. Кондратьева // Михаил Григорьевич Кондратьев: библиографический справочник. Чебоксары, 2008. С. 81.
7. Голубчикова М. В. Рецензия на: М. Г. Кондратьев. Композиторы Воробьёвы. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2006. 336 с. // Чувашский гуманитарный вестник. 2007. № 1. С. 204–208.
8. Данилова И. В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки: к проблеме становления национальной композиторской школы: дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2002. 253 с.
9. Ильина С. В. Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности: дис. ... канд. искусствоведения. Чебоксары, 2004. 150 с.
10. Илюхин Ю. А. «Всюду правда…» // Российская музыкальная газета. 2003. № 9. С. 7.
11. Кондратьев М. Г. «Гора золотая…». Фёдор Павлов и его время. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2017. 399 с.
12. Кондратьев М. Г. Композиторы Воробьёвы. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2006. 336 с.
13. Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Советский композитор, 1990. 144 с.
14. Кондратьев М. Г. Степан Максимов: музыкант-просветитель. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2010. 319 с.
15. Кондратьев М. Г. Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения: сб. ст. Чувашского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики. Чебоксары, 1983. С. 35–63.
16. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2018. 447 с.
17. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма. М.: Пер Сэ, 2007. 288 с.
18. Кондратьев М. Г. Чувашская çавра юрă и её татарские параллели. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 1993. 80 с.

19. Макарова С. И. «Удивительно, как он смог столько сделать…» (М. Г. Кондратьев) // Мастера музыкального искусства: очерки. Чебоксары, 2009. С. 164–174.
20. Мошков В. А. Мелодии Волго-Камья. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2011. 366 с.
21. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: Удмуртский ин-т истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 1995. Вып. 1. 232 с. (Удмуртский фольклор).
22. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск: Удмуртский ин-т истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 2004. Вып. 2. 332 с. (Удмуртский фольклор).
23. Парамонов Т. П. Чувашские народные песни. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 2012. 368 с.
24. Песни низовых чувашей [Анатри чăвашсен юррисем]. Кн. 1 / сост., предисл., коммент., указатели М. Г. Кондратьева; подгот. к печати чуваш. поэт. текстов и рус. пер. М. Г. Кондратьева и Е. С. Сидоровой. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 1981. 144 с.
25. Песни низовых чувашей [Анатри чăвашсен юррисем]. Кн. 2 / сост. М. Г. Кондратьев. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 1982. 176 с.
26. Песни средненизовых чувашей [Анат енчи чăвашсен юррисем] / сост. М. Г. Кондратьев. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 1993. 336 с.
27. Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, Казанская гос. консерватория, 2008. 580 с.
28. Çĕр çавра юрă – Сто строф. Из чувашской народной афористической поэзии. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2017. 127 с.

Об авторе:

Бушуева Любовь Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник искусствоведческого направления, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, г. Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0002-1132-7055**, niclub7@gmail.com

REFERENCES

1. Alekseev E. E. *Notnaya zapis' narodnoy muzyki: teoriya i praktika* [Musical Notation of Folk Music: Theory and Practice]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 168 p.
2. Artem'ev Yu. M. Istoricheskie sud'by çavra yură [The Historical Destinies of Çavra Yură]. *Izvestiya Natsional'noy akademii nauk i iskusstv Chuvashskoy Respubliki* [News of the National Academy of the Sciences and Arts of the Chuvash Republic]. 1997. No. 6, pp. 107–110.
3. Boyarkin N. I. Iz otzyvov o trudakh M. G. Kondrat'eva [From Reviews about the Works of M. G. Kondratiev]. *Mikhail Grigor'evich Kondrat'ev: bibliograficheskiy spravochnik* [Mikhail G. Kondratiev: Bibliography]. Cheboksary, 2008. 90 p.
4. Brazhnik L. V. Natsional'naya khudozhestvennaya kul'tura v trudakh chuvashskikh iskusstvovedov [National Artistic Culture in the Works of Chuvash Art Critics]. *Gumanitarnye nauki v istorii i sovremennom razvitii obshchestva* [Humanitarian Sciences in the History and the Modern Evolution of Society]. Cheboksary, 2006, pp. 84–90.
5. Bushueva L. I. *Fenomen obrabotki chuvashskoy narodnoy pesni v tvorchestve kompozitorov: k probleme kompozitorskogo fol'klorizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Processing of Chuvash Folk Song in the Music of Composers: Concerning the Issue of Composers' Folklorism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Cheboksary, 2008. 269 p.
6. Golovinskiy G. L. Iz otzyvov o trudakh M. G. Kondrat'eva [From Reviews about the Works of M. G. Kondratiev]. *Mikhail Grigor'evich Kondrat'ev: bibliograficheskiy spravochnik* [Mikhail G. Kondratiev: Bibliography]. Cheboksary, 2008, p. 81.
7. Golubchikova M. V. Retsenziya na: M. G. Kondrat'ev. Kompozitory Vorob'evy. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2006. 336 p. [Review of: M. G. Kondratiev. The Vorobiev Composers. Cheboksary: Chuvash Publishing House, 2006. 336 p.]. *Chuvashskiy gumanitarnyy vestnik* [Chuvash Humanitarian Bulletin]. Cheboksary, 2007. No. 1, pp. 204–208.
8. Danilova I. V. *Etapy razvitiya chuvashskoy professional'noy muzyki: k probleme stanovleniya natsional'noy kompozitorskoy shkoly: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stages of Evolution of Chuvash Professional Music: Concerning the Issue of the Formation of a National Compositional School: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Cheboksary, 2002. 253 p.

9. Il'ina S. V. *Ritmicheskie osnovy traditsionnogo pesennogo tvorchestva volzhskikh tatar i chuvashey: k probleme formul'nosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Rhythmical Foundations of the Traditional Song Legacy of the Volga Tatars and Chuvashes: Concerning the Issue of Formality: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Cheboksary, 2004. 150 p.

10. Ilyukhin Yu. A. «Vsyudu pravda…» ["The Truth is Everywhere…"]. *Rossiyskaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 2003. No. 9, p. 7.

11. Kondrat'ev M. G. *«Gora zolotaya...» Fedor Pavlov i ego vremya* ["The Golden Mountain…" Fedor Pavlov and His Time]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2017. 399 p.

12. Kondrat'ev M. G. *Kompozitory Vorob'evy* [The Vorobiev Composers]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2006. 336 p.

13. Kondrat'ev M. G. *O ritme chuvashskoy narodnoy pesni: k probleme kvantitativnosti v narodnoy muzyke* [About the Rhythm of Chuvash Folk Song: Concerning the Issue of Quantitativeness in Folk Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 144 p.

14. Kondrat'ev M. G. *Stepan Maksimov: muzykant-prosvetitel'* [Stepan Maksimov: Musician and Enlightener]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2010. 319 p.

15. Kondrat'ev M. G. Stilevye poiski v kamerno-instrumental'nom tvorchestve kompozitorov Chuvashii [The Search for Style in the Chamber-Instrumental Music of the Composers of Chuvashia]. *Chuvashskoe iskusstvo. Poiski i resheniya* [Chuvash Art. Search and Solutions]. Cheboksary, 1983, pp. 35–63.

16. Kondrat'ev M. G. *Chuvashskaya muzyka v zerkale paralleley: k probleme Volgo-Ural'skoy muzykal'noy tsivilizatsii* [Chuvash Music in a Mirror of Parallels: Concerning the Issue of the Volga-Urals Musical Civilization]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2018. 447 p.

17. Kondrat'ev M. G. *Chuvashskaya muzyka: ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma* [Chuvash Music: from Mythological Times to the Formation of Modern Professionalism]. Moscow: Per Se, 2007. 288 p.

18. Kondrat'ev M. G. *Chuvashskaya çavra yură i ee tatarskie paralleli* [The Chuvash çavra yură and its Tatar Parallels]. Cheboksary: Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences, 1993. 80 p.

19. Makarova S. I. «Udivitel'no, kak on smog stol'ko sdelat'…» (M. G. Kondrat'ev) ["It's Fascinating How He Could do So Much…" (Mikhail G. Kondratiev)]. *Mastera muzykal'nogo iskusstva: ocherki* [Masters of the Art of Music: Essays]. Cheboksary, 2009, pp. 164–174.

20. Moshkov V. A. *Melodii Volgo-Kam'ya* [The Melodies of the Volga-Kama Region]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2011. 366 p.

21. Nurieva I. M. *Pesni zavyatskikh udmurtov* [The Songs of the Zavyat Udmurts]. Issue 1. Izhevsk: Udmurtian Institute of History, Language and Literature, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, 1995. 232 p. (Udmurtskiy fol'klor [Udmurtian Folklore]).

22. Nurieva I. M. *Pesni zavyatskih udmurtov* [The Songs of the Zavyat Udmurts]. Issue 2. Izhevsk: Udmurtian Institute of History, Language and Literature, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, 2004. 332 p. (Udmurtskiy fol'klor [Udmurtian Folklore]).

23. Paramonov T. P. *Chuvashskie narodnye pesni* [Chuvash Folk Songs]. Cheboksary: Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences, 2012. 368 p.

24. *Pesni nizovykh chuvashey* [Songs of the Chuvashes from the Lowlands]. Vol. 1. Compilation, Preface, Comments, Indexes by M. G. Kondratiev; Preparation for Publication of the Chuvash Poetical Texts and Russian Translations by M. G. Kondratiev and E. S. Sidorova. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 1981. 144 p.

25. *Pesni nizovykh chuvashey* [Songs of the Chuvashes from the Lowlands]. Vol. 2. Comp. by M. G. Kondratiev. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 1982. 176 p.

26. *Pesni Srednenizovykh chuvashey* [Songs of the Chuvashes from the Middle and Lowlands]. Comp. by M. G. Kondratiev. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 1993. 336 p.

27. Smirnova E. M. *Ritmicheskiy stroy muzykal'no-poeticheskogo fol'klora tatar-musul'man Volgo-Ural'ya* [The Rhythmical Tune of Folk Music and Poetry of the Tatar-Muslims of the Volga-Urals Region]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2008. 580 p.

28. *Çĕr çavra yură – Sto strof. Iz chuvashskoy narodnoy aforisticheskoy poezii* [Çĕr çavra yură – One Hundred Stanzas. From Chuvash Folk Aphoristic Poetry]. Cheboksary: Chuvashskoe kn. izd-vo, 2017. 127 p.

About the author:

Lyubov I. Bushueva, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate of the Department of Art Studies, Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences (428015, Cheboksary, Russia),
ORCID: 0000-0002-1132-7055, niclub7@gmail.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028
УДК 78.01

В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежский государственный институт искусств
г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0001-9408-7642, devvv@list.ru

Эмоциональная палитра музыки как семантическая система

В статье рассматриваются механизмы передачи эмотивной информации в европейской музыкальной традиции. Автор выделяет два кардинально отличающихся процесса формирования эмоций в музыке. Это порождение эмоционального отклика в сенсорной системе конкретного слушателя, направляемое воздействием на «струны его души», и собственно трансляция эмотивной информации, проводником которой является разветвлённая система признаков эмоций. В наиболее явственной художественной форме признаки эмоций воплощаются в театральном искусстве, представляя собой основной выразительный инструмент актёрского коллектива. Музыка лишена возможности напрямую использовать признаки человеческих эмоций и действует в этом направлении с помощью особого набора специальных средств музыкальной выразительности, во многом эквивалентных актёрской палитре. Специфическим образом функционирующие в музыке признаки эмоций делятся на две группы: миметическую, в которой хорошо просматриваются связи с общечеловеческими признаками эмоций, и символьную. Последняя может быть транслирована только через музыкальные эквиваленты признаков эмоций. Для постижения средств первой группы слушателю достаточен общечеловеческий и общехудожественный опыт. Владение же средствами второй группы достигается только специальным, длительным музыкальным образованием. Передача эмотивной информации в музыке тем самым представляется сложнейшей семантической системой, требующей от музыкантов и слушателей многолетнего накопления музыкантского опыта.

Ключевые слова: эмотивная информация в музыке, признаки эмоций, музыкальные эквиваленты признаков эмоций.

Для цитирования: Девуцкий В. Э. Эмоциональная палитра музыки как семантическая система // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 16–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.

VLADISLAV E. DEVUTSKY

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0001-9408-7642, devvv@list.ru

The Emotional Palette of Music as a Semantic System

The article examines the mechanisms of transmission of emotive information in the European musical tradition. The author highlights two cardinally different processes of formation of emotions in music. They are: the *generation* of emotional response in the sensorial system of a concrete listener directed by the impact on “the strings of his heart,” and the actual *transmission* of emotive information, the conductor of which was the ramified system of *attributes of emotions*. In the most distinct artistic form the attributes of emotions have manifested themselves in the art of the theater, presenting the main expressive instrument of the group of actors. Music is devoid of the possibility of making *direct* use of human emotions and acts in this direction by means of a special set of special means of musical expressivity, which in many ways is equivalent to the actors’ palette. Specifically, the attributes of emotions functioning in music may be classified in two groups: the *mimetic*, in which the connections of the universal attributes of emotion are discernible, and the *symbolic*. The latter may be transmitted only by means of the *musical equivalents of the attributes of emotions*. For the comprehension of the means of the first group, the universal and generally artistic experience suffices for the listener. At the same time, possession of the means of the second group is achieved only by means of long-term specialized musical education. Thereby, the transmission

of emotive information in music, is perceived as a most complex semantic system, demanding from musicians and listeners a longstanding accumulation of musical experience.

Keywords: emotive information in music, attributes of emotions, musical equivalents of attributes of emotions.

For citation: Devutsky Vladislav E. The Emotional Palette of Music as a Semantic System. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 16–28. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.016-028.

Большинство учёных, стремившихся постигнуть тайны музыкального искусства, наличие в нём глубокого эмоционального содержания оценивало как неотъемлемое и само собой разумеющееся свойство. Подсознательно кажется, что это так и есть. Но более пристальный взгляд на проблему выявляет сложный, *синкретический* и пока ещё не до конца изученный механизм эмоционального выражения.

Хотя эмоциональная составляющая – самое яркое свойство музыки, но она не единственная (как, впрочем, и в других видах искусства). Как известно, во всех жанрах взаимодействуют *три* типа художественной информации: *изобразительная* (по-другому, *миметическая*, иконическая), *знаково-символическая*, *эмотивная*. Различаются они *способом* передачи и *материальным носителем* информации [3; 4].

Изобразительная информация – самый простой её вид. Материальным носителем здесь является *изображение* (икон). А способ передачи основан на том обстоятельстве, что изображения *изоморфны* (подобны) по своим физическим свойствам изображаемым объектам действительности. Любой объект, как и его изображение, рождает в мозгу воспринимаемого внутренний образ (гештальт, мозговую модель). Модели и объектов, и изображений имеют некоторое сходство, поэтому воспринимающие интерпретируют изображения *естественным* способом – по *прямой аналогии*, откуда следует, что обычно для постижения изображений не столь необходимы какие-либо особые пояснения, специальное обучение и т. п.

Знаково-символическая информация передаётся совершенно другим путём. Материальным носителем её является *знак* – особый объект, замещающий при передаче информации какой-то другой объект (природный или мысленный). При встрече со знаком мозг продуцирует образ (мозговую модель) этого знака. Однако человеку обычно интересен не сам знак (скажем, написанное слово «мама»), а то семантическое содержание, которое с ним ассоциируется. Иными словами, образы знаков в человеческом сознании тесно связаны с образами природных или мыслимых объектов (механизм синестезии). Связь эта *конвенциональная* и требует особого обучения, приобщения людей к конкретной знаковой системе. В мире много языков (как разговорных, так и специальных – например, математический, шахматный). Но воспринять информацию, используя этот механизм, можно только став всесторонне подготовленным *участником* данной коммуникации. Речь на итальянском, китайском, португальском мы слышим, но наше сознание находится за гранью хотя бы элементарного её понимания. Особенностью передачи знаково-символической информации является обязательное наличие кодов (словарей, языков), связывающих означаемое и означающее, текст и контекст, знаки и смыслы.

Л. Н. Шаймухаметова детально изучила механизм мигрирующих интонаций в музыкальной теме, интонаций-символов, которые композиторы используют в схожих контекстах. Ею обосновано существование в музыке двух механизмов мышления: *знаково-метафорического* и *эмоционально-экспрессивного*. По мнению исследователя, «при всей неповторимости акта композиторского творчества семантические процессы, происходящие в музыкальной теме, подчиняются неким объективным законам взаимодействия интонационной формулы и контекста. В ходе этого взаимодействия, которое имеет разнообразные и, к тому же, весьма сложные формы, и рождается уникальное художественное содержание» [14, с. 25].

Механизмы передачи эмотивной информации пока изучены в меньшей степени. В. Н. Холопова считает эмоциональные компоненты частью иконической системы передачи, что, как мы увидим далее, может быть справедливым только в специальном употреблении [11; 12; 13]. Эмоции не являются природными объектами, их испытывает конкретный человек, и в обыденной

жизни эмоции – принадлежность интимной жизни, которую не каждый осмеливается выставлять напоказ. Современный человек, как правило, предпочитает скрывать свои эмоции, поэтому эмоциональный фон жизни конкретного индивида можно уловить только в самых общих чертах и только в некоторых крайних проявлениях (неудержимая радость, неукротимая злость, большое расстройство).

Однако человек, испытывающий эмоции, обязательно продуцирует *признаки* эмоций, и прямая передача, а также прямое восприятие именно эмотивной информации идёт посредством отслеживания другими людьми этих признаков эмоций. Комплекс признаков эмоций весьма широк. Некоторые (чисто физиологические) спрятаны глубоко и могут точно измеряться только приборами (кровяное давление, пульс, частота дыхания, работа желёз внутренней секреции). Другие (являющиеся *следствиями* исходных физиологических актов) обнаруживаются во внешних проявлениях и вне воли индивида: внезапная бледность, резкое покраснение, слёзы, смех, истерика, изменения в мимике, походке, телодвижениях, тембре, темпе, высотных и артикуляционных свойствах речи.

Есть признаки эмоций, подметить проявление которых могут далеко не все люди и далеко не у всех людей. Это тонкие, едва заметные эффекты мимики, позы, артикуляции, фразировки, темпа и характера речи, походки и телодвижений. Обычно такой тип эмотивной информации доступен только для близких или часто общающихся между собой людей. Тонкими способами интерпретации эмотивной информации владеют психологи, психотерапевты (равно как следователи и даже некоторые талантливые мошенники).

Есть область искусства, для которой выражение именно эмотивной информации является наиболее очевидной задачей, – это театр. Театральных актёров целенаправленно учат выражать весь богатый спектр признаков эмоций. В комедийных жанрах признаки эмоций преподносятся часто гипертрофированно, а порой и в противоречии с логико-содержательным контекстом. Эти средства способствуют формированию комических ситуаций и, как следствие, приводят к желанному смеху зрителей. В драме и трагедии высокие (или низменные) эмоции могут быть отражены и тонкими, и вполне отчётливыми штрихами. Характер подачи признаков эмоций здесь направляется волей режиссёра или эмоциональной палитрой конкретных актёров.

На деле проблемы формирования и передачи эмотивной информации гораздо сложнее и многограннее. Начнём с того, что *все* области искусства используют все виды информации. Например, в изобразительном искусстве основной, конечно же, является информация изобразительная. Но во все времена и в картинах, и в ваяниях присутствует знаково-символическая информация, владение которой сильно сказывается на полноте и точности восприятия произведений изобразительного искусства. В простейших случаях символьные компоненты запрятаны в названия картин. Более сложные связаны с мифологической, библейской, евангельской, исторической тематикой многих живописных произведений.

Интересно, что живописцы имеют возможность отразить и *эмотивную* информацию и достигают этого тем, что *изображают* признаки эмоций, воплощённые в позах, взглядах, особенностях мимики, положениях рук (знаменитые руки Леонардо да Винчи).

В литературе читатели имеют дело, прежде всего, со знаково-символической информацией. Однако некоторые слова и междометия одновременно являются «изображениями». Например, слова *жужжанье*, *шушукаться*, *барабан* кроме значений таят в себе имитацию звуковых жизненных процессов. В этом же ключе действуют звукоподражания типа «гм…», «тук-тук», «ку-ка-ре-ку».

При передаче эмотивной информации литератор может *назвать* (обозначить) эмоцию, которая владеет героем или героиней (используя знаково-символьный механизм), но может описать её через признаки эмоций. Последнее – очень действенное средство, часто гораздо более выразительное, нежели упоминание самого чувства. Скажем, тургеневское: «Валерия не скоро заснула; кровь её тихо и томно волновалась и в голове слегка звенело… <…> Валерия сидела неподвижно и только медленно бледнела…, и дыхание её стало глубже» [10, с. 370–371].

Возвращаясь к театру, скажем, что здесь также задействованы все виды информации. Знаково-символическая заключена в словах, которые написаны автором пьесы и произносятся актёрами. Изобразительная связана со сценографией, обликом и костюмами персонажей. Эмотивная транслируется отображением признаков

эмоций. Подчеркнём, что трансляция эмотивной информации в современном театре является, по сути, основным выразительным средством сценического искусства; произнесение и донесение до слушателя авторского текста драматурга – задача хотя и важная, но не первостепенная. Если бы это было не так, театр давно бы потерял свою привлекательность, так как словесный текст драматурга можно читать и сидя дома.

Театральное искусство ставит специфическую проблему, которая одновременно существует и в музыке. Как известно, сложились две антагонистические режиссёрские концепции: «театр переживания» и «театр представления». Это разделение имеет прямое отношение к передаче эмотивной информации. В «театре переживания» от актёра требуется достижение такого эмоционального состояния, при котором признаки эмоций возникают естественным образом – как следствие переживаемых актёром реальных эмоций. В «театре представления» актёр учится воплощать и искусно доносить именно сами признаки эмоций (фактически, *изображать* их), при этом вовсе не обязательно заставляя себя *испытывать* эти эмоции.

Таким образом, мы приходим к важному выводу: изначально (в естественной среде) признаки эмоций порождаются неизбежными *физиологическими реакциями*. Но признаки эмоций можно изобразить, имитировать. И в жизни, и в театре (вообще говоря, и в музыке) человек *вынужден* прибегать к *имитации* признаков. Иное дело, как к этому относятся окружающие. Для «театра представления» имитация признаков эмоций – признанная деталь его художественной эстетики. Зрители, разделяющие эту эстетику, воспринимают все формы «изображения эмоций» вполне толерантно. Для любителей «театра переживания» данная эстетика может быть чуждой и даже неприятной (вспомним пресловутое «не верю!» Станиславского).

Есть ещё одна существенная деталь функционирования эмотивной информации. Некоторые яркие эмотивные признаки становятся социально детерминированными *знаками*, или *символами*. Например, мы часто улыбаемся и совершаем осознанно активные телодвижения, чтобы *продемонстрировать* свою радость и благорасположение (знаменитые оскалы американцев, энергичные пожимания рук, «обнимашки» закадычных подруг). «Собирая слёзки», мы демонстрируем «знак печали». Широко раскрывая глаза или надувая щёки, пытаемся показать угрозу или собственную важность даже вне ощущения этих эмоций.

Музыкальное искусство активно использует все три основополагающих вида художественной информации. Изобразительные компоненты *менее всего* типичны для музыки, хотя музыка может достаточно полноценно изобразить некоторые звучащие явления природы и быта: пение птиц, гром, шелест листьев, звуки военных барабанов и фанфар, зовы охотничьих рогов и др. Весьма развита знаково-символическая компонента музыкальных сочинений: это индивидуальные заголовки, жанровые определения (песня, танец, марш, соната, симфония, опера, оперетта и т. д.). Знаки в музыке – монограммы типа *BACH*, цитаты (в том числе автоцитаты), аллюзии, пародии. Знаками являются яркие темы и тематические элементы сочинений (главные и побочные партии, эпизоды, рефрены), символизирующие музыкальных персонажей и перипетии драматургического повествования. Прямыми знаками выступает литературный или литургический текст вокально-хоровых произведений, объявленная программа инструментальных опусов. Даже выбор тональности может нести символическую нагрузку: *h moll, es moll, b moll, c moll, F dur, D dur*…

Теперь приступим к прямому обсуждению проблем воплощения в музыке эмотивной информации. Повторим: большинство музыкантов уверено, что музыка «непосредственно» выражает эмоции. Более того, считается, что именно эмотивная информация является для музыки базовой, основной.

Однако для обоснования научной строгости подобных утверждений у нас не слишком много объективных критериев. Начнём с того, что у музыки *нет* прямого выхода к отражению признаков эмоций. Конечно, некоторые признаки эмоций можно увидеть в мимике и движениях солиста, дирижёра или некоторых оркестрантов. Но подобные признаки, во-первых, могут быть не вполне достоверными, так как артист переживает не только течение исполняемой им музыки, но и технические подробности своего исполнения. Во-вторых, не всем слушателям одинаково доступны все детали мимики солиста, а слушателям аудиозаписей они вообще недоступны. Тем не менее эмоциональное воздействие музыки осуществляется и здесь.

Как же это происходит? Проясняя ситуацию, скажем, что эмоциональная информация в музыкальном искусстве формируется *двумя* очень *разными* путями. Один из них связан с процессом *порождения* эмоционального отклика в сенсорной системе конкретного слушателя. Другой – собственно *трансляция* эмотивной информации, проходящая путь от композитора к исполнителю, от исполнителя к слушателю (нередко от композитора – через музыковеда – к слушателю).

Первый процесс невозможно строго описать и каким-то образом прогнозировать. У каждого слушателя накоплен уникальный жизненный и эстетический опыт – сформирован своеобразный *эстетический тезаурус*. Это многомерная синтетическая база личности, и если выразиться поэтичнее – это его звучащие *струны души*. На *что*, *как* сильно и в *каких формах* могут резонировать струны души при слушании музыки?

Вспомним свои личные эмоциональные отклики. Известен афоризм, приписываемый Станиславскому: «Театр начинается с вешалки». А хороший концерт начинается с чувства приподнятости, предчувствия праздника, ощущения своей личной причастности к акту творения искусства. Позитивное ощущение экспоненциально усиливается, если слушатель *знает* и *любит* конкретных исполнителей или исполнительские коллективы, если он изначально *доверяет* высокому уровню концертирования. Имеет значение *качество* (точнее, многие качества) звучания, красота самих музыкальных инструментов, в немалой степени – *внешний вид* солистов, дирижёра, удачный дресс-код. Некоторым (но вообще говоря, многим) слушателям нравятся чисто внешние проявления исполнения: в меру активные телодвижения, удачные дирижёрские жесты (не обязательно вызванные техническими деталями исполняемых сочинений).

Интереснейший процесс можно констатировать в следующем реальном факте. Скажем, конкретному слушателю активно *не* нравится звучащее сочинение или осуществляемое исполнение. Мы не можем точно знать, почему – из-за отсутствия необходимого слушательского или общеэстетического опыта, предубеждения, плохого самочувствия, дурного настроения… С каждой минутой растёт раздражение, и уже кажется, что вечер безнадёжно испорчен. Но вот по окончании концерта раздаются бурные несмолкающие аплодисменты, слушатели с радостными лицами приветствуют исполнителей, несут цветы, поздравляют, благодарят и проч. Уверен, что большая часть «раздражённых» чисто рефлекторно потеплеет, начнёт ощущать, что в услышанном «что-то есть», а выходя из зала, может даже решить, что присутствовала на интересном и значительном художественном событии.

Конечно, такой инверсии ощущений может и не произойти. В этом случае воздействие музыки останется негативным.

Струны души способны с большей или меньшей силой отзываться как на предельно важные компоненты музыкального сочинения, так и на элементы второго или даже третьего ряда. Композиторы пытаются помочь своей аудитории в более точной настройке человеческих душ. Они стремятся вылепить чётко различимые музыкальные формы, создают целенаправленные драматургические концепции, сочиняют яркий тематический материал, продумывают и пишут красочные инструментальные или вокально-хоровые партитуры. Заботятся о непосредственном гедонистическом отклике слушателей и исполнители, прибегая к известным и хорошо апробированным приёмам усиления эстетического воздействия.

Второй из анализируемых процессов (*трансляция* эмотивной информации) с точки зрения музыканта гораздо важнее и интереснее. Если в первом мы сталкиваемся с подсознательными и никем не контролируемыми (стохастическими) факторами эмоционального воздействия, то во втором, наоборот, можно постулировать некие *объективные* свойства и качества, целенаправленное использование которых тем не менее является прямой прерогативой как композитора, так и исполнителя.

Повторим: музыка (в её материальном, физическом обличье) *не* располагает механизмами транслирования собственно *признаков эмоций* (в отличие от театра или балета). Но композиторы всё-таки научились (за тысячи лет, по крайней мере, европейской музыкальной традиции) формировать и передавать слушателям достаточно сложные и многомерные эмоциональные состояния и даже содержательно-драматургические концепции. Это становится возможным благодаря специально выработанной и исторически сложившейся системе *музыкальных эквивалентов* признаков эмоций.

Прежде чем рассмотреть свойства этой системы, скажем, что подобное существует, например, и в живописи. Мы уже говорили, что художни-

ки могут *изображать* некоторые характерные признаки эмоций. Однако они же эффективно пользуются и *изобразительными эквивалентами* признаков эмоций. Это, например, выбор цветов: ярких, тусклых, тонких, контрастных, конфликтных, нежных, агрессивных и т. д. Это характер и отчётливость прорисовки линий, углов, плоскостей, которые способны по ассоциации вызвать ощущения либо покоя, либо, наоборот, эмоциональной взвинченности. Это особенности композиции, сочетание размеров картин с размерами изображаемых объектов. Прямых объективированных параллелей между признаками эмоций и их изобразительными эквивалентами нет. Но вся историческая практика взаимоотношений художников со зрителями (начиная от эпохи Возрождения) ведёт к формированию жёстких ассоциативных связей (по типу кодов) использованных художественных средств с эмоциональным тонусом как художников, так и воспринимающих.

Аналогично и в музыкальном искусстве. Примерно до XV века в известной нам традиции европейской духовной музыки никем не ставились вопросы отображения эмоций, тем более что именно литургическая практика никогда не испытывала потребности в этой стороне музыкального восприятия. Некоторые ассоциативные связи пытались найти, возможно, древнегреческие философы, ассоциируя отдельные лады с характером и «практической направленностью» (например, на сражение) своих напевов.

Активный поиск эмотивных эквивалентов в музыкальном языке начался во второй половине XVI столетия в жанре итальянского хроматического мадригала. Постепенно складывались так называемые «риторические фигуры», с помощью которых композиторы-мадригалисты как раз и пытались воплотить (фактически изобразить) некоторое подобие признаков эмоций. Эта «семантическая революция» стала столь масштабной, что Винченцо Галилей вынужден был остро критиковать современных ему авторов: «Новые злоупотребления контрапунктистов заключаются в подражании значениям слов. Когда слова изображают понятия – “бегство”, “полёт”, они дают их без всякого изящества – с быстротой, едва понятной для соображения; при словах “исчезнуть”, “погибнуть”, “умереть” сразу грубо дают паузы во всех голосах и вместо того, чтобы заставить пережить соответствующие чувства, смешат слушателей или заставляют считать себя как бы одураченными. Когда речь идёт “об одном”, “о двух” или “о всех”, то заставляют петь один голос, два или весь ансамбль. Когда содержание слов текста, как это иногда бывает, выражается посредством барабанного боя, звуков трубы или других инструментов, они стараются пением изобразить для слуха таковые звуки. Когда берётся новый текст, где говорится о различных цветах, как, например, о тёмных или светлых кудрях и прочем, они пишут чёрные или белые ноты...» (цит. по: [15, с. 319–320]).

Наверное, многое из того, что осуждает знаменитый теоретик и композитор, справедливо, однако нельзя не видеть, что поиски самобытной музыкальной символики, ведущей в том числе и к формированию стойких эмоциональных параметров, имели огромное значение для исторических завоеваний последующих эпох.

Одним из самых мощных стимулов к выработке музыкальных эквивалентов признаков эмоций явились опыты таких ренессансных авторов, как Вичентино, Маренцио, Джезуальдо и Монтеверди. Используя поэтические тексты Гварини, Ариосто, Тассо, насыщенные яркими и конфликтными образами (страдания, радости, любовного чувства), эти композиторы впервые в истории музыки нашли целые комплексы таких выразительных средств, которые стали стабильными аналогами отдельных признаков эмоций. Так, использование весьма смелой хроматики, жёстких септаккордных звучаний, уменьшённых и увеличенных созвучий, полигармоний становится основным выразителем чувства горести, страдания, ожидания смерти. Резкие темповые контрасты (до того немыслимые в литургических жанрах) обнажают противопоставление активных, радостных эмоциональных состояний и чувства горя, заторможенности, психологического ступора. Активная работа с мужскими и женскими тембрами также становится ареной выработки отчётливых эмоциональных красок [6].

На опыты итальянских мадригалистов опираются оперные композиторы: их развивают в инструментальных жанрах Вивальди, Телеман, Гендель, Бах. Эстафета подхвачена венскими мастерами, и полное завершение эмоциональной палитры музыки закрепляется в творческой кузнице романтизма. Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Вагнер, Чайковский, Мусоргский, Дворжак, Григ, Малер, другие выдающиеся композиторы создают именно тот тип музыкального

языка, который чётко и почти однозначно ассоциирует свои средства выразительности с обобщёнными признаками человеческих эмоций.

Остаётся осветить основные свойства этой судьбоносной системы, дошедшей в стабилизированном виде до начала XX столетия.

Музыкальные эквиваленты признаков эмоций можно разделить на две большие группы: одна из них – *миметическая* – имеет хорошо просматриваемые связи с самими признаками эмоций (вспомним позицию В. Н. Холоповой: эмоция – икон); другая – *символьная* – располагает специфическими качествами, которые связаны с истинными признаками эмоции скорее *конвенциальным* (наподобие знаков) способом[1]. Это замечание важно в том отношении, что овладение средствами миметической группы почти не нуждается в специальном обучении, в то время как средства музыкальной выразительности символьной группы – это *язык* и *код* внутри других кодов, и непрямые и специфические связи элементов понуждают музыкантов к системе *специального обучения* как исполнителей, так и слушателей (в том числе и будущих профессиональных музыковедов, критиков, редакторов, руководителей концертных коллективов).

Многое из того, о чём мы упомянем, подробно изложено в книге В. В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [9]. Самыми мощными компонентами миметической сферы являются темповые, артикуляционные, громкостные и фразировочные средства музыки. Интересно, что они наименее точно фиксируются в нотном тексте и почти целиком отдаются на откуп исполнителям (так же, как театральные средства выразительности – актёрам). Таким образом, миметическая трансляция эмоций в музыке в огромном диапазоне красок передоверяется мастерству и художественному такту исполнительского цеха.

О значении темповых характеристик говорили многие крупные музыканты. Например, Евгений Мравинский считал, что отыскание верного темпа является для него *обязательным условием* успешного исполнения сочинения. Вспомним, что темп движений – достаточно надёжный индикатор человеческой эмоции. Естественно, что в музыке прочно складывается точная шкала «темповых значений»: очень медленная музыка – скорбь, психологический ступор, в других контекстах – благоговение, молитва. Менее медленная музыка – созерцание, философичность, отдохновение, наслаждение покоем и красотой. Средние темпы – привычный срез жизни, стабильность. Быстрая музыка – веселье, задор, юмор, активный тонус, в других контекстах – тревога, паника, даже истерия. Очень быстрые темпы – то же, но в гипертрофированном виде (виртуозные пассажи у Листа, Паганини).

Конечно, композиторы начиная со второй половины XVIII века пытаются поточнее отразить в партитурах темп исполнения и даже колебания темпа (*accelerando, ritenuto, ritardando*). Бетховен и многие из его последователей пытались для большей верности ввести даже метрономное измерение темпа. Но задача оказалась гораздо сложнее, так как ни сами авторы, ни концертные исполнители не были в состоянии доказать, что метрономный темп «строго» отражает нужный характер музыки. Дело в том, что восприятие времени каждым конкретным человеком в каждый данный момент времени является *весьма относительным* фактором. Астрономическая минута может казаться почти вечностью или ничтожной величиной в зависимости от обстоятельств её восприятия. Хороший исполнитель (актёр, музыкант) – тонкий психолог, и он безошибочно чувствует степень наэлектризованности публики. При высокой степени эмоциональной реакции слушателей слишком быстрые темпы, взятые при относительно нейтральном образном фоне, могут вредить исполнителю, так как включают механизмы истерии, паники. Зато весьма быстрые – в уместных для этого виртуозных местах – действуют беспроигрышно. Аналогично этому, бессмысленно держать очень медленный темп, якобы придающий музыке глубокомысленность, если публика достаточно холодна или слабо подготовлена. Не дай Бог, её холодность перерастёт во враждебность!

Эти примечания говорят о том, что глубинные свойства темпа не только остро значимы, но и чрезвычайно чувствительны к реакции конкретной слушательской аудитории. В современной нам исполнительской традиции артистам предоставлены весьма широкие полномочия, и только очень «послушные» (но и наивные) люди пытаются следовать метрономным указаниям композитора, а не зову своей артистической интуиции.

Отслеживать степень тонких агогических градаций темпа ещё тяжелее, нежели устанавливать сам темп. Только в самых общих чертах

можно прогнозировать, что ускорение темпа свидетельствует об усилении эмоциональной активности, а замедление действует как некоторое успокоение. Резкое ускорение создаёт впечатление внезапной смены характера эмоции. Резкое замедление может вызвать ощущение ступора, но нередко служит целям обозначения логической точки.

Громкостные характеристики музыки также имеют прямой выход к проявлению признаков эмоций. Громкий и очень громкий нюанс всегда свидетельствует о повышенном или даже превышенном эмоциональном фоне. Срединное звучание, наоборот, создаёт ощущение спокойствия, некоторой обыденности, стабильности жизненной ситуации. Самым интересным образно-эмоциональным действием обладают нюансы *p* и *pp*. Чтобы разобраться в тонкостях проблемы, представим, в каких случаях человек тихо говорит и старается очень тихо себя вести (двигаться, ходить). Первое, что приходит на ум, – персонаж пытается от кого-то скрыть своё присутствие, сделаться невидимым. Однако для музыкантов тихое звучание связано чаще всего с умиротворённым, лирическим, интимным кругом чувств. Конечно, оно может символизировать насторожённость, таинственность, желание раствориться в тишине или даже тихо удалиться. Нарастание громкости переживается слушателем как возбуждение, спад громкости – как успокоение. Эти слушательские реакции не требуют ни кода, ни предварительного обучения – они имеют природную привязку.

Артикуляционные компоненты не столь чётко, как темп и громкость, но всё-таки достаточно явственно отражают признаки человеческих эмоций. Спокойное «легатное» звукоизвлечение, *tenuto* говорят об уверенности и спокойствии. *Staccato* и *leggiero* – признаки лёгкого, головокружительного настроения, иногда комедийных и даже гротескных образов. Жёсткая акцентуация, *sforzando* передают силу, агрессию, драматическое обострение чувств.

Артикуляция, громкостные и темповые компоненты всегда функционируют в синтетическом единстве, усиливая или (иногда) ослабляя действие друг друга. Мастерское исполнение как раз и отличается мерой и выверенностью всех агогических и штриховых деталей. Например, усиление громкости подсознательно сопровождается ускорением темпа, стихание ведёт обычно к замедлению темпа (эмоциональное действие происходит в параллельном режиме – обострения или погашения эмоции). Ровное *legato* редко идёт на нюансе *fff*. Резкие акценты плохо совместимы с очень тихим звучанием. Зато все «срединные» характеристики прекрасно ладят друг с другом.

Фразировочные средства выразительности в музыке весьма точно копируют фразировочную палитру обыденной или театральной речи. Это происходит из-за единых параметров речевой практики и приёмов музыкального произношения. Звуки речи и музыкальные звуки обычно чётко дифференцированы по весу, значимости, роли в сообщении. Нам хорошо известны сепарация слогов на ударные и безударные, роль фразовых акцентов, серьёзно направляющих логическую мотивировку сообщения. Реже говорят о том, что расположение фразовых акцентов (создающих тот или иной тип фразировки) само по себе обладает довольно устойчивыми эмоциональными характеристиками.

В теории музыкальной (и речевой) фразировки [4] удобно воспользоваться терминами, сложившимися в древнегреческом стихосложении, так как там также рассматривались взаимоотношения ударных и безударных слогов. Серьёзное отличие будет в том, что в стихосложении рассматриваются ударные и безударные слоги стихотворных *стоп* (двудольных, трёхдольных, редко – четырёхдольных), а речевые и, тем более, музыкальные *фразы* могут включать и очень много (до десяти-двадцати и более) звуковых элементов.

Теперь легко понять, что *хореическая* фразировка подразумевает тот факт, что фраза *начинается сразу* с акцента, независимо от того, сколько она охватывает слогов или звуков. *Ямбическая* фразировка определяется тем, что фраза оканчивается акцентом. *Амфибрахическая* фразировка видится там, где акцент расположен *внутри* фразировочной волны (сколько бы звуков или слогов она ни содержала).

При более тонком анализе можно выделить *хореически-ямбическую* фразировку, располагающую двумя яркими акцентами – *в начале* и *в конце* фразы. Возможна также *спондеическая* фразировка, при которой *все* или *почти все* звуки весомы. Скажем и о *пиррихической* фразировке, вовсе лишённой акцентов, а также о фразировке *неопределённой*, при которой наблюдаются несколько акцентов без особого выделения какого-то из них.

В музыке, как и в речи, на повышение уровня акцентности оказывают влияние, по крайней мере, пять факторов:

– громкостное выделение (*L*);
– ритмическое выделение (*r*);
– метрическое выделение (*m*);
– звуковысотный акцент (*H*);
– тембральное выделение (*T*).

Можно было бы разработать оценочные шкалы и изучать весомость звуков с помощью арифметических операций, например по формуле:

$$E = L \times r \times m \times H \times T,$$

где *E – суммарная весомость* звукового элемента. Но в практической деятельности вполне можно обойтись и качественными оценками, тем более что каждый человек ощущает приведённые зависимости по-разному.

Дифференцируя типы фразировки и вводя для них специальные названия, мы можем теперь показать их специфические эмоциональные свойства, вернее, эмоциональные *потенции*.

Ямбический тип фразировки имеет чёткую логическую направленность, так как конечный акцент совпадает с наиболее важным смысловым элементом, располагающимся в большинстве языков в конце предложения. Поэтому ямбическая фразировка в музыке несёт с собой качества утвердительности, устойчивости, прямоты, жёсткости, императивности.

Амфибрахическая фразировка, наоборот, мягкая, неустойчивая, может хорошо выразить жалобу, сомнение, вздохи, стоны.

Наиболее интересно претворение хореической фразировки. На первый взгляд, она противоречит логике. Человек только начал говорить, ещё не успела сформироваться мысль, а уже поставлен яркий акцент. Тем не менее такой тип интонирования закономерен. Он, конечно, не вполне логичен, но зато отражает сильный эмоциональный фон. Человека переполняют эмоции, и как только он открывает рот, его чувства прорываются в хореической фразировке. А. Вейль называл хореический порядок слов *патетическим*. Соответственно, хореическое интонирование и в музыке, и в речи обладает качествами патетики, повышенной эмоциональности. Ещё более эти тенденции выражены в спондеической фразировке, где исходный импульс далее не ослабевает.

Актёр обязан владеть всеми типами фразирования, в том числе пиррихическим и неопределённым. Но в очень важных местах роли он непременно включает патетику хореического и спондеического произношения.

Музыкант также владеет всеми типами фразировки, хотя представлять себе изложенные здесь теоретические сведения он не обязан. Традиционно это область *подсознательной* творческой деятельности.

Необходимо сказать, что именно в сфере действия фразировки композитор достаточно точно расставляет нужные ему акценты. Ведь композиторский нотный текст содержит все необходимые дифференциальные компоненты: громкостные, ритмические, метрические, звуковысотные и даже тембральные разделения. Если бы удалось внедрить в сознание армии исполнителей хотя бы элементарные теоретические сведения о технологии композиторской аранжировки, передача эмоциональной информации стала бы гораздо более точной и осмысленной.

Осталось добавить, что в музыке роль патетических типов фразировки – хореического и спондеического – много важнее, нежели в актёрском искусстве, для которого спонтанная спондеичность – признак эмоциональной *гиперболизации* и чаще всего используется для создания *комедийных* эффектов. В этом плане музыка, действительно, является «самым эмоциональным из искусств».

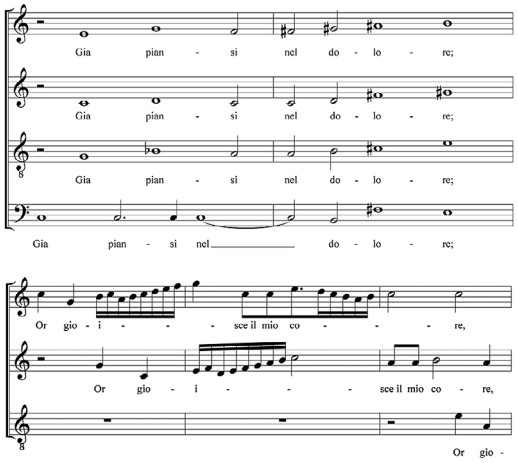
Вторая группа музыкальных эквивалентов признаков эмоций – *символьная* – нуждается в более специфическом описании, потому что ни в одном другом виде искусства ничего подобного нет.

Выделим *тесситурные* средства. Низкие звуки разных инструментов сейчас связывают с серьёзностью и основательностью эмоционального выражения. Высокие звуки отражают повышенный тонус, порой состояния, близкие истеричным, взвинченным, яростным. Средний регистр выражает эмоции покоя, торможения. Эти аналогии пока близки миметическим, так как тесситура – одно из качеств тембрального параметра. Специфические свойства для музыки видятся в восприятии *мелодического развития*. История становления музыкальных средств выразительности ведёт к тому, что движение мелодии *вверх* начинает восприниматься (и довольно устойчиво) как повышение эмоционального тонуса, движение *вниз* – как его понижение. В актёрской фразировке также артист постоянно меняет характер интонирования, но там это служит почти исключительно созданию фразировочных

акцентов. Интонационная палитра в музыке обретает именно *специфический* характер, и для того чтобы слушатели начали *переживать* интонационные перипетии мелодических линий, нужно специальное обучение (им активно занимаются преподаватели сольфеджио, музыкальной литературы и классов специальности).

Ярким эквивалентом признаков эмоций становится *ладогармоническая* палитра музыки. Как уже говорилось, ещё в XVI столетии в жанре итальянского хроматического мадригала сложилась прочная *образно-семантическая* система, главными компонентами которой стали чувства *страдания* и *радости*. Конечно, они отображаются прежде всего текстами, насыщенность которых полярными эмоциями – традиция итальянской поэзии, идущая от Петрарки. Но такие композиторы, как Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди, создают параллельную систему эмоциональных признаков, смело разделяя гармонические ресурсы по линиям: *диатоника* и *хроматика*, *консонанс* и *диссонанс*, *плавное* мелодическое движение и *скачки* на жёсткие альтерированные интервалы [7] (пример № 1).

Пример № 1 Карло Джезуальдо. Мадригал «Gia piansi nel dolore»



Интересно, что созданная столь давно поляризация эмоциональных состояний с помощью описанной ладогармонической дифференциации продержалась вплоть до первой половины XX века!

Несколько позже, в течение XVII столетия, произошла стойкая эмоциональная дифференциация мажорных и минорных созвучий. В музыке Возрождения *мажорные* и *минорные* звучания применяются практически равновероятно (следствие *модальной* природы гармонии). Теперь же европейская музыка стремится к сепарации по оси *мажорность – минорность*, причём преобладание мажорных гармоний ассоциируется с приподнятыми, праздничными, оптимистичными настроениями, преобладание минорных – с жалобой (*lamento*), страданием, поникнувшими чувствами. Формируются мажорные и минорные *тональности*, конденсирующие в себе эти полярные качества.

К началу века девятнадцатого уже складывается довольно стабильная сепарация самих тональностей, которые начинают ассоциироваться с весьма конкретными эмоциональными состояниями. Например, *c moll, d moll* – тональности драматические; *g moll, a moll* – меланхолические; *h moll, b moll* – трагические; *D dur, A dur* – праздничные. Конечно, далеко не все слушатели осведомлены об этих обстоятельствах и, скорее всего, никак не ощущают разницу между тональностями *d moll* и *es moll*. Но при надлежащем музыкальном воспитании у слушателей (по технологии *синестезии* или *условных рефлексов*) действительно формируется специфический эмоциональный отклик [5].

Свою долю вносит ладовый компонент сочинений. Натуральная диатоника стойко ассоциируется со стабильными и светлыми эмоциональными состояниями. Пониженные ступени – VI в мажоре, II в миноре – создают ощущение надлома, душевного страдания. Повышенные ступени – IV и VII в миноре, II и IV в мажоре – ассоциируются с драматизацией повествования. Плотная альтерационная «застройка» исходной диатоники вводит эффект романтической экзальтации, эмоциональной многозначности, иногда мистического мировосприятия (позднее творчество Листа, Вагнера, Брукнера, вокальная музыка Вольфа).

Действует дифференциация по линии *плотности* или *разрежённости* фактуры, создающей контрасты эмоциональных состояний с повышенной или пониженной степенью аффектации. Близки описанному противопоставления элементарных гармонических структур (трезвучий, отдельных интервалов) и сложных аккордовых комплексов (нонаккордов, ундецимаккордов, аккордов с побочными и двойными тонами, полигармоний). В барочной и классической музыке септаккорды, нонаккорды, многоголосные задержания всегда создают драматизированные эмоциональные поля, простейшие созвучия – символы успокоения, разрешения конфликтных ситуаций. В XX веке (Дебюсси,

Скрябин, многое в джазовом искусстве) повышенная доза сложных многозвучных аккордов является индикатором нового модернистского или символического стиля, воспринимающего и отображающего мир в необычных (импрессионистических, декоративных, фантазийных, мистических) красках.

Переход к нетерцовым системам гармонии включает механизмы экспрессионистического мирочувствования, вплоть до выражения чувств абсурдности, механистической жёсткости, катастрофичности, надвигающегося апокалипсиса.

Огромными ресурсами выразительного воздействия обладают исполнительские палитры конкретных голосов и музыкальных инструментов. Наработанные веками приёмы исполнения служат музыкальными эквивалентами развитой системы признаков эмоций. Оперные голоса имеют возможность имитировать театральную речь (по реальному сходству механизмов вокальной и речевой фразировки). Чрезвычайно богата палитра струнных инструментов, которые также прекрасно имитируют особенности речевой фразировки и речевого интонирования.

Только лишь приёмы вибрато – еле заметного, слышного или форсированного – дают ощущения живости, тепла или комизма. Приёмы игры *spiccato*, *pizzicato*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *con sordino* и другие – не только распространённые штрихи. Это эквиваленты тонких эмоциональных градаций: радостных, насторожённых, порой загадочных, порой мистических.

В оркестре сам набор инструментов уже настраивает на устойчивые эмоциональные отклики. Флейта – прозрачность и воздушность; гобой – сельский пейзаж; фагот – ворчливый выговор; валторна – душа леса и степных просторов; труба – фанфара или выражение экзальтации; тромбон – страх, паника, чрезмерная патетика; туба – комизм, а в сочетании с тромбонами – тоже страх и паника. Огромная группа ударных инструментов может отобразить все мыслимые оттенки эмоций: от умиления колокольчиков и треугольника до трагизма там-тама и колоколов, ударов стихии в партиях литавр и большого барабана.

Все описанные многообразные явления порождают мощную семантическую подсистему, способную интенсивно воздействовать на эмоциональные сферы восприятия музыкальных произведений. Это особая иерархия «художественных реакций человека на разных уровнях: от преходящего настроения, локального аффекта, внушённого музыкальным материалом (ритм, мелос), до элементов мироощущения, мировосприятия, воспитываемых музыкальным искусством, его шедеврами. Музыка воздействует на человека с помощью веками сложившегося в ней *эмоционального обобщения*» [12, с. 144].

Таким образом, историческое становление и развитие специфических средств музыкальной выразительности – по сути, *музыкальных эквивалентов признаков эмоций* – создаёт в музыкальном искусстве многомерные ресурсы для отображения всей красочной палитры образно-эмоциональной жизни человеческого духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. Н. Холопова выделяет два типа эмоций: *общединамические* и *конкретно-тематические* (*мимметические*). Общединамические (энергетические) эмоции зиждятся на передаче противоположных психологических состояний: активность/пассивность, интенсивность/экстенсивность, стеничность/астеничность, напряжение/разрядка, подъём/спад [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Бонфельд М. Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки // Вопросы музыкознания и музыкального образования / отв. ред. М. Ш. Бонфельд. Вологда, 2000. Вып. 1. С. 31–41.
3. Девуцкий В. Э. О трёх разновидностях художественной информации // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года. В 2 ч. Ч. 1 / ред. Л. В. Саввина, В. О. Петров. Астрахань, 2006. С. 19 –24.
4. Девуцкий В. Э. Теория музыкальной фразировки: дис. … д-ра искусствоведения. М., 1998. 295 с.

5. Казанцева Л. П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. / редкол. Г. Р. Тараева, К. А. Жабинский; РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. С. 117–135.

6. Казарян Н. К. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки / сост. Р. К. Ширинян. М., 1980. Вып. 4. С. 28–54.

7. Казарян Н. К. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): тр. ГМПИ им. Гнесиных / сост. Р. К. Ширинян. М., 1978. Вып. 40. С. 100–118.

8. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2010. 432 с.

9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.

10. Тургенев И. С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И. С. Песнь торжествующей любви: сб. повестей. Воронеж, 1980. С. 363–383.

11. Холопова В. Н. Два типа музыкальных эмоций: конкретно-тематические и общединамические // Семантика музыкального языка: материалы науч. конф. 29–31 марта 2005 года / отв. ред. И. С. Стогний; РАМ им. Гнесиных. М., 2006. С. 25–32.

12. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств. М.: Мультипринт, 2010. 346 с.

13. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5). С. 20–42. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1_%285%29.pdf.

14. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 18–26.

15. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.

16. Jameson F. The Ideology of the Text // Salmagundi. Vol. 31/32. 1975/1976, pp. 204–246.

17. Meyer M. F. That Whale Among the Fishes – Theory of Emotions // Psychological Review. 1933. Vol. 40, pp. 292–300.

18. Mounin G. Introduction a la simiologie. Paris: Minuit, 1970. 256 p.

19. Nattiez J. J. Musicologie generale et semiologie. Paris: Christian Bourgois, 1987. 144 p.

20. Powers H. S. Language Models and Musical Analysis // Ethnomusicology. 1980. Vol. 24. No. 1, pp. 1–60.

21. Shaymukhametova L. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

Об авторе:

Девуцкий Владислав Эдуардович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Воронежский государственный институт искусств (394053, г. Воронеж, Россия),
ORCID: 0000-0001-9408-7642, devvv@list.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Its Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.

2. Bonfel'd M. Sh. Muzykal'naya germenevtika i problema ponimaniya muziki [Musical Hermeneutics and the Issue of Musical Understanding]. *Voprosy muzykoznaniya i muzykal'nogo obrazovaniya* [The Questions of Musicology and Musical Education]. Issue 1. Vologda, 2000, pp. 31–41.

3. Devutskiy V. E. *O trekh raznovidnostyakh khudozhestvennoy informatsii* [Concerning Three Varieties of Artistic Information]. *Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf. 16–17 noyabrya 2006 goda. V 2 ch. Ch. 1* [Musical Semiotics: Prospects and Paths of Development: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference on November 16–17, 2006. In 2 parts. Part 1]. Ed. by L. V. Savvina, V. O. Petrov. Astrakhan, 2006, pp. 19–24.

4. Devutskiy V. *Theoriya muzykal'noy frazirovki: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Theory of Musical Phrasing: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 1998. 295 p.

5. Kazantseva L. P. *Semantika tonal'nosti: voprosy metodologii issledovaniya* [The Semantics of Tonality: Questions of Methodology]. *Muzykal'noe soderzhanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya: sb. nauch. st.* [Musical Content: A Modern Scholarly Interpretation: Collection of Scholarly Articles]. Editorial board G. R. Taraeva, K. A. Zhabinsky; Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2006, pp. 117–135.

6. Kazaryan N. K. O madrigalakh Dzhezual'do [About the Madrigals of Gesualdo]. *Iz istorii zarubezhnoy muzyki* [From the History of Western European Music]. Comp. by R. K. Shirinyan. Issue 4. Moscow, 1980, pp. 28–54.

7. Kazaryan N. K. O printsipakh khromaticheskoy garmonii Dzhezual'do [About the Principals of Gesualdo's Chromatic Harmony]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeiskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma): tr. GMPI im. Gnesinykh* [Historical and Theoretical Issues of Western European Music (from the Renaissance to Romanticism): Research Works from the Gnesin's Musical Pedagogical Institute]. Comp. by R. K. Shirinyan. Issue 40. Moscow, 1978, pp. 100–118.

8. Kudryashov A. Yu. *Theoriya muzikal'nogo soderzhaniya. Khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv*. [The Theory of Musical Content. Artistic Ideas in Western European Music from the 17th to the 20th Centuries]. St. Petersburg: Lan', 2010. 432 p.

9. Medushevskiy V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [About the Regular Laws and Means of the Artistic Impact of Music]. Moscow: Muzyka, 1976. 254 p.

10. Turgenev I. S. Pesn' torzhestvuyushchey lyubvi [The Song of Triumphant Love]. Turgenev I. S. *Pesn' torzhestvuyushchey lyubvi: sb. povestey* [The Song of Triumphant Love: Collection of Stories]. Voronezh, 1980, pp. 363–383.

11. Kholopova V. N. Dva tipa musykal'nykh emotsiy: konkretno-tematicheskie i obshchedinamicheskie [Two Types of Musical Emotions: Concrete-Thematic and Regular-Dynamical]. *Semantika muzykal'nogo yazyka: materialy nauch. konf. 29–31 marta 2005 goda* [Semantics of the Musical Language: Materials of the Scholarly Conference, March 29–31, 2005]. Executive Editor I. S. Stogniy. Russian Gnesin's Academy of Music]. Moscow, 2006, pp. 25–32.

12. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i vuzov iskusstv* [Musical Emotions: Textbook for Higher Educational Institutions in Music and the Arts]. Moscow: Mul'tiprint, 2010. 346 p.

13. Kholopova V. N. Teorii muzykal'nogo soderzhaniya, muzykal'noy germenevtiki, muzykal'noy semantiki: skhodstvo i razlichiya [The Theories of Musical Content, Musical Hermeneutics, Musical Semantics: Similarity and Differences]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2014. No. 1 (5), pp. 20–42. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1_%285%29.pdf.

14. Shaymukhametova L. N. Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2 (9), pp. 18–26. (In Russ.)

15. Shestakov V. P. *Ot etosa k affektu. Istoriya muzikal'noy estetiki ot antichnosti do XVIII veka* [From Ethos to Affect. The History of Musical Aesthetics from Antiquity to the 18th Century]. Moscow: Muzyka, 1975. 352 p.

16. Jameson F. The Ideology of the Text. *Salmagundi*. Vol. 31/32. 1975/1976, pp. 204–246.

17. Meyer M. F. That Whale Among the Fishes – Theory of Emotions. *Psychological Review*. 1933. Vol. 40, pp. 292–300.

18. Mounin G. *Introduction a la simiologie*. Paris: Minuit, 1970. 256 p.

19. Nattiez J. J. *Musicologie generale et semiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987. 144 p.

20. Powers H. S. Language Models and Musical Analysis. *Ethnomusicology*. 1980. Vol. 24. No. 1, pp. 1–60.

21. Shaymukhametova L. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

About the author:

Vladislav E. Devutsky, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia), **ORCID: 0000-0001-9408-7642**, devvv@list.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 786.2
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033

AMINA I. ASFANDYAROVA
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru

Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn's Clavier Sonatas

The article presents semantic deciphering of fragments of thematicism of Joseph Haydn's clavier sonatas from the point of view of the reduced score, reflecting the attributes of acoustic images of musical instruments and their diverse ensemble combinations. The deciphering presents the key towards performance of *intonational etudes* – artistic assignments dealing with articulation and transformation of clavier texts into an ensemble score in concordance with the traditions of 18th century salon music-making. The performer's artistic work with the music in a piano score may be carried out with the active use of synthesizers. The two-staff keyboard graphics of the thematic development of Haydn's sonatas reflects a large number of other, *non-keyboard musical* texts existing in a concealed form of a reduced score. The author presents a semantic deciphering of images of string quartets. The ability to see in the graphics of the music their most important artistic components is conducive to leading towards a delicate semantic deciphering of the composition for clavier from the perspective of a concealed score. This is exceedingly important for a sensible interpretation and stylistic articulation of Haydn's sonatas.

Keywords: Joseph Haydn, Haydn's clavier sonatas, musical thematicism, acoustic images in Haydn's sonatas, keyboard synthesizer.

For citation: Asfandyarova Amina I. Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn's Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 29–33. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033.

А. И. АСФАНДЬЯРОВА
Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru

Образы квартета в тематизме клавирных сонат Гайдна

В статье представлены смысловые расшифровки фрагментов тематизма клавирных сонат Йозефа Гайдна с точки зрения редуцированной партитуры, отражающей признаки акустических образов музыкальных инструментов и их различных ансамблевых сочетаний. Расшифровка является ключом к исполнению *интонационных этюдов* – художественных заданий на артикуляцию и преобразование клавирных текстов в ансамблевую партитуру согласно традициям салонного музицирования XVIII века. Креативная работа исполнителя с текстом в фортепианном классе может проводиться с активным привлечением синтезаторов. В двухстрочной клавирной графике тематизма сонат Гайдна отражено большое количество иных – *неклавирных текстов*, присутствующих в скрытом виде в форме редуцированной партитуры. Автор даёт смысловую расшифровку образов струнных квартетов. Умение видеть в графике текста их важнейшие художественные компоненты способно привести к деликатной смысловой расшифровке клавирного произведения с точки зрения скрытой партитуры. Это чрезвычайно важно для грамотной интерпретации и стилевой артикуляции сонат Гайдна.

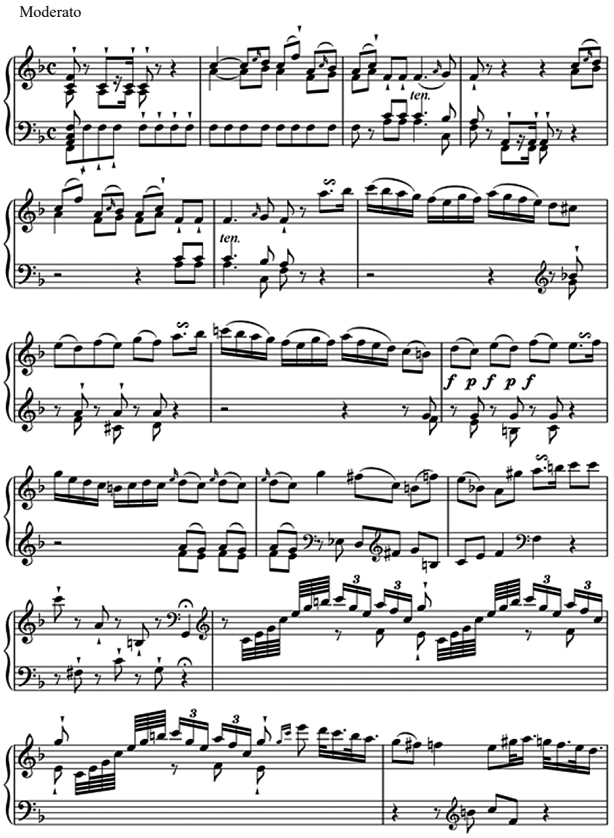
Ключевые слова: Йозеф Гайдн, клавирные сонаты Гайдна, музыкальный тематизм, акустические образы сонат Гайдна, клавишный синтезатор.

Для цитирования: Асфандьярова А. И. Образы квартета в тематизме клавирных сонат Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 29–33. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033.

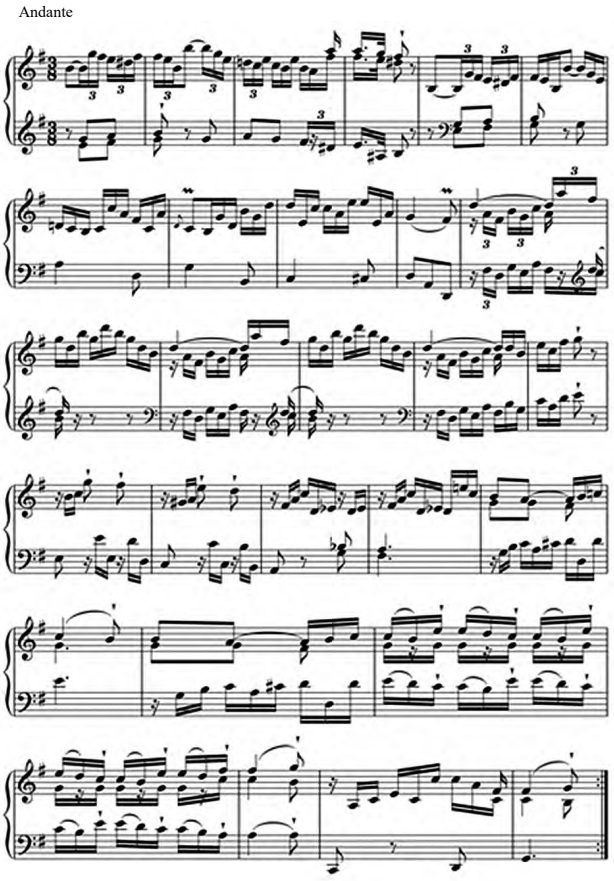
Haydn's sonatas, which factually present reduced scores of instrumental compositions pertaining to various genres, make it possible to expand work on them in the direction of reviving the traditions of amateur music-making of the era by means of a reverse unfolding of the clavier music into a real instrumental score (or into a quasi-score sounded out on pianos by 4, 6 or 8 hands). Unlimited possibilities of creative activity in the piano class are also presented by digital technique, including the use of synthesizers of any brands or types. It is exceedingly important to teach future performers to see acoustic images of instrumental ensembles of various types in the graphics of a musical score.

Two violins, viola and cello – the images of the classical string quartet – may be recognized in the graphics of the score of the clavier sonatas, preeminently, by means of opposition of registers situated in the higher (the violins) and lower (violas and cellos) staves. A no less attribute of the acoustic images is the *divisi* technique fixated within the score. The undermentioned examples (No. 1 and No. 2) graphically indicate the same regular occurrence of presenting notation convolved for the clavier where the horizontal replicas of the solo violins are continued in *divisi*, while the cellos and violas are combined into tight sonorities requiring spatial unfolding of register.

Example No. 1 Joseph Haydn. Sonata Hob. XVI: 29



Example No. 2 Sonata Hob. XVI: 22



In Example 1 (here and below – examples from Sonatas of Joseph Haydn) the two violins situated on the first staff of the score exchange retorts with each other. Their combined simultaneous sounds are indicated concisely in m. 4 and m. 6. The violas and cellos take up the lower staff: the close spacing of the sounds reflects here the adaptation of the performance to two-hand playing on the piano. But the spatial ("stereophonic") format may be actually set by means of transposing the "cello part" an octave below.

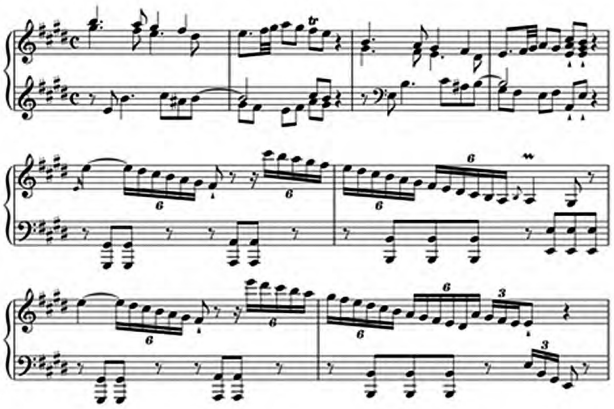
While working on the analysis of these compositions in a class, it is possible to suggest the following assignment to the students:

Perform the intonational etudes (Examples No. 1–4) with the texture of a *string quartet* on

a synthesizer, allocating the roles between the partners – the participants of the ensemble (the 1st partner plays the solo lines of the two violins, while the 2nd plays the lines of the viola and cello). The bass line of the cello must be performed an octave lower than reason for the sake of expanding the acoustic space.

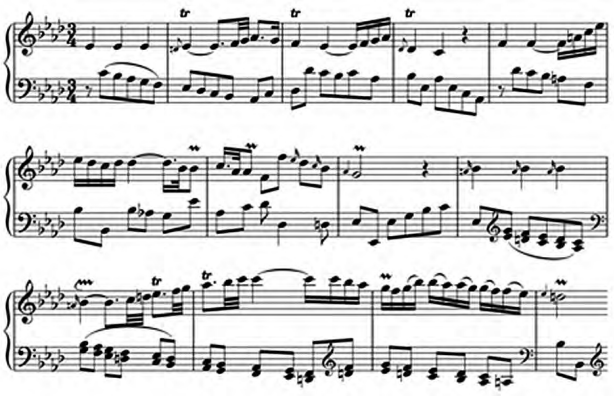
Example No. 3 Sonata Hob. XVI: 31

Tempo giusto



Example No. 4 Sonata Hob. XVI: 20

Andante con moto

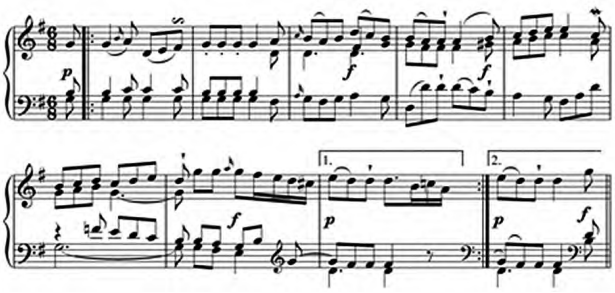


The "string quartet opus" in the following piano sonata is constructed similarly, i.e., to a considerable degree identically, by means of horizontal projection (Example No. 5).

The instrumental texture of this fragment outwardly presents a three-voiced vertical sonority, and no features of a string quartet can be formally discerned there. However, the convolved clavier notation is abundant with meanings and possibilities of unfolding semantic structures which on first sight appear hidden and unperceived.

Example No. 5 Sonata Hob. XVI: 40

Allegro e innocente

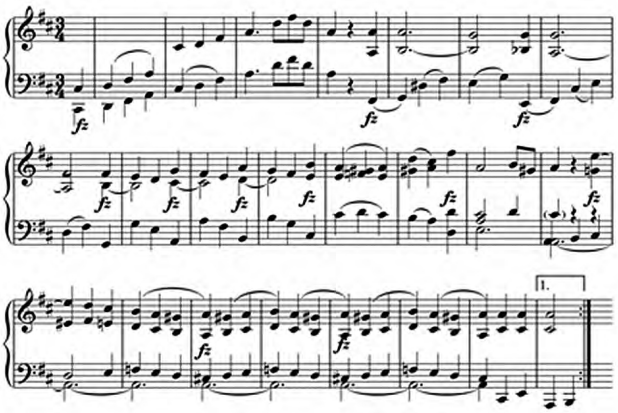


The lower staff of the score is graphically more defined: it presents a sketch of the images of the viola and cello. The upper staff episodically demonstrates the obvious presence of the violins (in mm. 3–7). However, the melody built on dialogical replies separated from each other with caesuras convinces us of the presence not of one, but of two violins (1st violin – m. 1; 2nd violin – m. 3 starting from the upbeat, etc.) which are indispensable in the ensemble of any string quartet. Their parts are built on the horizontal succession of short phrases, periodically joined together into sonorities.

Sometimes the technique of the vertical rearrangement of timbres finds a more consistent artistic application: for example, by changing positions on the levels of phrases. The *divisi* of the cellos (mm. 1–2 of Example No. 6) are replaced here by the division of the parts of the high-pitched instruments.

Example No. 6 Sonata Hob. XVI: 51. Finale

Presto



In Example No. 6 the lower staff contains the cello part and a virtual sketch of the upcoming doubling in the viola part (mm. 1–4). Their subsequent dialogue (mm. 4–8) may be unfolded in the performance sketch as the horizontal dialogue of the cello and the viola (during the performance the viola is transferred an octave higher than written).

The short phrases of the instruments interrupting each other, situated in various registers, are marked by Haydn in this music in a way that enhances their articulation, while the motivic answers of the cello are additionally marked by a special dynamic accentuation (mm. 9–14 may be performed similarly). In the final period (starting from m. 15) the image of the string quartet is presented by the composer in an unfolded way as a full score.

The ability to see in the graphics of the score some of the most important artistic components – the acoustic images of duos, trios and ensembles of mixed instrumental groups – is conducive to leading to a delicate semantic deciphering of the composition for clavier from the point of view of a hidden ensemble score, which is exceedingly important for an effective interpretation and stylistic articulation of Haydn's sonatas.

REFERENCES

1. Asfand'yarova A. I. Sign-Figures of Musical Instruments and the Artistic Context of Joseph Haydn's Pastoral Sonatas. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 100–114. (In Russ.)
2. Asfand'yarova A. I. Pastoral Images in the Minuets of Haydn's Piano Sonatas. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 1, pp. 72–75. (In Russ.)
3. Asfand'yarova A. I. *Fortepiano i sintezator. Tembrovye eskizy klavirnykh sonat Y. Gaydna* [The Piano and the Synthesizer. Timbral Sketches of the Clavier Sonatas by Joseph Haydn]. St. Petersburg: Lan', 2017. 80 p.
4. Gordeeva E. V. Musical Lexicography of Scenes and Images of Musicianship in the French Suites by J. S. Bach. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2008. No. 1, pp. 198–202.
5. Gordeeva E. V. Syuzhety muzitsirovaniya v klavirnykh proizvedeniyakh I. S. Bakha [Subject-Matter for Music-making in the Clavier Works of J. S. Bach]. *Muzyka proshlogo i sovremennost': sb. st.* [Music of the Past and Modernity: Collection of Articles]. Ed., comp. by L. N. Shaymukhametova; Laboratory of Music Semantics of the Ufa State Academy of the Arts. Ufa, 2010, pp. 22–32.
6. Shaymukhametova L. N. Y. Gaydn v detskoy muzykal'noy shkole. Mify o kompozitore [Joseph Haydn in Children's Music Schools. Myths about the Composer]. *Muzyka proshlogo i sovremennost': sb. st*. [Music of the Past and Modernity: Collection of Articles]. Ed., comp. by L. N. Shaymukhametova; Laboratory of Music Semantics of the Ufa State Academy of Arts. Ufa, 2010, pp. 64–70.
7. Shaymukhametova L. N. Multimedia in the Classes of the Joseph Haydn Children's Music School. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 2, pp. 141–146. (In Russ.)
8. Sagrillo D. My Nanny O. Haydn and Scottish Songs. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. № 1. С. 58–71.
9. Springer D. G., Silvey B. A. The Role of Accompaniment Quality in the Evaluation of Solo Instrumental Performance. *Journal of Research in Music Education*. 2018. Vol. 66, Issue 1, pp. 92–110.
DOI: 10.1177/0022429418761044.

About the author:

Amina I. Asfandyarova, Rector, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Piano Major Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-6449-9785**, asf-amina@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Асфандьярова А. И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сочинений Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 100–114.
2. Асфандьярова А. И. Пасторальные образы в менуэте клавирных сонат Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 72–75.
3. Асфандьярова А. И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна. СПб.: Лань, 2017. 80 с.
4. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 198–202.
5. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И. С. Баха // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. Уфа, 2010. С. 22–32.
6. Шаймухаметова Л. Н. Й. Гайдн в детской музыкальной школе. Мифы о композиторе // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. Уфа, 2010. С. 64–70.
7. Шаймухаметова Л. Н. Мультимедиа на уроках в ДМШ. Йозеф Гайдн // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 141–146.
8. Sagrillo D. My Nanny O. Haydn and Scottish Songs // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2009. No. 1, pp. 58–71.
9. Springer D. G., Silvey B. A. The Role of Accompaniment Quality in the Evaluation of Solo Instrumental Performance // Journal of Research in Music Education. 2018. Vol. 66, Issue 1, pp. 92–110.
DOI: 10.1177/0022429418761044.

Об авторе:

Асфандьярова Амина Ибрагимовна, ректор, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой специального фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042
УДК 78.01

М. А. СИДОРОВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-1102-3887, opus949@gmail.com

Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки в контексте русской истории

Исследование пространственно-временной организации музыкального произведения является необходимым условием его постижения как художественного целого. Благодаря многокомпонентной структуре и сюжетной конкретике, оперный жанр позволяет выстроить художественно объёмную систему пространственно-временных координат. Важным смыслообразующим элементом этой системы является словесно-сценический текст оперы. Цель настоящей статьи – анализ пространственно-временной структуры словесно-сценического текста интродукции оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки. Автор опирается на методы исследования, практикуемые в различных областях гуманитарного знания (литературоведении, искусствоведении, семиологии). Прослеживается исторический и фольклорно-мифологический генезис ведущих сюжетных мотивов интродукции, фигурирующих в «свёрнутом» виде и получающих дальнейшее развитие в смысловом пространстве оперы. Устанавливаются типы пространственно-временных отношений и взаимодействий, определяются семантические функции пространственно-временных объектов интродукции. Выявляется идейно-художественная общность словесного текста интродукции с древнерусскими литературными источниками на основе обнаруженных межтекстовых связей. Автор приходит к выводу об интегрированности текста интродукции оперы в единое культурное пространство национальной истории.

Ключевые слова: Михаил Глинка, опера «Жизнь за царя», пространственно-временная организация, фольклорно-мифологические образы, древнерусская литература.

Для цитирования: Сидорова М. А. Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки в контексте русской истории // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 34–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.

MARINA A. SIDOROVA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-1102-3887, opus949@gmail.com

The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" in the Context of Russian History

Research of the spatial-temporal organization of a musical composition brings in the necessary condition of its comprehension as the artistic whole. Due to its multicomponent structure and narrative specifics, the genre of the opera makes it possible to line up the artistically capacious system of spatial-temporal coordinates. An important sense-making element of this system is the opera's verbal-scenic text. The aim of the present article is to analyze the spatial-temporal structure of the verbal-scenic text of the introduction to Mikhail Glinka's opera "A Life for the Tsar." The author relies on methods of research practiced in various fields of humanitarian knowledge (literary studies, art studies, semiology). She traces out the historical and folkloristic-mythological genesis of the leading narrative motives of the introduction involved in a "convolved" way and undergoing further elaboration in the semantic space of the opera. The types of spatial-temporal relations and interactions are established, and the semantic functions of the spatial-temporal objects of the introduction are defined. A demonstration is made of the ideal-artistic commonness of the verbal text of the introduction with early Russian literary sources on the basis of

the revealed intertextual connections. The author comes to the conclusion about the integrated quality of the text of the introduction into the unified cultural space of national history.

Keywords: Mikhail Glinka, the opera "A Life for the Tsar," spatial-temporal organization, folkloristic-mythological images, early Russian literature.

For citation: Sidorova Marina A. The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" in the Context of Russian History. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 34–42. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.

С первой оперой Михаила Ивановича Глинки началась не только история отечественной оперной классики, но и история социально и онтологически значимых идей и тем. Темы «истории в бытии человека» и «человеческого бытия в истории», воспроизводящие в тех или иных формах модели взаимоотношения субъекта и объекта, в конечном итоге сводятся к идее единства или разъединённости человека и мира. В опере «Жизнь за царя» идея единства проводится последовательно, глубоко и в той возможной полноте, какая доступна оперному жанру благодаря его синтетически многослойному тексту. Она выступает в качестве некоей метаидеи, определяющей соответствующие идейные функции всех составляющих произведения, прежде всего – словесной и сюжетно-сценической. При этом идеи единства произрастают не только на почве исторических реалий сюжета. Они исходят также из пространственно-временных уровней словесного текста, стоящих над исторически-бытовой конкретикой, и принадлежат сфере фольклорно-мифологической топики. Благодаря взаимодействию этих уровней обнаруживаются образно-сюжетные мотивы, выполняющие весьма существенные смысловые и идеологические функции в художественном пространстве оперы. Значительная (и бóльшая) часть этих мотивов сосредоточена в интродукции, где они образуют в совокупности разноуровневую, но при этом монолитно спаянную целостность.

Одной из её составляющих являются сценические ремарки[1]. Они выполняют не только служебно-иллюстративную, но и определённую идейно-художественную функцию. Известно, что текст ремарок существует в нескольких вариантах (включая первоначальный, фигурирующий в предварительном глинкинском плане оперы). Приведём их в хронологической последовательности для выявления общих и смыслоразличительных деталей.

1. *Текст ремарки из авторского плана оперы*.
Сцена представляет русский сельский вид; в глубине река. Вдали раздаются сперва хор мужчин, потом в противоположной стороне хор женщин, кои, сходясь, сливаются в один.

2. *Текст ремарки первого издания либретто (1836)*.
Село Домнино на реке Шаче. Мужчины и женщины с разных сторон возвращаются с работы.

3. *Текст ремарки в либретто первого издания партитуры (1881)*.
Театр представляет улицу села Домнина; вдали река; на авансцене группа крестьян.

Как видим, все источники разнятся в деталях. Так, место действия представлено в каждой из ремарок с разной степенью локализации пространства – от максимально обобщённого («русский сельский вид») до топонимически конкретизированного («село Домнино») и детализированного («улица села Домнина»). В данном случае показателен и важен для нас факт глинкинского ви́дения места событий как *типичного* сельского национального ландшафта, не нуждающегося в специальной географической локализации. Наименование «русский сельский вид» типизирует конкретное пространство, приближая его описание к иконическому знаку, сходному по функции со словесными формулами поэтических фольклорных жанров.

Одним из таких «знаков» является река[2]. За счёт её сценического местоположения (в глубине, вдали) выстраивается пространственная координата да́ли: «сельский вид» получает глубинное, перспективное измерение (тексты № 1, 3). Кроме того, ощущение дали возникает за счёт прибывающих к месту действия крестьян (тексты № 1, 2). Сход людских масс с «разных сторон» (во втором примере – с работы, то есть с полей) расширяет пространство за пределы видимого и одновременно динамизирует его, насыщая действием.

Динамичность пространства далее неуклонно возрастает по мере включения в него последующих объектов и действий (в тексте собственно либретто). Специфической (косвенной) формой их репрезентации являются песни крестьян, в каждой из которых содержится ряд образно-смысловых комплексов (важных в том числе и для оперы в целом).

Рассмотрим текст *первой песни*, исполняемой мужским хором[3].

В начальной строфе («В бурю, во грозу / Сокол по небу / Держит молодецкий путь») выстраивается комплекс образов-символов: «буря, гроза», «сокол», «молодецкий путь». Характерные для фольклорно-эпической традиции, эти образы обрели статус *устойчивых* формул – и одновременно семантически *подвижных*, способных к воплощению исторически различных пространственно-временных феноменов. С одной стороны, благодаря этим символическим образам иносказательно обозначается историческая ситуация (борьба/битва) и главный герой-воин. С другой стороны, образы сокола и молодецкого пути атрибутируют некое символическое сюжетное пространство. Для пояснения – в качестве комментирующего источника – обратимся к тексту «Слова о полку Игореве», где сходные по ситуации исторические реалии описываются посредством многочисленных поэтических метафор[4]. Вот лишь некоторые примеры:

> «Не буря соколов занесла через поля *широкие*…»; «О, *далёко* залетел сокол, птиц избивая…»; «*Высоко* взмываешь ты на подвиг в отваге, точно сокол на ветрах паря» [2, с. 33, 45, 57].

Как видно из цитат, образ сокола соотносится с пространственными координатами широты, дали и высоты, имеющими здесь метафорическое значение. В результате художественное пространство поэмы и, по аналогии, интродукции символически возрастает в масштабе, становится «просторным», «необъятным» в вертикальном, горизонтальном и глубинном измерениях, соразмерным всей русской земле. Соответственно, «возрастает», своеобразно гиперболизируется и образ человека. Особенно важным фактором гиперболизации представляется координата дали, которую в данном случае следует понимать не только как сугубо физическое качество национального ландшафта. В слове «даль» коренится особое «пространствопонимание», присущее русскому человеку. Оно тесно связано с таким специфическим свойством национального характера, как удаль. Не случайно это слово, по наблюдению Д. С. Лихачёва, трудно переводится на иностранные языки. Очевидно, эти трудности в данном случае объясняются глубинной, неразрывной взаимосвязанностью природного пространства и «пространства души» русского человека. «Русское понятие храбрости – это удаль, а удаль – это храбрость в широком движении», – отмечает Лихачёв [5, с. 100]. «*Храбрость в широком движении*»: эта образная и смыслоёмкая формулировка в полной мере приложима к герою песни интродукции, который «держит молодецкий путь» в бесконечном просторе Руси.

В свою очередь, благодаря категории движения символическое пространство песни обретает свойство динамичности. Такого рода ви́дение пространства характерно для древнерусской литературы, о чём пишет Лихачёв: «…автор “Слова”, согласно представлениям своего времени, видит пространство по путям передвижения… <…> каждое действие воспринимается как бы с огромной высоты» [4, с. 63]. В сочетании «гипермасштабности» и динамичности пространства песни усматриваются признаки стилевого феномена древнерусской литературы, который был обозначен Лихачёвым как исторический монументализм: «…монументализм XI–XIII вв. был монументализмом движения, монументализмом *динамическим*… Монументальность XI–XIII вв. – это прежде всего сила, а сила – это *массы в движении* [курсив мой. – *М. С.*]» [там же, с. 34]. Движение масс – в данном случае молодецкий путь «сокола», представительствующего за всё русское воинство, – направляется героическим вектором, вектором *нравственным*. В результате союз исторических реалий, фольклорной символики и этически-нравственных установок сообщает пространственному компоненту песни смысловую трёхмерность. В совокупности этих начал видится особое *историко-пространственное единство* текста песни.

Однако «движение в пространстве – это и движение во времени» [там же, с. 35]. Благодаря фольклорно-эпической топике раздвигаются, масштабно увеличиваясь, временны́е координаты песни. События исторического настоящего накладываются на деяния мифологизированного прошлого подобно тому, как в древнерусской литературе «события современности оцениваются и приобретают особую значительность на фоне событий прошлого. <…> Прошлое живо

в настоящем, как бы объясняет это прошлое» [там же].

Таким образом, герой и события песни обретают «всевременной» статус; тем самым изнутри бытового жанра реализуется принцип исторической преемственности (связи времён), актуализирующий ещё один мотив единства – мотив *временно́го единства*, коррелирующий с мотивом единства пространственного.

Очередной уровень пространственно-временно́й общности демонстрирует текст второй строфы песни («В бурю на Руси / Добрый молодец / Песню русскую ведёт»). Она выполняет двоякую смысловую функцию. С одной стороны, здесь вариантно развиваются сюжетные мотивы первой строфы – с семантической персонификацией пространства (*небо – Русь*) и идентификацией персоналий (*сокол – добрый молодец*). Наиболее существенной семантической перекодировке подверглась заключительная строка: *«держит молодецкий путь» – «песню русскую ведёт»*. На первый взгляд, речь идёт о явлениях, содержательно различных. Однако на образно-смысловом уровне обнаруживается ряд определённых соответствий. Так, благодаря близким по значению глаголам действия «держит» и «ведёт» фразеологические обороты «молодецкий путь» и «песня русская» воспринимаются как равновеликие по значимости объекты – ценностно важные и сущностно необходимые для бытийного пространства русского человека. В семантическом уподоблении битвы/борьбы и песни видится особый тип единства «русского мира» – единства деяния *физического* и *духовного*, что обосновывается содержанием третьей и четвертой строф. Они выполняют особую смысловую и композиционно-драматургическую функцию в интродукции – и не по одной причине.

Прежде всего, в этих строфах возникает специфическая сюжетная ситуация «песни в песне» (как частный случай «текста в тексте»), где исполнителем является сам персонаж «сокол – добрый молодец». Знаменитые строки третьей строфы («Страха не страшусь…») в предельно концентрированном виде содержат сразу несколько тематических комплексов, обнажающих сущность-идею национального характера: абсолютное бесстрашие (подчёркнутое фольклорным удвоением однокоренных слов), готовность к смерти во имя высших ценностей – царя и Отечества. Казалось бы, эти выводы настолько очевидны и общеизвестны, что исключают возможность и необходимость дополнительных истолкований. Однако в свете смысловой организации текста предыдущих строф «автохарактеристика» героя дополняется новыми смысловыми обертонами.

Во-первых, ситуация «текст в тексте» меняет субъектно-объектные отношения. Объект характеристики («сокол»-молодец) становится субъектом – происходит их семантическое отождествление: репрезентируемый персонаж является одновременно персонажем репрезентирующим. Автохарактеристика героя становится и характеристикой повествующих о нём. В такого рода характерологической тождественности усматривается прообраз центральной идеи оперы – *идеи общности/единства личности и коллектива* или, другими словами, коллективной личности, «одушевлённой единой идеей».

«Идея идеи» коллективной личности крещендирует и достигает кульминационного выражения в заключительной (четвёртой) строфе, где на высокий обобщающе-смысловой уровень возводится содержание всей песни («Мир в земле сырой! / Честь в стране родной! / Слава мне в Руси святой!»). Мотив жертвенного подвига, обозначенный в предыдущей строфе, трансформируется здесь в сферу мировоззренчески-духовных понятий – знаков гражданского и национального достоинства воина-защитника: «…основным идеалом Древней Руси был идеал воинский. <…> Воинский идеал не означал особой воинственности древних русичей: в воине привлекало к себе чувство собственного достоинства, готовность к самопожертвованию и чувство чести» [5, с. 50]. Наряду с чувством чести, в круг ценностных понятий, соотносившихся с воинским идеалом, издавна входил и феномен славы. Смысловое двуединство этих понятий подчёркивает Д. Лихачёв: «Искать чести, славы для себя и для своего князя было в Древней Руси *главной добродетелью* дружинника [курсив мой. – *М. С.*]» [2, с. 416].

В идеологический комплекс «честь-слава» входит и третий компонент – «мир», имеющий в данном случае значение «тишина», «покой» – знаки иного мира, мира погибших. Таким образом, триада «мир – честь – слава» утверждается в пределах мемориально-трагедийного плана песни[5]. Соответственно, «честь» и «слава» выступают здесь как знаки-символы продолжающейся жизни погибших в памяти потомков. В свою очередь, мотив бессмертия павших воинов (их бессмертной славы) упрочивает мотив временно́го

единства; единое (континуальное) время истории Руси воспринимается как время священной истории, истории национальной героики.

Идеологическая триада «мир – честь – слава» может быть осмыслена и с позиции жанрообразования. Каждый из компонентов комплекса выступает в функции знака, сигнализирующего о жанре, который существует внутри текста в свёрнутом виде. Речь идёт о фольклорных жанрах «плача» и «славы», имевших особое жанро- и стилеобразующее значение в становлении и развитии русской литературы. Так, по наблюдению Д. Лихачёва, в «Слове о полку Игореве» *соединены* жанры «плача» и «славы», в которых сочетаются «…прославление князей с оплакиванием печальных событий. <…> И в других произведениях Древней Руси мы можем заметить то же соединение “слав” в честь князей и “плача” по погибшим» [6, с. 85]. Аналогично тому, в четвёртой строфе песни своеобразно соединены «плач» и «слава» в виде неких протожанров, существующих в синкретическом единстве. Дифференциация и полная видовая определённость этих жанров осуществится в Эпилоге (в сцене оплакивания Сусанина его семьёй и хоре «Славься»). Как видим, на сюжетном уровне первая песня (благодаря в том числе протожанрам «плача» и «славы») выполняет особую связующе-проективную функцию, осуществляя идейное единство текста всей оперы.

Отметим ещё одну важную проективную функцию песни, обозначив её как образно-идентификационную. Герой песни – это, с одной стороны, эпически-обобщённый персонаж, наследующий фольклорную традицию. С другой стороны, в контексте содержания песни и сюжетного пространства оперы этот герой персонифицируется в образах конкретных персонажей: это и Сусанин[6], и Собинин, и Ваня[7]. Персонажи олицетворяют *разные* поколения, но при этом и *единый* образ героя-воина в трёх возрастных ипостасях. Так мотив исторической преемственности, связи времён дополняется и укрепляется идеей преемственности, *единства рода* – системообразующей единицы Русского мира.

Таким образом, первая песня интродукции в свёрнутом виде – через фольклорно-мифологический код – содержит сюжетную информацию о героях и событиях оперы. Предельная концентрированность содержания отливается в афористически ёмкие формы высказывания, побуждающие к проведению очередных аналогий с искусством слова Древней Руси: «Любовь к афоризмам типична для средневековья. Она была тесно связана с интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам – к тому особого рода многозначительному лаконизму, которым была пронизана эстетика и мировоззрение эпохи феодализма» [4, с. 84]. «Многозначительный лаконизм» песни также тяготеет к некоей эмблематичности, спрессовывающей реальный и фольклорно-мифологический модусы бытия персонажей и наделяющей их «всепространственным» и «всевременным» статусом.

Действие принципа «многозначительного лаконизма» усматривается и в последующих разделах интродукции. Обратимся к тексту *второй песни*, исполняемой женским хором. С точки зрения реального плана действия, здесь продолжается экспонирование образа народа: появление крестьянок привносит ощущение той исчерпывающей полноты людской массы, которая эмблематически выражается идиомой «весь мир в сборе». При этом за счёт отдалённости звучания хора (по авторскому замыслу он исполняется за сценой), как и в случае с мужским хором, возникает физическое ощущение пространственной перспективы – да́ли. Во многом общими являются и принципы пространственно-временно́й организации текстов песен.

Временна́я конкретика (весна) и природная тематика (вернувшиеся «пташечки») актуализируют план настоящего – бытового времени. Однако «весеннее чувство» вызвано здесь не только природным генезисом. Весна как обновление мира природы в данном случае (и в контексте временно́й концепции оперы) символизирует начало нового мира – как миропорядка, национального космоса[8].

Космогоническая концепция (и одновременно знаковая функция песни) обосновывается и содержанием второй строфы, где природная тематика трансформируется в социально-событийную сферу посредством ряда семантических соответствий. Так, весна семантически уподобляется Руси («*Русь… во Кремль опять вошла*»), птицы – соколам-молодцам («*все молодцы воротились к нам*»), соответственно, прилёт птиц («*дорогих гостей*») – прибытию молодцев («*братьев и друзей*»). Вне зоны семантических соответствий оказывается только эмоциональная оценка событий, и потому общий тон радостного приветствия разных «миров» укрепляет *смысловое единство* образов и событий. (Веским

аргументирующим фактором может служить и партия мужского хора, где контрапунктом женскому хору проводится тема первой песни, создавая единство разнотематических планов словесного текста музыкальными средствами[9]).

Одновременно в этом разделе зарождается новый сюжетный мотив, связанный с образом царя – «боярина младого». С этого момента и фактически до конца интродукции фигура будущего правителя Руси становится центральным объектом повествования и эмоционального обсуждения народом. Как и прежде, многочисленные метафоры из арсенала фольклорной лексики в значительной степени мифологизируют образы и события. Традиционно правитель уподобляется солнцу («солнышку»), враги – тьме; однако включённость этих образов в исторический событийный ряд (в контексте содержания женского хора) позволяет дополнить каждый из выявленных ранее парных семантических комплексов третьим звеном. «Выручённое солнышко» (царь) рифмуется по смыслу с весной и птицами, «вражья тьма» – с прошедшей зимой. В результате выстраивается система тройных семантических уподоблений: *весна – Русь (Москва) – царь; птицы – молодцы (братья, друзья) – царь; зима – тьма – плен.*

К перечисленным комплексам примыкает ещё один, чрезвычайно важный с точки зрения сюжетно-проективной функции для оперы в целом. Он зарождается в фугированном разделе, текст которого построен на основе вопросо-ответных реплик. По силе эмоций эти реплики тяготеют к возвышенно-экспрессивной патетике, вследствие чего вопросительность интонаций приобретает риторический характер: *«Кто его возьмёт?», «Кто на Русь дерзнёт?», «Кто на нас?»* Многократная повторяемость возгласов практически нивелирует вопросительный посыл, приближая его к утвердительности собственно ответных реплик: *«Мы все за него, как тёмный лес», «Вы все за него стеной, горой», «Вы тронетесь тьмущей тьмой, грозой», «Вы все за него готовы пасть».*

Эти реплики содержат тот важный протосюжетный мотив, о котором говорилось выше, – обозначим его как мотив защиты царя. Как и другие рассмотренные мотивы, он облекается в яркие метафорические формы. Три символических объекта – лес[10], стена, гора – ассоциируются с некоей нерушимой, непреодолимой преградой, способной выдержать напор любой враждебной силы. Массивность же этих объектов (особенно природных) семантически подобна людской массовости. Народными мерками – «тьмущей тьмой» (то есть десятками тысяч) – измеряется и неисчислимое множество воинов-защитников. В целом семантический комплекс мотива защиты укрупняет и предельно монументализирует образ народа, наделяя его почти богатырскими чертами, соразмерными той миссии, которую готов возложить на себя народ, – миссии спасения царя и Руси[11]. В этой связи представляется важным обратить внимание на следующие содержательно-символические детали текста.

Образы гостей («дорогих» и «нежданных»), образуя смысловую зеркально-симметричную пару – оппозицию по принципу «свои-чужие», могут быть интерпретированы в качестве компонентов семантического комплекса, связанного с образом дома в широком, универсальном смысле слова (вне утилитарно-бытовой функции). Дом предстаёт в данном случае как знаковый элемент художественного пространства, «носитель значений безопасности» [7, с. 320]. В таком ракурсе дом оказывается пространством, изоморфным пространству страны и, соответственно, главой этого «дома» является глава Руси[12]. «Закадровое» – *не*-очевидное – присутствие царя в интродукции и опере обратно пропорционально весомости его символического присутствия. Будучи фигурой как бы надсюжетной и статуарной в системе активно-действенных персонажей, будущий правитель, подобно центральному элементу этой системы, организует динамику действия и траекторию сюжета. В такого рода статуарности показа представителя высшей власти прочитывается традиция изображения правителей в русской литературе XI–XVI веков. «Великий князь церемониально неподвижен, но он среди движения», – отмечает Д. Лихачёв [4, с. 64]. «Церемониальная неподвижность» будущего царя обозначается произнесением его полного имени: «боярин младой» торжественно величается Михаилом Фёдоровичем. Имя выступает в данном случае знаком титула, а этикетная форма заочного приветствия своеобразно моделирует церемониал венчания Михаила на царство[13]. В целом, «церемониальная неподвижность» по-своему монументализирует образ будущего царя, помещая его в центр людских масс, событий и действий.

Однако центральное положение правителя в данном случае оправдывается не только

его высокой социальной позицией, но и «низким» возрастным статусом. «Боярин младой» становится объектом всенародной, отеческой заботы-защиты (эта идея так или иначе пронизывает сюжетную ткань всей оперы, особенно в партии Сусанина). Тем самым приветствие «царя-солнышка» облекается не только в церемониально-почтительные формы; юный боярин очеловечен «семейно-родственным» отношением к нему защитников, возводящих вокруг него неприступные преграды – «лес-стену-гору». Защищать, то есть по-отечески оберегать «боярина *нашего* младого» в *общем* Доме – Руси – таковы, в числе прочих, побудительные мотивы действий русского воинства и народа в целом.

Возрастной статус будущего царя знаменателен и в символическом аспекте. Юношество боярина Михаила коррелирует с началом рода династии Романовых и начальным – ренессансным (после смуты) периодом существования Русского государства. Если историческое совпадение этих фактов можно назвать случайным, то в тексте интродукции соотнесённость данных событий выглядит закономерно. Компоненты семантического ряда – пришедшая весна, вернувшиеся птицы, гости, Русь (которая «во Кремль *опять вошла*»), юный царь – символизируют в совокупности начало нового жизненного цикла как нового миропорядка, или, в мифологических категориях, – начало Космоса. Эта «мироустроительная» идея (сверхидея) оперы, зарождаясь в интродукции, неуклонно и последовательно развиваясь в её сюжетно-драматургическом пространстве, отливается в монументальную форму Эпилога, триумфально венчающего процесс новообретённого миропорядка как национального и государственного идеала. Не случайно «…“Русский мир” и “мир в русской земле” – это, по существу, нечто общее» [4, с. 55].

Подведём основные итоги.

Интродукция оперы «Жизнь за царя» являет собой средоточие идей единства, реализованных в разноуровневых пространственно-временных формах сюжетного и надсюжетного планов. Отражённый в опере судьбоносный период отечественной истории предстаёт в единстве линейного и циклического времён. Исторически-событийная единичность горизонтального измерения накладывается на циклическую повторяемость событий временной вертикали, где очередной исторический слой растёт вверх, питаясь смысловыми «соками» предыдущих начиная от «первых времён» – времён предков. Синтетическое единство историко-бытового и фольклорно-мифологического планов действия предельно уплотняет семантическое пространство интродукции (и, более завуалированно, всей оперы), сообщая особый смысловой объём и глубинную перспективу каждой содержательной единице текста. Обладая значительной культурно-смысловой ёмкостью и высокой семиотической активностью, они тяготеют к символичности. «Являясь важным механизмом памяти культуры, – отмечает Ю. Лотман, – символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного её пласта в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию *механизмов единства*: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты [курсив мой. – *М. С.*]» [7, с. 241].

Многообразные межтекстовые связи интродукции и древнерусских литературных источников позволяют говорить об интегрированности текста интродукции в общий текст отечественной словесности, следовательно – о факте *художественного единства* произведений, принадлежащих разным жанрово-стилевым традициям и разделяемых значительной исторической дистанцией.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В анализе словесного текста мы следуем методологическому принципу, сформулированному Д. Лихачёвым: «При анализе художественной ткани произведения исследователь обязан основываться на презумпции художественной оправданности всех его элементов, презумпции цельности художественного построения произведения» [4, с. 22].

К слову, отметим, что Г. Розен, изрядно (но не всегда справедливо) критиковавшийся за свой слог, настаивал на том, что «…во всём либретто нет ни одной самой незначительной детали, которая не была бы тесно связана с сюжетом пьесы…», подтверждая тем самым факт своей «тщательно обдуманной работы», не оценённой современниками (и, по инерции,

позднейшей критикой): «Никто не замечает огромных усилий, которых мне стоило это произведение, я этим горжусь: это доказывает, что я победил трудности» (цит. по: [8, с. 27]).

[2] Важная знаковая и метафорическая функция реки неоднократно обыгрывается в I акте оперы.

[3] Анализ текста интродукции осуществляется по либретто 1836 года.

[4] Примечательно, что «соколиная» тематика является в поэме одной из самых активных и «развёрнутых» в системе метафорической образности.

[5] Трагедийный модус содержания строфы, напомним, подчёркивается минорным наклонением.

[6] Примечательно, что именно такая интерпретация входила в замысел Розена: «…начальный хор уже намечает всю историю Сусанина» (цит. по: [8, с. 27]).

[7] Показательно стремительное нарастание героической линии в образе Вани: от бытовой деятельности (изготовление оружия), через «моделирование» образа витязя (в речах Сусанина и самого Вани) к фактическому обретению этого облика через совершение героического поступка. В фольклорно-мифологической системе образности – это преображение «*птенца*»-сироты в «*сокола*»-героя.

[8] Перенос времени действия с весны на осень в либретто С. Городецкого значительно сужает общее время событий оперы, приближаясь к реальному (линейному) времени и разрушая авторскую концепцию циклического времени.

[9] Идейная общность мужского и женского миров позволяет говорить об известном сближении героической и лирической сфер: лирическое сопрягается с героическим и тем самым героизируется. Уникальный сплав этих начал продолжит интенсивное развитие в сильных характерах героинь многих русских опер.

[10] Образ леса далее имеет в опере различную семантическую и аксиологическую окраску в зависимости от сюжетно-сценических ситуаций.

[11] Богатырство мужских персонажей оперы (прежде всего Сусанина) можно интерпретировать как меру их «внутренней величины», что отражается определённым комплексом музыкальных средств. Отметим также, что слова «богатырь», «богатырское» входят в круг универсальных понятий, используемых в художественной и публицистической литературе XIX века.

[12] Образ дома (и «антидома») в реальном и символическом значениях разнообразно раскрывается в сюжетном пространстве оперы.

[13] Следует отметить, что эффект «церемониальной неподвижности» в наибольшей степени создаётся музыкальными средствами, о чём речь пойдёт в отдельной статье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринёв С. С. Об оперной режиссуре современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 114–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.114-119.
2. Злато слово. Век XII / сост., предисл. и вступ. ст. Н. С. Борисова. М.: Молодая гвардия, 1986. 461 с. (История Отечества в романах, повестях, документах).
3. Ковалёва М. Н. Об особенностях интерпретации литературного первоисточника в опере Р. Щедрина «Очарованный странник» // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 126–130.
4. Лихачёв Д. С. Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII веков. М.: Современник, 1987. 301 с.
5. Лихачёв Д. С. Заметки о русском. 2-е изд., доп. М.: Советская Россия, 1984. 480 с.
6. Лихачёв Д. С. Исследования по русской литературе. Л.: Наука, 1986. 407 с.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
8. Платек Я. М. Рядовой Золотого века // Музыкальная жизнь. 1991. № 2. С. 26–27.
9. Селицкий А. Я. Музыкальная драматургия: теоретические проблемы. СПб.: Лань, 2017. 80 с.
10. Сидорова М. А. Картина мира польских персонажей в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки (в историко-культурном контексте) (ч. 1) // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 1. С. 4–16.
11. Сидорова М. А. Картина мира польских персонажей в опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки (в историко-культурном контексте) (ч. 2) // Вестник Магнитогорской консерватории. 2017. № 2. С. 4–12.
12. Сидорова М. А. О художественном мире песни Веденецкого гостя из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник Магнитогорской консерватории. 2014. № 2 – 2015. № 1. С. 61–71.
13. Abraham G. On Russian Music. Faber & Faber, 2013. 290 p.
14. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.
15. Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. N. J.: Princeton University Press, 1997. 561 p.
16. Taruskin R. On Russian Music. California Press, 2008. 407 p.

Об авторе:

Сидорова Марина Альбертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

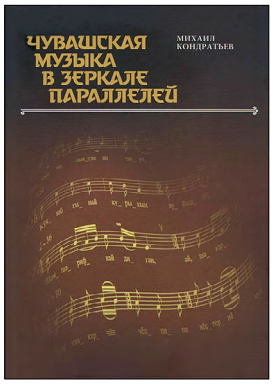
REFERENCES

1. Grinev S. S. About Development of Opera Production of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 114–119. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.114-119.
2. *Zlato slovo. Vek XII* [Golden Word. 12th Century]. Compilation, foreword and introductory article by N. S. Borisov. Moscow: Molodaya Gvardiya, 1986. 461 p. (Istoriya Otechestva v romanakh, povestyakh, dokumentakh [History of Russia in Novels, Stories, Documents]).
3. Kovaleva M. N. About the Special Features of Interpretation of the Literary Sours of Rodion Shchedrin's Opera "The Enchanted Wanderer". *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1, pp. 126–130. (In Russ.)
4. Likhachev D. S. *Velikiy put': Stanovlenie russkoy literatury v XI–XII vekakh* [The Great Path: Formation of Russian Literature in the 11th and 12th Centuries]. Moscow: Sovremennik, 1987. 301 p.
5. Likhachev D. S. *Zametki o russkom* [Notes on the Russian Element]. 2nd Edition supplemented. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1984. 480 p.
6. Likhachev D. S. *Issledovaniya po russkoy literature* [Research Works on Russian Literature]. Leningrad: Nauka, 1986. 407 p.
7. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2000. 704 p.
8. Platek Ya. M. Ryadovoy Zolotogo Veka [The Private Soldier of the Golden Age]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1991. No. 2, pp. 26–27.
9. Selitskiy A. I. *Muzykal'naya dramaturgiya: teoreticheskie problemy* [Musical Dramaturgy: Theoretical Problems]. St. Petersburg: Lan', 2017. 80 p.
10. Sidorova M. A. Kartina mira pol'skikh personazhey v opere "Zhizn' za tsarya" M. I. Glinki (v istoriko-kul'turnom kontekste) (ch. 1) [The World Views of the Polish Characters in the Opera "A Life for the Tsar" by M. I. Glinka (in the Historical and Cultural Context) (Part 1)]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2017. No. 1, pp. 4–16.
11. Sidorova M. A. Kartina mira pol'skikh personazhey v opere "Zhizn' za tsarya" M. I. Glinki (v istoriko-kul'turnom kontekste) (ch. 2) [The World Views of the Polish Characters in the Opera "A Life for the Tsar" by M. I. Glinka (in the Historical and Cultural Context) (Part 2)]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2017. No. 2, pp. 4–12.
12. Sidorova M. A. O khudozhestvennom mire pesni Vedenetskogo gostya iz opery "Sadko" N. A. Rimskogo-Korsakova [Concerning the Artistic World of the Song of the Venetian Guest from the opera "Sadko" by N. A. Rimsky-Korsakov]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk Conservatory]. 2014. No. 2 – 2015. No. 1, pp. 61–71.
13. Abraham G. *On Russian Music*. Faber & Faber, 2013. 290 p.
14. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.
15. Taruskin R. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. N. J.: Princeton University Press, 1997. 561 p.
16. Taruskin R. *On Russian Music*. California Press, 2008. 407 p.

About the author:

Marina A. Sidorova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID:0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

Тысяча лет этнокультурного пространства



Кондратьев М. Г. Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. 447 с.: ил.
ISBN 978-5-7670-2701-9

В монографии Михаила Григорьевича Кондратьева – доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Чувашской Республики и Российской Федерации – обобщается опыт сравнительных исследований традиционной музыки народов Волго-Уральского региона, проводимых им на протяжении нескольких десятилетий. Своего рода точкой отсчёта для автора стала чувашская музыкально-поэтическая система, отличающаяся глубокой структурированностью. В сравнении с ней рассматриваются аналогичные явления в традиционной культуре других народов.

Истоки представленных в книге культур показывают контрастные по свойствам музыкальные «протоцивилизации»: североазиатскую (её принесли в Поволжье предки финно-угров) и южную азиатскую (принесённую сюда предками тюркоязычных народов). В чистом виде в Поволжье ни та, ни другая не сохранились, хотя следы архаики обнаруживаются в каждой отдельной культуре.

Обширное этнокультурное пространство исторически складывалось более тысячелетия. В течение этого времени разноплановые кросскультурные связи естественно привели к образованию региональной целостности. Так, этнологи заговорили о существовании *Волго-Уральской историко-этнографической области (ИЭО)*, лингвисты – о *Волго-Камском языковом союзе*. Из искусствоведческих дисциплин к региональному подходу наиболее приблизилось музыковедение, широко использующее понятие о пентатонной зоне Поволжья и Приуралья.

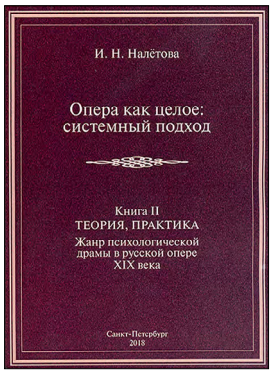
Предпринятое М. Г. Кондратьевым исследование показывает, что этномузыкальное пространство обнаруживает признаки целостности во многих отношениях, что позволяет назвать его *Волго-Уральской музыкальной цивилизацией*. В предлагаемой монографии в сравнении с хорошо изученной типологией чувашской народной музыкально-поэтической системы освещаются аналогичные системы волжских татар, марийцев, удмуртов. Из близко живущих народов Волго-Уральского региона в изучаемую картину в меньшей степени вписываются мордва и башкиры. Их музыкально-поэтические системы, находясь на окраинах – юго-западной и юго-восточной – Волго-Уральской ИЭО, отстоят от чувашской системы несколько далее не только территориально, но и типологически.

Наряду с ангемитонной пентатонностью, важнейшими характеристиками музыкально-поэтических систем народов региона являются структура жанров, ритмическая система, строфические формы, афористический тип сюжетосложения. Волго-Уральская музыкальная цивилизация отличается самобытным сочетанием свойств, в иных пропорциях известных и другим мировым музыкальным цивилизациям. Чувашская культура при этом является носительницей большинства важнейших определяющих качеств регионального характера в сфере музыкально-поэтического языка (во всех его системах) и жанровой сфере.

Автор придаёт объёмность общерегиональной картине, дифференцируя в ней общие поликультурные явления и бинарные параллели, касающиеся отдельных пар культур. Исследуя чрезвычайно многоаспектную проблематику межнациональных взаимосвязей, М. Г. Кондратьев создал новый контекст изучения музыкальной системы чувашского народа и всего региона в целом.

Любовь Ивановна Бушуева,
кандидат искусствоведения,
ORCID: 0000-0002-1132-7055,
niclub7@gmail.com

Новое об опере



Налётова И. Н. Опера как целое: системный подход. Книга 2: Теория и практика. Жанр психологической драмы в русской опере XIX века: монография. СПб.: Композитор, 2018. 352 с. ISBN 978-5-8064-2550-9

То обстоятельство, что между выходом в свет первой и второй частей монографического исследования И. Н. Налётовой, в фокусе которого – опера как целое, прошло пять лет, видится вполне оправданным и закономерным. Умные книги требуют не только пристального внимания со стороны автора, его кропотливой работы, безоглядной жертвенности, но и тщательной отделки формы и содержания. Пожалуй, именно всё это и имел в виду Леонид Пастернак, когда однажды признался в том, что книга – кубический кусок дымящейся совести. Определение это как нельзя более соответствует работе Ирины Никитичны Налётовой – мудрого педагога, глубокого учёного, скромного петербуржского интеллигента, посвятившего труд своим «*дорогим, высокочтимым учителям и наставникам*». И это – не пустые слова: за каждым положением, высказанным автором на страницах издания, стоит мощнейшая отечественная школа, отличающаяся крепкой методологией, высочайшим профессионализмом, исследовательской интуицией и глубиной научных обобщений. При этом язык изложения прост и ясен. С доверием к читателю автор делится тончайшими наблюдениями за пульсирующим дыханием её центрального персонажа – оперы, рассматриваемой с позиции системного организма. Отдавая себе отчёт в том, сколько мужества потребовалось для того, чтобы ввести в традиционное музыкознание достижения далеко отстоящей от сферы искусства области, нельзя не признать, что в итоге научная смелость И. Н. Налётовой не только себя оправдала, но и привела к возможности по-новому увидеть, казалось бы, давно привычные вещи, помогая избежать столь характерных для наследия художественных стереотипов, которые, вследствие частого употребления, нередко превращаются в культурные штампы.

Не менее удивительным видится и то, что в ситуации всепоглощающего спектакля, функционирующего под знаком тотального потребления (Ги Дебор, Жан Бодрийяр), отечественный учёный пишет о насквозь пронизанной духом архитектонике целого, что звучит в унисон с «архитектонической формой» М. М. Бахтина. Более того, искусствоведческий анализ опер А. С. Даргомыжского («Русалка»), А. Г. Рубинштейна («Демон»), П. И. Чайковского («Иоланта») заставляет усомниться в верности высказанной в работах основоположником диалогической концепции гуманитарного знания мысли, согласно которой этическая составляющая музыки практически не поддаётся транскрибированию, то есть не передаваема в слове. Во всяком случае, предпринятое И. Н. Налётовой исследование жанра психологической драмы в русской опере XIX века убеждает в обратном. Именно поэтому на фоне современной ситуации, сложившейся в оперном театре, когда работающие с классическим произведением, исповедующие монолог режиссёры нередко воспринимают художественный образец лишь в качестве подручного материала для собственного самоутверждения, труд отечественного учёного являет собой несомненный культурный подвиг. Сказанное с полным основанием позволяет назвать Ирину Никитичну Налётову подлинным подвижником культуры.

Полина Станиславовна Волкова,
доктор философских наук,
доктор искусствоведения,
ORCID: 0000-0002-2424-7521,
polina7-7@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.045-054
UDC 378.1+78.01

GEMMA RUIZ VARELA, FIDEL RODRÍGUEZ LEGENDRE

Francisco de Vitoria University
Madrid, Spain
ORCID: 0000-0002-9957-8050, g.ruiz@ufv.es
ORCID: 0000-0002-8329-3712, f.rodriguez.prof@ufv.es

Music as a Tool for Integral Formation in the University. A Proposal of Education in the Meeting

INTRODUCTION. The most recent research carried out by psychology, pedagogy and philosophy has established that the contribution provided by musical training for an integral and harmonious development of the human being is of paramount importance due to the uniqueness and specific results it offers. The present work takes as an initial reference the poetics of musical structures for the sake of developing methodologies of training focused on the human being. The essence of this proposal underlies an authentic dialogue between different areas of knowledge and the structuring of strategies centered on the human being. OBJECTIVES. The main objective of this study is to propose from the position of a dialogical vision of university education the experience of a methodology centered on music as a means of provoking and arousing the dynamics of encounter, which provides the student with a comprehensive training experience. The secondary objective is to analyze the internal consistency and the validity of the construct "Music for Encounters" (ME), and the satisfaction of the students with implemented Methodology. METHOD. The activity is carried out in the manner typical of the university students for the Master's Degree in Teaching at the Francisco de Vitoria University. The data are processed based on indicators of reliability, such as Alpha de Cronbach, as well as descriptive analysis, correlational analysis and exploratory factor analysis (AFE). RESULTS. The results show more satisfactory internal consistency indices (a general reliability of 0.886). The correlations between the factors of the instruments are significant and high. The AFE seems to indicate the presence of a single construct based on two correlated factors. The satisfaction of the students is very high (M = 5.6, SD = 0.6 out of 6). DISCUSSION. These results seem to show the adequate measurement of the ME construct in university students, based on the instrument of measurement developed for this purpose and their satisfaction with the methodology implemented.

Keywords: innovation, dialogical practices, teaching methodology, music, education.

For citation: Ruiz Varela G., Rodríguez Legendre F. Music as a Tool for Integral Formation in the University. A Proposal of Education in the Meeting. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 45–54. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.045-054.

ГЕММА РУИС ВАРЕЛА, ФИДЕЛЬ РОДРИГЕС ЛЕГЕНДРЕ

Университет Франсиско де Витория
Мадрид, Испания
ORCID: 0000-0002-9957-8050, g.ruiz@ufv.es
ORCID: 0000-0002-8329-3712, f.rodriguez.prof@ufv.es

Музыка как средство интеграции в университете. Обучение через встречи

ВВЕДЕНИЕ. Последние исследования, проведённые в области психологии, педагогики и философии, показывают, что музыкальное воспитание благодаря его уникальности и конкретным разработанным методам имеет первостепенное значение для гармоничного развития человека. Настоящая работа берёт в качестве исходной позиции поэтику музыкальных структур и на её основе создаёт методику обучения, ориентированную на личность. Суть этого предложения заключается во взаимодействии различных областей знаний и в стратегиях, направленных на человека. ЦЕЛЬ. Основная цель данного исследования – опираясь на диалогическую основу университетского образования, представить методологию, основанную на музыке как способе провоцирования и усиления динамики встречи, что позволит студенту приобрести всесторонний опыт воспитателя. Вторая цель

– проанализировать внутреннюю согласованность и обоснованность конструкта «Музыка для встречи» [Music for Encounter] (ME), а также удовлетворённость студентов использованной методикой. МЕТОД. Деятельность показана на примере студентов университета Франсиско де Витория, получающих степень магистра по специальности преподавателя. Данные обработаны на основе показателей надёжности «Alpha de Cronbach», а также описательного анализа, корреляционного анализа и анализа факторов риска [exploratory factor analysis] (AFE). РЕЗУЛЬТАТЫ. Результаты показывают высокие коэффициенты внутренней согласованности (общая надёжность 0,886). Корреляции между факторами инструмента значительны и высоки. Очевидно, что AFE указывает на наличие единого конструкта, основанного на двух соотнесённых факторах. Удовлетворённость среди студентов весьма высока (M = 5,6; SD = 0,6 из 6). ОБСУЖДЕНИЕ. Данные результаты демонстрируют адекватность определения конструкта ME у студентов университета, основанного на специально разработанном инструменте измерения, и удовлетворённость студентов использованной методикой.

Ключевые слова: инновации, практика диалога, методика преподавания, музыка, образование.

Для цитирования: Руис Варела Г., Родригес Легендре Ф. Музыка как средство интеграции в университете. Обучение через встречи // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 45–54.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.045-054.

INTRODUCTION

In the search for new didactic formats that integrate teaching experience, new discoveries of the humanitarian sciences and the challenges posed by new generations of students we have designed an activity in which music constitutes the axis of connection for deployment of the dynamics of teaching vs learning associated with different contents. For this purpose, we present, first of all, the theoretical foundation that has served as a support, and then expose the proposed dynamics and practical actions that must be carried out by means of musical instruments. Finally, the results of this experience are exposed through the evaluation of the data collected through the application of a questionnaire and its statistical analysis.

It is important to clarify that the proposed activity consists in the realization of the group dynamics in the framework of a "Master-class" aimed at students enrolled in the Master's Degree at the Francisco de Vitoria University during the 2017–2018 academic year.

BRIEF RECONNECTION WITH PRIOR STUDIES

The proposal of the formative project of the Francisco de Vitoria University assumes the objective of the integral formation of students and establishes the category of encounter as one that best allows the dialogue between the protagonists of the formation, as well as of the different scientific, pedagogical, and teaching methods and didactics with each other and with the set of reality [1].

In effect, we define the person as "a being in relationship, aware of himself and his identity, living in the state of openness to understand the world and himself in relation to it" [1, p. 78]. From there, it is established that it is the dimension of capability relationships that makes it possible for us to talk about encountering and dialogue.

We conceive university education as a project for personal development in which the analogies with the exercise of the fine arts make it possible for us to discover that particularly relationships reveal to us forms of realization and integration which disclose the subject towards its state of fullness. This is especially true of those arts that are in need of creativity and coordination of different elements to achieve a result that in no case may be given in advance or represent mere subjective manufacturing [1].

In addition, according to research of the last decades [5; 7], we can affirm that music develops not only motor, rhythmic and harmonic abilities, but also those related to social relations.

The experience of developing a coaching model at the Francisco de Vitoria University, called dialogical coaching [2] has also made it possible for us to learn the dialogical practices which Arnkil and Seikkula have developed in the field of therapy and education, together with their research groups in Finland. They claim that their "main hypothesis is that dialogic practices are effective precisely because they come into resonance with some fundamental qualities of man's life, qualities deeply familiar to all of us as human beings" [3, p. 34].

When exposing their dynamics, music is precisely the element that presents the particular analogy which allows them to explain better all the types and scope of the relationships that contribute to the transformation and development of the person: "Social reality is

always polyphonic. In polyphonic reality (as described by Bakhtin and Voloshinov) there is no fixed social structure, such as social 'roles,' i.e., structures which could be placed in front of one subject or another without taking into consideration the actors of flesh and blood. In polyphonic reality every question receives a new meaning in a new conversation, in which a new meaning is constructed for what has been discussed. The social meaning and identity of each person are created in each concrete conversation, and therefore, the idea that the human being remains the same in different social situations is not maintained" [Ibid., p. 45].

Music is presented to us thereby as an art in which the elements linked to a dialogical strategy may favour precisely the creative and constructive dialogue, in addition to promoting the development and integration of different elements of the personality that come together, around a particular objective (in this case a Master-class) the efforts, skills and knowledge of all the participants. We have designed the methodology for this activity, thinking at the same time of the contrast and the evaluation of its developments in order to elaborate a more complex specific method applicable to specific instances, subjects or activities with more concrete objectives.

In this sense, we have taken the references exposed by Arnkil, which are summarized in the following text: "The relational and dialogical professionals respond to the enunciations of users, of families, of students, as people concretely present in their physicality, with an authentic interest for what each person in the room has to say, without suggesting that anything I may have said was something wrong. They adapt to the natural rhythm which emerges in conversation. As the process allows participants to find their voice, they likewise respond to themselves. When the speaker hears his own words repeated with respect and feels that they receive an answer, he has more possibilities of understanding better everything he says himself" [3, p. 53].

On the other hand, and according to the theory of musical poetics which Stravinsky elaborated in his well-known essay, we have incorporated two elements: the rigor of the musical experience as an objective source of information, and artistic creativity as a dialogic experience.

On the first element, the Russian musician clarifies at the beginning of his text the cognitive and rigorous value of his "experiences and investigations" which he has carried out for the objectivity which they contain, and for the concrete consequences obtained: "The fact that I have verified for myself the value and effectiveness of such an explanation, persuades me and guarantees you that it will not be a set of opinions that I propose, but a sum of checks that I offer you, and, that made by me, are no less valid for others. It is not, then, my feelings and my particular tastes. It is not a theory of music projected through a subjectivist prism. My experiences and investigations are entirely objective and my introspections have not led me to question myself but to draw concrete consequences" [10, p. 27].

Consequently, and perceiving as an axis the practice employed by Stravinsky in relation to the art of sounds (due to the cognitive efficacy that derives from this practice), music, in principle, would offer us an itinerary that has much to do with the dialogical practice. In this way, it could be indicated that there are points of coincidence between both practices, and that the fact of music possessing a particular path does not convert it into a mere subjectivist experience, since the path is real, the starting point and the point of arrival are real and different from each other and, therefore, those who experience them can account for a true reality and not just a series of feelings.

In this sense, it is important to point out that although dialogical practice and music cannot be compared in any way to a scientific experiment, this fact should not lead us to affirm that we are faced with the absence of critical rigor. As Stravinsky points out, they present valid ideas for creation (and, therefore, reproducible, although they are not a score that is executed mechanically) because they are based on the plane of concrete reality.

Secondly, we are encouraged by the importance it gives to artistic creativity as a dialogical experience, which should not necessarily be understood as mere sensationalism, sometimes implied by certain critics who have a distrust of new methodologies: "I approve the audacity; I do not fix the limits in any way; but there are no limits to the errors of that which is arbitrary. If we wish to enjoy in full measure the conquests of audacity, we must demand, first of all, for its perfect and clear luminosity" [Ibid., p. 32].

Without dwelling much more on all the connections between music, anthropology and development of the human being according to this poetic technique, we wish to cite one final comment of Stravinsky which, in our opinion, demonstrates the interesting opportunity which this artistic expression offers us for the dialogic exercise in education. It asserts: "We live in a time in which the human condition undergoes deep shocks. Modern man is on the way to losing the knowledge of values and the meaning of relationships. This ignorance of the essential realities is extremely serious, because it leads us infallibly to the transgression of

the fundamental laws of human equilibrium. <...> the old original sin was essentially a sin of knowledge; the new original sin, if I can express myself this way, is, of course and above all, the sin of ignorance: ignorance of the truth and the laws to which it gives rise, laws that we have called fundamental" [Ibid., p. 32].

As we hope to demonstrate, the methodology developed for this master-class made it possible for us to verify in a practical way how music allows us to combine training (since the personal accompaniment of the student becomes more evident, while he puts several faculties and dimensions into action) and education of the particular operational capacities involved in the development of the curricular contents used. In our university project we have conceived that "it is necessary for the dynamics of personal formation of the subject to be integrative, it needs to help the human being see himself performing in fullness, as the result of the verification in his life of all the dimensions and faculties of his being" [1, p. 293].

THE METHOD

The dynamics carried out, which we shall explain below, have been designed according to the guidelines presented in the section entitled "Conceptual Referents." In this way it is worth remembering that these referents presented: the anthropological foundation of the dynamics of the encounter, the model of "dialogical coaching," the Finnish dialogic tradition, as well as points associated with "musical poetics." At this point it is important to clarify that the following explanations possess a descriptive character, where we shall explain the musical micro-dynamics in a simple way, but always bearing in mind the reflective atmosphere that was developed in the previous lines.

In this regard, and in response to the information presented above, the activities were designed with the intention of covering the following objectives:

– to achieve collaborative processes between groups of 4 or 5 people by means of musical activities based on the possibilities of music to enhance "encountering relationships;"

– to encourage participation in creative practices related to music, regardless of whatever level of mastery of performance on musical instruments;

– to stimulate creative activity with the use of a small quantity of sound media (economy of musical material);

– to generate a process of interaction which allows groups and their members to explore unconventional forms of expression with the greatest amount of creative freedom that is possible.

Description of the activity by phases

1. The Instructor of the dynamics performs a series of demonstrations with various instruments, trying to organize musical structures, but using only a few notes or sounds, in order to show that with merely a few resources it is possible to exercise creativity. There are two fundamental principles:

1.1. Do things with a small number of resources or elements.

1.2. With only a few sounds it is possible to create rhythms and melodies.

As a guide for the realization of these demonstrations, we shall summarize some of these activities with some of the instruments:

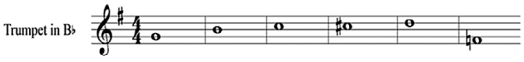
a) Trumpet: The harmonic-rhythmic base (cover) of a genre belonging to popular music (Jazz, Afro-Caribbean music, Rock) is used, which will be performed by an instrumentalist (or reproduced by recording), while the Instructor shows the students 5 or 6 notes which shall be used to improvise a melody. The idea is that a melodic line can be structured with only a few notes.

Example: use a "blues" base with the following harmonic structure:

F7 / – / – / – / Bb7 / – / F7 / D7 / Gm7 / C7 / F / D7 / Gm / C7

With this harmonic structure, the instructor must improvise a melody in which the following notes are used:

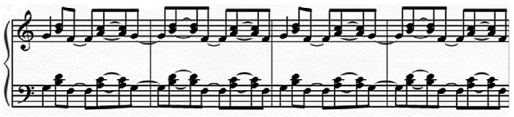
Figure 1. Notes for melodic improvisation on a Trumpet



Source: original

b) Trombone: It is also possible to make use of a harmonic-rhythmic basis (cover) of one of the genres belonging to popular music (Jazz, Afro-Caribbean music, Rock). In the case of the trombone, the following harmonic-rhythmic structure can be used to be played on the piano:

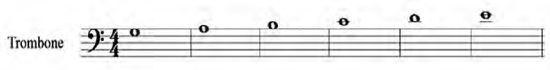
Figure 2. Harmonic-rhythmic structure for the Trombone



Source: original

At the same time, it is necessary to improvise a melody with the use of the following notes:

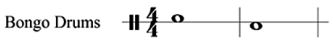
Figure 3. Notes for melodic improvisation on the Trombone



Source: original

c) Bongó: In the case of the need for percussion sounds, the two sounds of this instrument are taken as a basis:

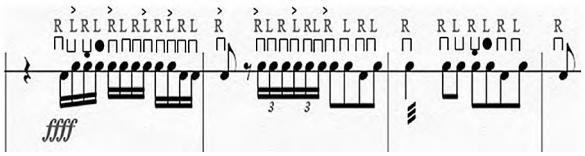
Figure 4. Bongo Sounds



Source: original

The suggestion is made to improvise rhythmic structures by using figures of eighth notes and sixteenth notes, in addition to redoubles. Next, a simple structure is shown as a possible model for improvisation with the use of bongos:

Figure 5. Improvisation on the Bongos



Source: original

The idea is to illustrate what is called "the economics of musical material."

1. The instructor organizes short sessions with the participants to show how the instruments are to be used. A group of 3 or 4 students is selected, and a very brief practical activity is carried out. All the available instruments shall be used, preferably the following must be available: "Chinese box," triangle, tambourine, chimes, cymbals, xylophones, metallophones, drums, and, optionally, piano and guitar.

2. It is proposed to form of groups for creation of small musical pieces; Some instructions are given regarding the different forms of non-conventional notation for percussion instruments.

3. Finally groups of 4 or 5 students are organized, and several alternatives are proposed to carry out a brief creative project, in which an idea, historical event or other subject matter may be interpreted. The following instructions are offered:

3.1. Organization of a group

3.2. A free choice of instruments

3.3. Search for a workspace

3.4. Team work time: 15–30'

3.5. Choice of work modality:

a) Constructing a short narrative to add sound effects by means of musical instruments.

b) Preparation of a text, and then composition of a small melody to which a musical accompaniment will be added with the available instruments.

3.6. Demonstration of the work.

DATA ANALYSIS: EVALUATION

In this section we will expose the points related to the taking of the sample and the processing of the data, based on the implementation of the dynamics that was previously exposed. It is important to specify that in the first paragraphs we shall provide some information regarding the course in which the activity was carried out.

The Master's Degree in Teaching at the Francisco de Vitoria University offers education aimed at professional specialization, which enables the student to exercise the regulated profession of Compulsory Secondary Education Teacher and Baccalaureate, Vocational Training and Language Teaching, in accordance with the training regulated by Organic Law No. 2/2006 regarding Education. It is noteworthy to analyse to what extent the training given to the students stimulates their levels of motivation and vocation. In any case, we must point out that in the research previously carried out we have detected that the vocation for teaching is not the predominant component among the students who enrol in each course: "The experience of several years of teaching this discipline at the University of Francisco de Vitoria demonstrates that the motivation of students is not clearly oriented to education and the pursuit of the profession of teaching" [8, p. 150].

However, we know that the profession of teaching requires vocation, and to this day we have not found evidence to demonstrate to us whether this vocation can be acquired, or if it is something innate, whether or not it presents something lucid, and what is in need of being defined or nuanced. At this point it must be added that the social-economic circumstances, problems of unemployment and the necessity of acquiring a job have generated a significant influx of students seeking a job alternative in teaching.

As may be gathered from this, the vocational element is apparently fragile, and we have pointed out these points, since our proposal has made the attempt

to generate a space of action for encounters in order to seek some change in this element associated precisely with a vocative and committed teacher.

The Method

This study has been developed using the quantitative methodology under the scope of non-experimental design: the descriptive method of a "survey" has been applied in the form of a questionnaire of twenty-three multiple choice questions in the usual format for this type of research [6]. The questionnaire designed for this activity establishes a scale of 23 items, 13 of which assess the sociodemographic profile and 10 of which comprise two dimensions, as well as a higher factor called "Music-Meeting" (MM). To this day this scale has not been used before, so there has not been any validation of this study in the Spanish musical context. We proceed to the validation of the scale and the descriptive study and correlational analysis of the students' satisfaction with this activity, in order to assess whether there exist any relationships between the items studied, especially between the two main dimensions: objectives pursued with the activity, impact and satisfaction of the students with the project of integral formation in the University, factorial analysis and confirmation of the questionnaire.

The Collective and a Sampling Technique

The collective is defined by the total number of students enrolled in the Master's Degree in Teaching at the Francisco de Vitoria University during the 2017–2018 academic year. We used a random non-probabilistic technique of sampling. The process consisted in informing the entire collective of students the type of research we were developing, so that those of them who had the wish could participate on a voluntary basis in the "Master-Class of Music for the Encounter," which took place on April 29, 2018. This study involved 31 people, aged between 25 and 45 years old, 51% of whom were men (M = 32.25, SD = 6.8 years) and 49% women (M = 36.25; SD = 7.1 years). 100% were university students and students of the Master's Degree in Teaching at the Francisco de Vitoria University.

Treatment of the data

The SPSS Statistics 22 program is used for data analysis. The developed analyses are articulated in three types: validation of the questionnaire and exploratory factor analysis, descriptive analysis and correlational analysis of the students' satisfaction with the activity. Basic descriptive analyses are carried out (absolute frequencies, percentages and measures of central tendency and dispersion for the variables contemplated in the study). Regarding the correlational analysis, the Pearson correlation coefficient has been applied to assess whether there are relationships between the variables studied, especially between the objectives pursued with the activity and the impact and satisfaction of the students with the integral education project at the University. Once these considerations are established, we turn to expose the results obtained in the investigation.

Instrument

The questionnaire designed for this activity establishes a scale of 10 items, comprised of two dimensions and a higher factor called "Music-Encounter." To date, this scale has not been used before, there is no validation study in the Spanish context. The validation of the scale is carried out.

Results of the validation

The "ME" questionnaire consists of two factors: objectives pursued by means of the activity (integrated by items 1, 2, 3, 4 and 5) and the impact and satisfaction of the students with the integral training project at the University in its consistency (6, 7, 8, 9 and 10). The response format of the instrument is in the Likert scale of 1 = None to 6 = Totally.

The proposed factorial structure has been subjected to exploratory factor analysis to determine if the number of factors obtained and their loads correspond to what is stated on the instrument. We calculate and examine the matrix of correlations of the variables under study, to check if the data have adequate characteristics to carry out the analysis. Both the sample adequacy measure KMO (.672) and the sphericity test of Barlett (p = .000) support the relevance of the factorial analysis. One of the conditions of application of the exploratory factor analysis is that the matrix of correlations between the items is not spherical. In this case, the correlation matrix is suitable for factoring (Table 1).

Table 1. KMO Index and Bartlett Sphericity Criterion (λ = 2′75)

KMO	χ2	gl	p
.672	201.915	45	,000

As a method of extracting factors we use the principal components method (Table 2). The factorial rotation used was the Oblimín oblique given the expected correlation between factors. This analysis

reveals two significant factors that are able to explain 65.506% of the variance, which is a satisfactory level. Factor 1 explains 45.487% of the variance and Factor 2 the 20.01% (Table 3).

Table 2. Matrix of the Main Components

Ítem	Component	
	1	2
1	,736	-,426
2	,834	-,451
3	,762	-,486
4	,698	-,229
5	,572	-,251
6	,487	,746
7	,736	,275
8	,358	,495
9	,666	,352
10	,753	,514

Table 3. Total variance explained

Component	Initial eigenvalues			Sums of removal of loads squared			Sums of rotation of square charges		
	Total	% from variance	% accumulated	Total	% from variance	% accumulated	Total	% from variance	% accumulated
1	4,549	45,487	45,487	4,549	45,487	45,487	3,64	36,416	36,416
2	2,002	20,019	65,506	2,002	20,019	65,506	2,90	29,090	65,506

Extraction method: analysis of main components.

The Catell test for the magnitudes of the eigenvalues suggests that the same number of factors can be extracted (Graph 1).

The following table shows a rotated factorial solution and the grouping of the items into factors (Table 4).

We can conclude that the items are charged by the same number of factors that had been raised in the theoretical design of the questionnaire.

The correlations between the nuclei are almost all positive and significant, being the highest those that occur between the "shared responsibility" and the rest of the items, and between "dialogue in the decision making" and the rest of the study items. This significance points towards the unidimensionality of the construct, on the basis of two theoretical nuclei (Table 5).

Table 4. Rotated Component Matrix

Ítem	Component	
	1	2
1	,845	
2	,938	
3	,902	
4	,697	
5	,609	
6		,889
7		,659
8		,611
9		,680
10		,861

Graph 1. Catell_AFE sedimentation Test

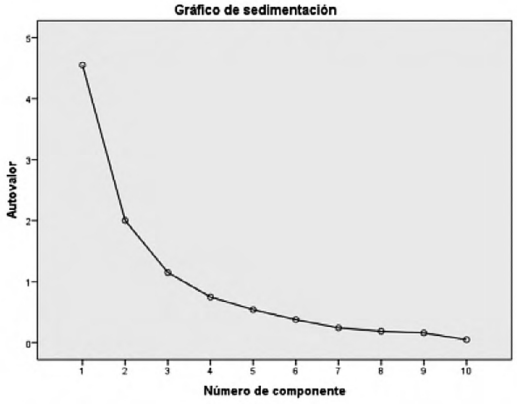


Table 5. Correlation Matrix (λ=2.75)

ITEM	Team interdependence	Shared responsibility	Promote consensus	Team work	Dialogue decision making	Enhance Skills	Accompaniment	Continuous Improvement	UFV impact	UFV satisfaction
Team interdependence	1	,732**	.698**	,578**	,433*	,155	,296	,151	,292	2,71
Shared responsibility		1	,853**	,570**	,645**	,265	,165	,144	,130	,221
Promote consensus			1	,595**	,379*	-,013	,200	-,006	-,020	-,080
Team work				1	,381*	,356*	,413*	,526**	,326	,252
Dialogue decision making					1	,454**	,429*	,444*	,444*	,458**
Enhance skills						1	,493**	,638**	,241	,391**
Accompaniment							1	,744**	,347	,202
Continuous improvement								1	,521**	,454**
UFV impact									1	,825**
UFV satisfaction										1

** The correlation is significant at the 0.01 level (bilateral).

Results of student satisfaction

When performing analysis of the answers by items, we can emphasize that the totality of the students considers that the objectives proposed in the activity have been satisfied. If we analyse the average of the scores by item (Table 6), we must point out that all the nuclei have obtained an average of scores higher than 5 out of 6, with a minimum average score of 5.2 and a maximum score of 5.6. To check the homogeneity of the valuations of each item, we calculate the Pearson Variation Coefficient, whose main utility is to facilitate the comparison of the dispersion of two data series. In our study, it takes values between 0.10 for the item “cooperative work” and 0.17 for the item “interdependence of the team.” The values taken by this coefficient, since they are close to zero, express that there is little variability between the data, they are not dispersed with respect to the mean, which presents a high homogeneity in the valuations.

Table 6. Measures of central tendency and dispersion – Objectives

Statisticians	Team interdependence	Shared responsibility	Foster consensus	Cooperative work	Dialogue decision making
Average	5,2	5,3	5,5,	5,6	5,6
Median	6	6	6	6	6
Moda	6	6	6	6	6
Variance	,88	,81	,58	,35	,42
S.D.	,92	,90	,76	,59	,65
Variation C.	17,69%	16,9%	13,81%	10,53%	11,60%

To examine the internal consistency of the valuations, the Cronbach's Alpha Coefficient has been calculated, which obtains a value of 0.87 (Table 7). According to the recommendations collected by George and Mallery (2003) to assess this coefficient, we can say that it is close to being an excellent coefficient.

Table 7. Cronbach’s Alpha

Cronbach´s alpha	Cronbach's alpha with typified elements
,87	,86

Next, we present a third table that assesses the students about the University’s training project and how the activity helps them as future teachers. If we analyse the average of scores per item (Table 8), we must point out that all the items have obtained an average of scores higher than 5.2 out of 6, with a minimum average score of 5.2 and a maximum of 5.6. To check the homogeneity of the valuations of each item, we calculate the Pearson Variation Coefficient, whose main utility is to facilitate the comparison of the dispersion of two data series. In our study, it takes values between 0.10 for the item “accompaniment” and 0.17 for the item “satisfaction with the UFV.” The values taken by this coefficient,

Table 8. Measures of Central Tendency and Dispersion – Impact and Satisfaction

Statisticians	Team interdependence	Shared responsibility	Foster consensus	Cooperative work	Dialogue decision making
Average	5,2	5,6	5,5	5,3	5,2
Median	5,5	6	6	6	6
Moda	6	6	6	6	6
Variance	,71	,36	,37	,62	,82
S.D.	,84	,60	,61	,79	,90
Variation C.	16,15%	10,71%	11,09%	14,90%	17,30%

because they are close to zero, express that there is little variability between the data, they are not dispersed with respect to the mean, which presents a high homogeneity in the valuations.

To examine the internal consistency of the valuations, the Cronbach's Alpha Coefficient has been calculated, which obtains a value of 0.81 (Table 9), so we may assert that it is close to presenting an excellent coefficient.

Table 9. Cronbach's Alpha

Cronbach´s Alpha	Cronbach's alpha with typified elements
,81	,82

In this sense, dialogue as a necessary tool in musical composition helps us achieve an education in the encounter with our students; the educational space is understood as a whole integrated by various components, whose microsocial balance can be conditioned by the form of integration of these components.

"At this point, the teacher's action is essential as a generator of a meeting space with the students – providing tools for the students to develop their potential. When the tools achieve their purpose, the space for social interaction takes on the characteristics of an area of integration, dialogue and creativity. That social climate is what is called 'Entre,' according to the terminology used in the dialogical coaching approach" [8, p. 153].

CONCLUSIONS

In a synthetic way, we proceed to collect the main conclusions derived from the different analyses carried out. As a first approximation, we can say that the obtained results reveal, in general terms, that music is an activity that, through cooperative work, dialogue and shared responsibility, helps us to achieve a meeting with university students.

As regards the nexus between the objectives of the activity and the impact and satisfaction of the students with the integral training project, we find that they correlate significantly with each other. Although the objectives of our musical activity are not the cause of the impact or the satisfaction of the students, they do relate positively. It may be inferred from this relationship that certain minimums of attainment of these objectives are necessary in order to evaluate in a meaningful way the integral education project of the Francisco de Vitoria University.

DIDACTIC IMPLICATIONS

In the first place, we have observed that the use of musical instruments, regardless of their levels of difficulty, can be used efficiently to generate social interactions between groups of students oriented to the design of creative experiences. Undoubtedly, in the preparation of the dynamics, the potential operational limitations regarding the motor skills of these instruments must be taken into account. However, as explained in the methodology section, strategies can be developed that allow a playful approach to the creative process while preserving the spirit of a group dynamic.

It is also important to note the usefulness of non-conventional instruments linked to the staff of symphonic orchestras, as was the case with Afro-Latin percussion instruments. In this sense, the incorporation of the bongos and the Dominican merengue tambura (whose use was not contemplated in the planning of the dynamics), perhaps due to its timbral characteristics and/or the unconscious association that the receiver makes with the playful and festive atmosphere that underlies the use of these instruments, generated a positive reception within the framework of the dynamics carried out. As a consequence of this circumstance a form of notation has been included for a more effective use of the bongos.

Finally, unlike other strategies to carry out processes of social interaction within the framework of group dynamics, music generates an encountering experience, a specific form of sociability where people connect together without aiming to obtain practical benefits: with music as the connecting element for social interaction, we have detected that what German sociologist George Simmel calls "sociability by playful association" [9, pp. 96–97].

REFERENCES

1. Agejas J. A. *La Ruta del encuentro. Una propuesta de formación integral en la Universidad*. Madrid: Colección Diálogos, Universidad Francisco de Vitoria, 2013. 378 p.
2. Alonso S. et al. *Dialogical Coaching*. Madrid: Lid Editorial, 2012. 349 p.
3. Arnkil T. E., Seikkula J. *Metodi dialogici nel lavoro di rete*. Trento: Erickson, 2013. 214 p.
4. George D., and Mallery P. *SPSS for Windows step by step: A Simple Guide and Reference*. Boston: Update, Allyn & Bacon, 2003. 400 p.
5. Hargreaves D. J. *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó, 1998. 290 p.
6. Martín Arribas M. C. Design and validation of questionnaires. *Midwives Profession: Madrid*. 2004, pp. 23–29.
7. Merriam A. P. *Anthropology of music*. Palermo: Sellerio, 1983. 376 p.
8. Rodríguez F., Ruiz G., Alcalá J. Motivación, orientación de expectativas, y coaching dialógico: una experiencia orientada a la valoración positiva de la vocación docente en los estudios de Máster en Educación Secundaria. *Congreso Innodoct: Valencia*. 2015, pp. 149–156.
9. Simmel G. *Cuestiones fundamentals de Sociología*. Barcelona: Gedisa, 2002. 155 p.
10. Stravinsky I. *Poética musical.* Buenos Aires: Emece Editores, 1946. 164 p.

About the authors:

Gemma Ruiz Varela, Ph.D. (Education and Humanities, Francisco de Vitoria University), Vice Dean of Academic and Quality Management, Faculty of Education and Humanities, Lecturer at the Department of Humanities, Francisco de Vitoria University (28223, Madrid, Spain), **ORCID: 0000-0002-9957-8050**, g.ruiz@ufv.es

Fidel Rodríguez Legendre, Ph.D. (Communication Sciences and Sociology, Universidad Complutense de Madrid), Ph.D. (History, Central University of Venezuela), Professor, Vice Dean of Academic and Quality Management, Faculty of Education and Humanities, Francisco de Vitoria University (28223, Madrid, Spain), **ORCID: 0000-0002-8329-3712**, f.rodriguez.prof@ufv.es

Об авторах:

Гемма Руис Варела, Ph.D. (Образование и гуманитарные науки, Университет Франсиско де Витория), заместитель декана по учебной работе и управлению качеством образования Факультета образования и гуманитарных наук, преподаватель кафедры гуманитарных наук, Университет Франсиско де Витория (28223, Мадрид, Испания), **ORCID: 0000-0002-9957-8050**, g.ruiz@ufv.es

Фидель Родригес Легендре, Ph.D. (Коммуникации и социология, Мадридский университет Комплутенсе), Ph.D. (История, Центральный университет Венесуэлы), профессор, заместитель декана по учебной работе и управлению качеством образования Факультета образования и гуманитарных наук, Университет Франсиско де Витория (28223, Мадрид, Испания), **ORCID: 0000-0002-8329-3712**, f.rodriguez.prof@ufv.es

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064
UDC 781.1+378.1

IRINA B. GORBUNOVA, MIKHAIL S. ZALIVADNY

Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru
ORCID: 0000-0001-9599-5925, trifonov_e_d@mail.ru

The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education

The authors analyze the possibilities of examining the logical regularities in music by means of mathematical methods which have been formed for the most part in the 20th century. The proposed integrative model for the semantic space of music originated as a generalization of some analogous theoretical results obtained earlier by other researchers. The methods discussed in the article including, in particular, the basic ideas of such fields of research as set theory, the theory of probabilities and the theory of information, as well as the principles of soft computing, make it possible to elicit the premises of these scholarly branches in more traditional manifestations of music theory. The considered theoretical ideas and generalizations are remarkable as a basis for the precise study of various components of the system of musical thinking, including its synaesthetic area. The last of these aspects is important in the modeling of synaesthesia as a special case of virtual reality by means of computer technology and, thus, the use of music as a source of such realities. In connection with the ideas of direct inclusion of the visual range in music by computer means, such modeling becomes important not only for the synthetic forms of artistic activity with the participation of music, but also for the art of music itself. The authors of the article also touch upon some aspects of application of mathematical approaches to music in the sphere of musical education.

Keywords: mathematics and music, musical semantic space, music theory, musical education, music computer technologies.

For citation: Gorbunova Irina B., Zalivadny Mikhail S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

И. Б. ГОРБУНОВА, М. С. ЗАЛИВАДНЫЙ

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru
ORCID: 0000-0001-9599-5925, trifonov_e_d@mail.ru

Комплексная модель семантического пространства музыки: перспективы объединения музыкальной науки и образования

Авторы анализируют возможности изучения логических закономерностей в музыке с помощью математических методов, сформировавшихся преимущественно в XX веке. Предлагаемая комплексная модель семантического пространства музыки возникла как обобщение ряда теоретических результатов, полученных ранее другими исследователями. Рассмотренные в статье методы, включающие, в частности, основные идеи таких областей исследований, как теория множеств, теория вероятностей и теория информации, а также принципы мягких вычислений, позволяют выявить предпосылки этих научных отраслей в более традиционных проявлениях теории музыки. Рассмотренные теоретические идеи и обобщения примечательны как основа для точного изучения различных компонентов системы музыкального мышления, в том числе и его синестетической области. Последний из этих аспектов важен при моделировании синестезии как частного случая виртуальной реальности с помощью компьютерных технологий и, таким образом, использования музыки как источника

таких реальностей. В связи с идеями прямого включения визуального элемента в музыку компьютерными средствами такое моделирование становится важным не только для синтетических форм художественной деятельности с участием музыки, но и для самого музыкального искусства. Авторы статьи затрагивают также некоторые аспекты применения математического подхода к музыке в сфере музыкального образования.

Ключевые слова: музыка и математика, семантическое пространство музыки, теория музыки, музыкальное образование, музыкально-компьютерные технологии.

Для цитирования: Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Комплексная модель семантического пространства музыки: перспективы объединения музыкальной науки и образования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

The complex model of the semantic space of music combines different levels of musical semantics, including various aspects of musical logic and psychological patterns of music, among them, various forms of musical synaesthesia. One of the sources of this model (including the principle of an integrated approach to the consideration of fundamental laws of music [16]) was the theory and practice of complex analysis of musical works, which present one of the characteristic directions in the development of musicology existent since the first half of the 20th century. On the other hand, the proposed model originated as a generalization of some analogous theoretical results obtained earlier by other music scholars (Ernst Kurth, Boleslav Yavorsky, Charles Osgood, and Abraham Moles, Iannis Xenakis, Bulat Galeyev, etc.).

It must be noted that the logical laws of the structure of musical compositions has presented a subject of purposeful study by musicians since the first half of the 19th century (the theoretical works of that time disclosed elements of set theory, the nature of which, however, was not realized at that time, since mathematics and the theoretical study of music developed in many different ways: Adolph Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Bd. 1–4. Leipzig, 1837–1846; Hugo Riemann. *Grundriss der Kompositionslehre*. Bd. 1–2. Leipzig, 1897).

The fundamental ideas which can form the theoretical basis for such studies are represented by a number of significant works (Rudolf Zaripov. *Cybernetics and Music*. Moscow, 1971; Alexey Losev. *Music as a Subject of Logic*, Alexey Losev. *From the Early Works*. Moscow, 1990; Sergey Eisenstein. *The Vertical Montage*, Sergey Eisenstein. *Selected Works in 6 Vol., Vol. 2*. Moscow, 1964, etc.), among which a special place is held by Iannis Xenakis's book "Musiques formelles" [25]. It outlines the links and parallels between the set theory and probability theory aspects of the study of the system of musical logic, which are concentrated mainly in the chapters that made up the first edition of the book (1963) (a more detailed analysis of this aspect of the problem is given in the works [10; 11]).

The information content of structures of musical logic is characterized by Xenakis on the basis of Claude Shannon's statistical information theory. Due to the "double"-probability theory and set-theory use of matrices (as in a game – the theoretic sections of the element of evaluation of the messages are clearly presented), there is also the question of synthesis of the different approaches to the study of information, which is undoubtedly of promising value. According to the authors of the article, as one of the steps towards solving this problem in relation to the area of musical logic, it is possible to use the system of "banal deductions" (respectively, the frequency of repetition of an element or a combination of elements) stemming from the values characterizing the variety of relations between elements in certain musical constructions, in the informational assessment of these latter (see, e.g., [3; 9; 10]).

Previously, the characteristic of the "pleasant character" of the consonances that are close to the concept of information (subjectively perceived diversity) was put forward in Leonhard Euler's book *Tentamen Novae Theoriae Musicae ex Certissimis Harmoniae Principiis Delucide Expositae* (Petropoli: Typographia Academiae Scientiarum, 1739), while the author of the book considered the various aspects of this characteristic feature, in particular, the results of combining the consonances in a particular key with the modulations from one key to another (discussed in more detail in [3]). As shown by later studies (see, for example: [1]), the concept of information is very important for the aesthetic evaluation of phenomena; at the same time, the

meaning of this concept (as well as the Eulerian category of "pleasantness") is not limited to a purely logical area, it also includes more specific semantic content (Abraham Moles. *La théorie de l'information et la perception esthétique.* Paris, 1958; John Pierce. *Symbols, Signals and Noise. The Nature and Process of Communication*. London, 1962). In addition, the general philosophical meaning of the concept of information is revealed in its theoretical consideration and practical application, as well as the musical-aesthetical aspect (Rudolf Zaripov. *Cybernetics and Music*. Moscow, 1971).

The results of the use of mathematical methods in musicology in the first two thirds of the 20th century received a further impetus due to the emergence of the theory of fuzzy sets (Lotfi Zadeh. *The concept of a linguistic variable and its application to approximate reasoning*. Moscow, 1977; *Soft Computing. Third International Workshop on Rough Sets and Soft Computing.* San Diego, 1995), the appeal to which allowed identifying the prerequisites for its appearance in the theory of music. Thus, musicology and related sciences in the mid-20th century offered a number of promising ideas, containing ample opportunities for studying uncertain factors in the system of musical thought and partially ahead of the same ideas in the exact sciences. At the turn of the 1940s and the 1950s, music theorist and acoustician scientist Nikolai Garbuzov put forward the theory of the zonal nature of musical hearing, covering all the basic properties of sound (Nikolay Garbuzov. *Musician, Researcher, Teacher*. Moscow, 1980). According to this theory, each elementary logical unit of music corresponds in practice to a number of sound characteristics close to each other (pitches, durations, dynamics, timbres), together forming a whole aggregate entity, – namely, the zone. The boundaries of these zones change over time; their number may also change.

Around the same time a group of American composers (John Cage, Earle Brown, David Tudor, etc.) put forward a number of proposals to introduce factors of uncertainty into the logical structure of music, which later took shape in the form of aleatoric and sonoristic compositional techniques and became widespread throughout the world (see, for example: Edison Denisov. *Stable and Mobile Elements of Musical Form and their Interaction*; Edison Denisov. *Contemporary Music and the Problems of Technique Evolution in Composition*. Moscow, 1986; Mikhail Zalivadny. *Experiments on Applying the Regularities of Sight-and-Hearing Synaesthesias in Composing and Analyzing Music*, Mikhail Zalivadny. *Synaesthesia: the Unity of Senses and the Synthesis of Arts*. Kazan, 2008; Trygve Nordwall. Krzysztof Penderecki – studium notacji i instrumentacji. *Res facta*. Kraków, 1968. No. 2). Some aspects of these proposals are related to Garbuzov's zonal theory, but are more applicable to the performing side of music and suggest much wider boundaries of the zones of the pitches and durations of sound. Practical experience in the implementation of these proposals (the specific aesthetical characteristics of which are beyond the scope of this work) have contributed to the understanding of the elements of logical uncertainty present in the musical tradition (drums with an uncertain pitch, melismas, articulation, as well as the traditional system of dynamic shades).

In addition, the 1940s and 1950s witnessed the appearance of the method of the "semantic differential" by Osgood and his co-authors, who grew out of the study of the laws of the synaesthesia of sight and hearing (Charles Osgood, John Suci, and Peter Tannenbaum. *The Measurement of Meaning*. Urbana: Illinois, 1957). This method presents an important step towards the study of the field of musical-synaesthetic performances, due to their grouping based on scale steps of differences. In addition to the possibility of statistical generalizations of the data of synaesthetic perception of music by different listeners (which is also associated with the uncertainty factors of musical content), this method allows for an element of uncertainty in the structure of the scales themselves, which enables us to talk about the zonal nature of musical synaesthesia. Each differential (unit of distinction) in such a scale is represented by a line segment (between opposite concepts), which may also be interpreted as a zone of synaesthetic representations. The distinction itself of these representations is possible on the basis of both quantitative and qualitative differences and, thus, does not require mandatory equality of segments in size.

From the point of view of the logical organization of music, it is possible to modify this device when the bearers of the musical value are not segments ("differentials of semantic scales"), but points at their junctions, the location of which also allows certain fluctuations within a certain band (zone). This modification gives the scales of synaesthetic values of music elements a similarity with the existing scales of differences of these

elements in music theory (a simple example of which is ascending pitch), also allowing different degrees of accuracy and, accordingly, fluctuations in the distances between individual elements (for example, the scale of intervals in the work of Sergey Taneyev *Mobile Counterpoint of Strict Writing*. Moscow, 1959). The original version of the method of studying synaesthetic patterns of music on this basis (with an open internal structure of scales and a qualitative difference of the elements of synaesthetic correspondences) was proposed in the 1970s by Galeyev in relation to the study of auditory-visual synaesthesia (Bulat Galeyev. *The problem of synaesthesia in art. The Art of Luminous Sounds*. Kazan, 1973).

The ideas and methods described above present the obvious prerequisites for the use of the apparatus (at the time of the generation of most of those ideas, which had not existed prior to that), fuzzy and "rough" (i.e. containing only the limit values included in the fuzzy set of values) sets in music theory (in addition to the apparatus of the theory of probability and mathematical statistics, which had previously been known and widely used already in the 1950s and 1960s). However, these do not give a complete picture of the forms of manifestation of the uncertainty factor already identified by that time, acting within the system of musical thought (including its synaesthetic sphere). More complex forms of this type are noted in the works of Ernst Kurth [21] and Joseph Schillinger [24], as well as other music theorists, devoted to the regularities of the spatial-auditory synaesthesia in melodic movement. Both of these researchers note the value of individual sounds of the melody as points that highlight the moments of change of the direction of the motion ("the boundaries of individual phases," "the highest points of linear curves"). In addition to that, Schillinger indicates the dependence of the nature of the lines in the included musical synaesthesia of visual representations of the articulation of sounds (curve – legato, broken line – non legato, point structure – staccato). The specific nature of curves or broken lines is not regulated, which makes it possible for us to speak (this is especially obvious in the case of curvilinear motion paths) about their "zonal geometry," as well as the fuzzy functional dependencies in the interaction of sound and visual elements [2] in the framework of musical synaesthesia.

The examined theoretical ideas and generalizations are remarkable as a basis for concise study of the various components of the system of musical thought, including its synaesthetic area. The last of these aspects is very important in the modeling of synaesthesia as a special case of virtual reality by means of computer technology and, thus, the use of music as a source of such realities. In connection with the ideas of direct inclusion of the visual range in music by computer means (Viktor Ulyanich. *Computer Music and the Exploration of a New Medium of Artistic Expression in the Art of Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts (Ph.D.).* Moscow, 1997), such modeling becomes very important not only for synthetic forms of artistic activity with the participation of music, but also for the art of music per se.

In connection with the development of music computer technologies (MCT) [6] as one of the most important areas of professional activity of the modern musician, it has become obvious that it is necessary to form an adequate theoretical understanding of music as a multilateral system, not limited to "logic expressed in sounds," as well as the fact that such representation is necessary for the training of modern musicians of various specialties.

With the help of the presented model, it is currently becoming possible to study in great detail the patterns of interaction between different levels of figurative content of music, which have not been previously subjected to wide systematic study, as well as the patterns of interaction of figurative and semantic spaces of the generators (composers and performers) and the recipients (listeners) of musical works. Thus, the author acquires rational justification and prospect of entering into a more multilateral semantic integral number of historical models of musical space (for example, circular models of sound orders and rhythms in the medieval theory of music of the Middle East [18, V. 3]). The compositional and logical aspects of this model in their obvious forms contribute to the identification of patterns of active and creative perception of music, which is essential for the formation of creative thinking in general. The features of the structure of the "auditory-visual area" of this model create the opportunities for practical computer-graphic modeling of musical structures with the use of methods of representation of three-dimensional spaces in virtual reality systems. The results of this presentation can be applied in the field of art studies, psychology, general and musical education.

The considered model can be applied as a structural basis for the systematic study and practical development of laws of musical logic (the contrapuntal, pitch, rhythmic, and volume-dynamic organization of music, its general composition patterns, etc.); it is possible to identify the subspaces appropriate to these laws, which do not contain the danger of their absolutization. In equal measure, this model can be used in the study and modeling of various forms of musical synaesthesia (including the use of computer technology), thereby significantly enhancing the prospect of the development of extraterrestrial domains of musical thinking to a degree comparable to that of the development of the musical sound system. It is also very promising and fruitful to apply this model in the field of complex analysis of musical works (including the extremely complex content and structure of the issues of perception and aesthetic evaluation of music) and the study of the ways of their existence in connection with the peculiarities of performance interpretation. Of particular interest is the issue of the output of specific results of musical modeling in other areas of knowledge and, ultimately, the practical transformation of the "virtual realities" created by music into a "true" reality, relating to the field of material phenomena and processes surrounding the man.

The development of individual compositional patterns, as well as their totality, contributes to the disclosure of the concept of harmony. Since the function of harmony is bonding, the connection of a certain number of elements to synergetically align them with each other to perform a common task, teaching students including those from specialized music schools using information technology, in the connection of computer and art, is of great importance in such a section of mathematics as the theory of groups. In a well-known work on the theory of groups devoted to the use of principles and methods of symmetry in various fields of art it is noted: "The concept of symmetry is included in art through the concept of structure. Art, as a figurative form of knowledge and modeling of the world, should reflect and really reflects its structural side. Structuredness is a fairly general law, a form of existence and movement of matter, and the products of scientific and artistic creativity are also subject to this law. It is well known that works of art such as fiction, poetry, music, painting, architecture, etc. have a complex artistic structure and represent an organic interweaving and interpenetration of different substructures of individual components of artistic expression" [17, p. 296–297].

It should be noted that these patterns partly find expression in contemporary music computer technologies (computer system UPIC by Iannis Xenakis, "The Singing Shamayl" by Bulat Galeyev, popular musical computer programs Cakewalk Sonar, Steinberg Cubase/Steinberg Nuendo, etc.).

We live in the era of the digital civilization and, at the same time, of a change of opportunities and means of teaching art and music, in particular. In the artistic sphere great dramatic changes have occurred, and new creative directions have emerged: "digital arts," "distant reading," "digital reading" (a term proposed by Franco Moretti), "music computer technologies," "media education," etc., requiring joint research of humanitarians and specialists in the field of digital technologies.

The knowledge of the secrets of sound production, sound creation, richness of timbre and acoustic influence of music is becoming more tangible for a true musician, it enriches his/her creative imagination, gives an incentive to artistic innovation. As already noted, at the turn of the 20th and 21st centuries, there appeared a new direction in musical creativity and music pedagogy, i.e. MCT, due to the rapid development of electronic musical instruments (from simple synthesizers to powerful musical computers) [19; 20]. In contemporary electronic musical instruments, the most complete and perfectly embodied centuries-old accumulated information technology in music and the art of music making. With the development of MCT and the media music direction in modern music education, a significant place has been occupied by the technological aspects of ideas about musical creativity and musical instruments (including music and computer); without a knowledge of these aspects, it is impossible for the performer to interpret musical compositions correctly. The outstanding pianist of the 20th century Josef Hofmann writes: "When a student pianist sufficiently mastered the material side, that is, the technique, an unlimited space, a wide field of artistic interpretation, opens up for him/her. Here the work is mainly analytical, and it requires that the mind, spirit and feeling, supported by knowledge and aesthetic flair, form a happy union that allows you to achieve valuable and worthy results" (Josef Hofmann. *Piano Performance. Answers to Questions about Piano Playing*. Moscow: Muzgiz, 1961, p. 31).

The existence of musical instruments, their sound, embodied in the musical sonorities, illustrates

the fundamental ideas associated with the study of a complex model of the semantic space of music. The musician's attention is drawn to the study of the physical characteristics of musical sounds, the ways of their recording and playback, the explanation of psychoacoustic features of auditory perception of sound by a person, the basic principles of computer generation of musical sound, etc.

Musical instruments as one of the sources (conductors) of musical creativity are considered as synthesizers of musical sound in their historical development (from mechanical, acoustic instruments to modern musical computers) [3]. (Note that the importance of understanding the mathematical, physical and physiological analysis of musical sound for those involved in musical creativity, in the middle of the 19th century was revealed by outstanding German scientist Hermann von Helmholtz: Hermann Helmholtz. *On the Physiological Causes of Musical Harmony*, Vol. 2. St. Petersburg, 1896).

Much in this direction has already been thoroughly developed by Russian scientists. Let us touch, in particular, on the need to include in the system of modern professional musical education fundamental courses related to the study of the basics of musical acoustics, which today, with the active introduction of modern information technologies (IT) and MCT, has received an effective and qualitatively new development, it has determined much in the development of music science in general [4]. Today, courses of academic disciplines have been prepared aiming at forming the ideas of the contemporary musician about acoustics, musical acoustics, in particular, about the MCT and in general about IT in music and contemporary musical education.

In this regard, also of particular importance are the works of Yuri Rags. Working in various fields of music scholarship, including issues of musical aesthetics, research in the field of musical psychology (including the problems of musical synaesthesia), revealing the features of the interaction of the composer and art performing, asserting the role and place of new IT in music and musical education, developing the conceptual framework of the course "Musical Informatics," assessing the role of electronic and computer music in contemporary musical and artistic space, finally, deeply and substantively dealing with musical acoustics and defining its place in modern music education, the scholar simultaneously demonstrated his concern about the disunity in the organization of musicological scholarship (see, for example: [8; 14; 15]). He turned to this topic constantly, for many years, as if trying to find a tool with which to implement the process of combining disparate areas of music research. He writes: "We proceeded from the fact that the system of the art of music, which is one in its essence, should find unity in scholarly knowledge. With this purpose, one of the variants of the model considered was the model of a holistic system of studying the musical arts" [14, p. 40]. The missing component, namely, the instrument of the musician-researcher and the creator, with the help of which it is possible to combine into one whole the whole "multilayered musical culture" (the term of Zofja Lissa [22]), is, in his opinion, musical acoustics, directly studying the material of the "homogeneous medium" of music (a term by György Lukács [23, p. 352]), and thus designed to provide the necessary level of generalization.

In contemporary electronic musical instruments, the century-long experience of information technology in music and of the art of music-making is accumulated and embodied in the most perfect and complete manner. Discussing the role of IT in the contemporary musical-educational space and creativity, Rags notes that "now with the invention of sound recording, sound film, radio, television, with the development of sound engineers, as well as those who are engaged in computer music, music acoustics is becoming a more and more significant research discipline. On its basis it is possible to manage the complexity of the process of composing a musical work, playing and editing sounds" [14, p. 245]. Today, it is clear that the use of the IT has great potential for writing, performing, researching music and music education; that this process should not be feared, but rather should be supported and actively participated in. Too often asked the question, Rags replied, "What you need is to replace talented musicians by the 'machine,' to take art alive in one last plan, and thus lower the aesthetic value of the art of music. But in this regard, no one sets a goal for him/herself. It is known that the computer and electronic sound permeates present-day advertising, musical videos, television and radio broadcasts, films etc. Their quality is not always satisfying. Therefore, there is a need to prepare real professionals in this area who could really raise the artistic level of art. And educational institutions should not depart from the case, but, if possible, lead them" [15, p. 202].

Calling for a unification of musicians, musicological theories, and the knowledge of music, Rags also speaks about the need to unite musicians themselves: "To unite the interests of musicians working in secondary schools and in special music schools in all disciplines and at all levels of education (in children's music schools, comprehensive schools or colleges, universities)" and "to use the rich opportunities of new IT and in the methodological development of the system of music education" [14, pp. 65, 67], to establish mutual understanding between representatives of different directions of musical and scientific research, the need for "more harmonious relations between them: one cannot exist without the other, and artificially created barriers between music and acoustics, which have arisen in educational institutions, will be unnecessary. In reality, these barriers do not exist" [Ibid., p. 83]. The scholar emphasizes the meaning and the role of musical acoustics in the synthesis of the different areas of musicological research: "The problem method of phonics at different periods of its development, the value of musical acoustics for different spheres of scientific knowledge of music and a lot of other issues, these problems constitute the content of future research that we believe, will be conducted jointly by musicians, including teachers, and acoustically" [Ibid., pp. 244–245].

The discovery of the connection between the auditory evaluation of space and its objective properties is a step towards a new stage in the development of musical acoustics, to the consistent formation of elements of a complex model of the semantic space of music, reflecting the current state of music science, as it allows the musician to understand the underlying principles of the formation of the sound image of the musical space in the process of creating musical compositions (see, for example: [5; 7; 13]).

Expounded in this article to the fullest extent, these ideas found expression in the course "Information Technologies in Music" [3; 9], which is one of the fundamental courses for preparing students in music departments of pedagogical universities, musical academies and conservatories, studying in the direction of "Music Computer Technologies." The tutorial process for this educational program also includes the following disciplines of profile training: "Computer Music," "History of Electronic Music," "Technologies and Methods of Training (in the Disciplines of Profile Training: Music Computer Technology)," "Architectonics of Sound," "Fundamentals of Studio Recording," "Information Technology in Music," "Technology of Musical Styles," "Fundamentals of Composition, Instrumentation and Computer Arrangement," "Traditional and Computer-Using Orchestration," "Technology of Studio Recording," "Methods and Practice of Teaching Electronic Composition and Arrangement," "Methods of Teaching Playing an Electronic Musical Instruments," "Standard Software of Professional Activities of a Musician," "Theory of Traditional and Electronic Instruments," "Musical Computer," "Basic Electronic Musical Instrument," "Additional Musical Instrument (Electronic)," "Electronic Synthesizer," "Electronic Ensemble," "Computer Music Workshop," etc.

At the stage of primary vocational education, programs of profile, and pre-profile training for students of schools with in-depth study of the subjects of the musical cycle (the discipline "Music Computer Technologies," "The Musical Computer as a New Instrument of a Musician," "The Musical Computer Is my Friend," etc.) have been implemented. Students of the system of additional professional education are trained in professional retraining programs "Teaching Musical Disciplines by Using Music Computer Technologies" and "Teaching Electronic Music Synthesizers," as well as in programs of advanced training "Music Computer Technologies," "Electronic Musical Instruments," "Interactive Network Technology of Music Training" (the program "Soft Way to Mozart"), "Music and Informatics," "Contemporary Methods of Teaching Music Disciplines by Using Music Computer Technology," "Performing Skills on the Keyboard Synthesizer," "Contemporary Methods of Teaching Music Disciplines by Using Computer Technology," "Methods of Teaching Music to People with Disabilities (Vision and Hearing Impairment) Using Music Computer Technologies," "Computer Music," "Methods of Teaching Music Disciplines by Using Music Computer Technologies," "Cloud-Oriented and Tablet Technology in the Teaching of Music Disciplines," etc.

For the implementation of these disciplines a number of textbooks [3; 9; 12, etc.] have been prepared, which deal with the principles and forms of interaction of music, mathematics and computer science in their historical development (including the modern stage); they contain recommendations for the construction of the training courses on the use of mathematics and information technology in the field of music research and practical composition.

REFERENCES

1. Belov G. G., Gorbunova I. B. Muzyka i kibernetika [Music and Cybernetics]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2016. No. 11, pp. 25–32.
2. Gorbunova I. B. Audiovizual'nyy sintez: istoriya, sovremennoe sostoyanie, perspektivnoe znachenie dlya muzykal'noy teorii i praktiki [Audiovisual Synthesis: History, Current Status, Promising Value for Music Theory and Practice]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2014. No. 6 (49), pp. 456–461.
3. Gorbunova I. B. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po napravleniyu "Pedagogicheskoe obrazovanie": v 4 t.* [Information Technologies in Music: A Textbook for Students of Higher Educational Institutions Enrolled in the Direction of "Pedagogical Education": in 4 Volumes]. St. Petersburg: Publ. house of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2009. Vol. 1: Arkhitektonika muzykal'nogo zvuka [Architectonics of Musical Sound]. 2009. 175 p.; Vol. 2: Muzykal'nye sintezatory [Music Synthesizers]. 2010. 215 p.; Vol. 3: Muzykal'nyy komp'yuter [Musical Computer]. 2011. 411 p.
4. Gorbunova I. B. Informatsionnye tekhnologii v muzyke i kompleksnaya model' eyo semanticheskogo prostranstva [Information Technologies in Music and Integrated Model of its Semantic Space]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo politekhnicheskogo universiteta. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Scientific-Technical Bulletin of Saint-Petersburg State Polytechnic University. Humanities and Social Sciences]. 2014. No. 4 (208), pp. 152–161.
5. Gorbunova I. B. Komp'yuternye nauki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v obrazovanii [Computer Science and Music Computer Technologies in Education]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 12, pp. 428–432.
6. Gorbunova I. B. Muzykal'noe programmirovanie, ili Programmirovanie muzyki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii [Music Programming, or Musical Programming and Music Computer Technologies]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 7, pp. 213–218.
7. Gorbunova I. B. The Role of Musical Computer Technologies in the Training of the Modern Music Teacher. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2014. No. 3 (16), pp. 5–10. (In Russ.)
8. Gorbunova I. B. "Estetika: informatsionnyy podkhod" Yu. Ragsa: aktual'noe znachenie i perspektivy ["Aesthetics: Information Approach" by Yu. Rags: Relevance and Perspectives]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. No. 2, pp. 86–90.
9. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po napravleniyu "Pedagogicheskoe obrazovanie": v 4 t.* [Information Technology in Music: A Textbook for Students of Higher Educational Institutions Enrolled in the Direction of "Pedagogical Education": in 4 Volumes]. St. Petersburg: Publ. house of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2013. Vol. 4: Muzyka, matematika, informatika [Music, Mathematics, Computer Science]. 181 p.
10. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Concerning Mathematical Methods in Music Research and Preparation of Musicians. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 1 (12), pp. 272–276. (In Russ.)
11. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S. Opyt matematicheskogo predstavleniya muzykal'no-logicheskikh zakonomernostey v knige Ya. Ksenakisa "Formalizovannaya muzyka" [Experience of Mathematical Representation of Musical-Logical Regularities in the Book by I. Xenakis "Musiques formelles"]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development]. 2012. No. 4 (25), pp. 135–139.
12. Gorbunova I. B., Zalivadny M. S., Kibitkina E. V. *Muzykal'noe programmirovanie: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po napravleniyu 050100 – Pedagogicheskoe obrazovanie* [Music Programming: A Textbook for Students of Higher Educational Institutions Enrolled in the Direction 050100 – Teacher Education]. St. Petersburg: Publ. house of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2012. 195 p.
13. Gorbunova I. B., Chibirev S. V. Komp'yuternoe modelirovanie protsessa muzykal'nogo tvorchestva [Computer Modeling of Creative Process in Music]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia]. 2014. No. 168, pp. 84–93.
14. Rags Yu. N. *Akusticheskie znaniya v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya* [Acoustic Knowledge in the System of Music Education]. Ryazan: Litera M, 2010. 336 p.
15. Rags Yu. N. Perspektivy razvitiya kursa informatiki v muzykal'nykh obrazovatel'nykh uchrezhdeniyakh [Prospects of Development of Informatics Course in Music Educational Institutions]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2003: materialy II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (9–11 oktyabrya 2003 g.)* [Contemporary Music Education – 2003: Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference]. Ed. by I. B. Gorbunova. St. Petersburg: Publ. house of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2003, pp. 200–203.

16. Shveytser A. *Iogann Sebastyan Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Klassika-XXI, 2011. 816 p.
17. Shubnikov A. V., Koptsik V. A. *Simmetriya v nauke i iskusstve* [Symmetry in Science and Art]. Moscow: Nauka, 2002. 429 p.
18. D'Erlanger R. *La musique arabe, ses règles et leur histoire*. T. 3: Safiyu-d-Din. Paris: Geuthner, 1938. 525 p.
19. Gorbunova I. B. Electronic Musical Instruments: to the Problem of Formation of Performance Mastery. *15th PARIS International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18): Int'l Conference Proceedings*. Budapest, 2018, pp. 23–28.
20. Gorbunova I. B. "New tool for a musician". ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (LLHSS-18): International Conference Proceedings*. Paris, 2018, pp. 144–149.
21. Kurth E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Berlin: Max Hesse, 1922. 532 p.
22. Lissa Z. O wielowarstwowości kultury muzycznej. *Muzyka*. 1959. No. 1, S. 3–22.
23. Lukács G. *History and Class Consciousness*. MIT Press: Print, 1971. 467 p.
24. Schillinger J. *The Schillinger System of Musical Composition*. Vol. 1–2. New York: Carl Fischer, 1946. 1640 p.
25. Xenakis I. Musiques formelles. *La Revue musicale*. Paris, 1963. No. 253/254. 232 p.

About the authors:

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogical), Chief Researcher of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies, Professor at the Department of Informatization of Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Mikhail S. Zalivadny, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190000, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov_e_d@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов Г. Г., Горбунова И. Б. Музыка и кибернетика // Музыка и время. 2016. № 11. С. 25–32.
2. Горбунова И. Б. Аудиовизуальный синтез: история, современное состояние, перспективное значение для музыкальной теории и практики // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 6 (49). С. 456–461.
3. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Педагогическое образование»: в 4 т. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. Т. 1: Архитектоника музыкального звука. 175 с.; Т. 2: Музыкальные синтезаторы. 2010. 215 с.; Т. 3: Музыкальный компьютер. 2011. 411 с.
4. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке и комплексная модель её семантического пространства // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского гос. политехнического ун-та. Гуманитарные и общественные науки. 2014. № 4 (208). С. 152–161.
5. Горбунова И. Б. Компьютерные науки и музыкально-компьютерные технологии в образовании // Теория и практика общественного развития. 2015. № 12. С. 428–432.
6. Горбунова И. Б. Музыкальное программирование, или Программирование музыки и музыкально-компьютерные технологии // Теория и практика общественного развития. 2015. № 7. С. 213–218.
7. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии в подготовке современного педагога-музыканта // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3 (16). С. 5–10.
8. Горбунова И. Б. «Эстетика: информационный подход» Ю. Рагса: актуальное значение и перспективы // Теория и практика общественного развития. 2015. № 2. С. 86–90.
9. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Информационные технологии в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Педагогическое образование»: в 4 т. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. Т. 4: Музыка, математика, информатика. 181 с.
10. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 264–268.

11. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 4 (25). С. 135–139.

12. Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Кибиткина Э. В. Музыкальное программирование: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050100 – Педагогическое образование. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. 195 с.

13. Горбунова И. Б., Чибирёв С. В. Компьютерное моделирование процесса музыкального творчества // Известия Российского гос. педагогического ун-та им. А. И. Герцена. 2014. № 168. С. 84–93.

14. Рагс Ю. Н. Акустические знания в системе музыкального образования. Рязань: Литера М, 2010. 352 с.

15. Рагс Ю. Н. Перспективы развития курса информатики в музыкальных образовательных учреждениях // Современное музыкальное образование – 2003: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (9–11 октября 2003 г.) / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. СПб., 2003. С. 200–203.

16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI. 2011, 816 с.

17. Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 2002. 429 с.

18. D'Erlanger R. La musique arabe, ses règles et leur histoire. T. 3: Safiyu-d-Din. Paris: Geuthner, 1938. 525 p.

19. Gorbunova I. B. Electronic Musical Instruments: to the Problem of Formation of Performance Mastery // 15th PARIS International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18): Int'l Conference Proceedings. Budapest, 2018, pp. 23–28.

20. Gorbunova I. B. "New tool for a musician". ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18 // 16th International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (LLHSS-18): International Conference Proceedings. Paris, 2018, pp. 144–149.

21. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Berlin: Max Hesse, 1922. 532 p.

22. Lissa Z. O wielowarstwowości kultury muzycznej // Muzyka. 1959. No. 1, S. 3–22.

23. Lukács G. History and Class Consciousness. MIT Press: Print, 1971. 467 p.

24. Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. Vol. 1–2. New York: Carl Fischer, 1946. 1640 p.

25. Xenakis I. Musiques formelles // La Revue musicale. Paris, 1963. No. 253/254. 232 p.

Об авторах:

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры информатизации образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Заливадный Михаил Сергеевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, **ORCID: 0000-0001-9599-5925**, trifonov_e_d@mail.ru

В 2019 году исполняется 160 лет Русскому музыкальному обществу (РМО) – общественно-государственной организации, которая заложила фундамент профессионального музыкального искусства, образования и просветительства в России. Свыше 40 лет, с 1873 по 1917 годы, Русское музыкальное общество находилось под покровительством императорского двора, и именно в статусе Императорского оно консолидировало прежде разрозненные силы и создало крупнейшую концертную и образовательную систему, не имевшую аналогов в России ни до его основания в 1859 году, ни после 1918 года, когда РМО официально прекратило своё существование.

Вместе с тем 145-летняя история Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) ещё не получала полномасштабного научного обсуждения. И проведение 15–19 октября 2018 года в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского международной конференции «Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории» стало весьма своевременным и насущным мероприятием.

На конференции была актуализирована сама проблема Императорского Русского музыкального общества как выдающегося явления в истории российской культуры, оценена грандиозность его масштабов, представленная локальными традициями местных отделений Общества, выявлены исторически значимые фигуры, проанализированы системообразующие принципы и структура руководства, в том числе в их проекции на современные культурные союзы.

В настоящем выпуске журнала публикуются избранные статьи участников конференции, подготовленные на основе прочитанных докладов. Первый блок статей излагается на английском языке (перевод доктора Антона Ровнера), второй – на русском. На английском представлены материалы, содержание которых привлечёт, прежде всего, иностранного читателя. В них рассмотрены аспекты покровительства РМО императорским домом, творческие связи представителей российского общества с императорской фамилией, взаимоотношения Общества и выдающихся деятелей культуры, развитие отечественной хоровой культуры в контексте деятельности ИРМО. Иностранного читателя заинтересует история сотрудничества ИРМО и зарубежных концертных агентств, специфика учебного процесса в музыкальных классах, открывавшихся под эгидой Общества, характер случавшихся конфликтов между столичными и провинциальными отделениями. Осмыслением наследия Императорского Русского музыкального общества в культуре XX века и альтернатив ему, а также анализом новейшей истории ИРМО предстанут статьи, выводящие читателя на музыкально-социологические проблемы XX века и варианты их решения в наши дни.

На английском языке изложены также истории двух местных отделений Общества: Одесского и Екатеринбургского. Далеко разнесённые во времени и пространстве Российской империи, разные по социальным приоритетам и национальному составу, они демонстрируют тот единый путь развития музыкальной культуры, который был предопределён целенаправленными инициативами ИРМО.

Статьи о других местных отделениях Общества, репрезентирующие направление музыкально-краеведческих изысканий, публикуются на русском языке. Они подтверждают «сетевой» характер деятельности ИРМО, распространявшего своё влияние во все концы страны и связывавшего отделения общими идеями, сферами деятельности и личностями музыкантов. Обращаясь к отдельно взятым историям местных отделений в Казани, Саратове, Нижнем Новгороде, в городах Сибири, во Владивостоке и Царицыне, авторы статей формируют доказательную базу совокупной социальной многослойности населения, участвовавшего в формировании отечественной музыкальной культуры под покровительством ИРМО, и прочерчивают неповторимые «линии жизни» отделений в лицах, событиях и фактах «на переломах истории».

Последовательность расположения статей соответствует хронологии появления местных отделений Императорского Русского музыкального общества на музыкальной карте России.

Доктор искусствоведения, профессор
Елена Евгеньевна Полоцкая

Публикации на английском языке подготовлены при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках проекта № 18-012-20069 Г; Некоммерческого фонда развития и поддержки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.074
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.066-073

GRIGORY A. MOISEEV
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-2361-7997, gmoiseev@yandex.ru

The Russian Musical Society under Royal Patronage

The patronage of the Russian Musical Society from the Romanov imperial family presents an important but insufficiently studied cultural-historical phenomenon. In pre-revolutionary historiography the picture of royal patronage was demonstrated in an idealized vein, while all the negative sides were suppressed. During the Soviet period as the result of the ideological orientations the attitudes toward this phenomenon were entirely negative and biased: its role in the support and development of professional musical education in Russia was totally ignored. At the present time, along with the disclosure of previously inaccessible archival sources, there appeared the opportunity to reveal in new light the role of the royal patrons in the formation and development of the Russian Musical Society, its concert and musical enlightening activities, personal aid to separate performers and composers and to musical ensembles. The main aim of the present article consists in a complex characterization of the activities of the representatives of the grand-ducal family of the Konstantinoviches, who during the course of thirty-six years fulfilled the functions of patrons and took up the post of chairmen at the Russian Musical Society. The author analyzes the mechanisms of transmission of the full commanding powers from one member of the family to another, and examines various administrative styles. Methods of comparative source study are applied. The conclusion is arrived at that, depending on the situation and on the conditions of affairs at the Russian Musical Society and the conservatories, the patronage tended to acquire unexpected means of inactivation.

Keywords: Imperial Russian Musical Society (IRMS), royal patronage, the St. Petersburg Conservatory, the Moscow Conservatory, Grand Duke Konstantin Nikolayevich, Grand Duchess Alexandra Iosifovna, Grand Duke Konstantin Konstantinovich.

For citation: Moiseev Grigory A. The Russian Musical Society under Royal Patronage. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 66–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.066-073.

Г. А. МОИСЕЕВ
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-2361-7997, gmoiseev@yandex.ru

Русское музыкальное общество под августейшим покровительством

Патронат Русского музыкального общества со стороны императорской фамилии Романовых – важный, но недостаточно изученный культурно-исторический феномен. В дореволюционной историографии картина августейшего покровительства преподносилась как идеализированная, отрицательные стороны замалчивались. В советский период по причине идеологических установок отношение к нему было негативно-предвзятым: как фактор поддержки и развития профессионального музыкального образования в России оно игнорировалось. В настоящее время с открытием ранее недоступных архивных первоисточников появилась возможность по-новому раскрыть роль августейших покровителей в становлении и развитии Русского музыкального общества, его концертной и музыкально-образовательной деятельности, персональной помощи отдельным исполнителям и композиторам, музыкальным коллективам. Основная задача настоящей статьи состоит в комплексной характеристике деятельности представителей великокняжеской семьи Константиновичей, которые на протяжении тридцати шести лет выполняли функции покровителей и занимали пост председателя в Русском музыкальном обществе. Автором проанализированы механизмы передачи властных полномочий от одного члена семьи к другому, рассмотрены разные управленческие стили. Использованы методы сравнительного источниковедения. Делается вывод о том, что, в зависимости от ситуации и состояния дел в Русском музыкальном обществе и консерваториях, покровительство приобретало неожиданные проявления.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), августейшее покровительство, Санкт-Петербургская консерватория, Московская консерватория, великий князь Константин Николаевич, великая княгиня Александра Иосифовна, великий князь Константин Константинович.

Для цитирования: Моисеев Г. А. Русское музыкальное общество под августейшим покровительством // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 66–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.066-073.

The issue of the interactions of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS) and its activists with the imperial family has lately drawn heightened attention from researchers. This has been evoked by the high concentration of "round number" anniversaries and the wide-scale scholarly conferences connected with them: the year 2009 marked the celebration of the establishment of the IRMS, in 2012 and 2016, respectively – the founding of the St. Petersburg and Moscow Conservatories; in 2013 – the 400th anniversary of the beginning of the reign of the Romanov dynasty[1].

Compilations of scholarly articles have been published from the materials of these conferences in which the indicated issues have assumed a conspicuous position [1; 3; 5; 18]. By their means a serious step has been taken to the comprehension of the Romanov pages of the history of the Russian Musical Society. A massif of archival sources has become available to researchers, which they still have to study. At the same time, the challenge has arisen of comprehending them from new methodological positions, since in the historiography of the Soviet period the images of patrons were construed in invariably negative tones, while in the texts of the pre-revolutionary historiographers they were inevitably idolized [7; 11]. The apologetic tone, the extrusion of the "benevolence" of the august personages, the passing over their negative features in silence, the tendentious distortion of facts – all of is likewise characteristic to some contemporary Russian authors [2]. Such an approach impedes the disclosure of an objective picture.

In 20th and 21st century musical scholarship outside of Russia the subject of "music and patronage" has been actively developed on the material of various different time periods, in diverse angles and forms [13; 15; 17]. At the same time, the phenomenon of musical patronage in the Russian Empire has almost never been reflected in them [14, pp. 53, 60, 153; 19, pp. 56–59, 224–225]. Bearing in mind the fact that during the time of the founding of the RMS and the first conservatories, their founders oriented themselves on Western European models [6, p. 253–264], we can hope that the filling in of the existent lacuna would provide a distinct contribution to worldwide musical historiography.

The productive activity of such a colossal cultural-enlightening organization as the RMS, initially conceived as representing musicians throughout all of Russia (1859), inevitably presumed patronage on the part of the members of the royal family. The functions of the patron consisted, on the one hand, in the advancement and protection of the interests of the organization aided by him or her in the highest level of the government (solicitation before the emperor, interaction with the ministries and committees, the ruling senate, the state treasury, etc.); on the other hand, it provided a sort of guarantee of the Society's allegiant devotion to the patron.

In the mid-19th century an efficient means of attracting attention to any kind of new initiative and incentive for Russian society to beneficiary support was provided by the initiating contributions from the members of the royal family. In the first year of the activity of the RMS Grand Duchess Elena Pavlovna conferred 1000 rubles in silver to it; the imperial couple supported it with annual payments: 500 rubles came from Emperor Alexander II, and 150 rubles – from Empress Maria Alexandrovna[2]. By means of their initiative, they attracted potential philanthropists. For an organization which was just recently established this was a vitally necessary step, since from the start it functioned by means of private contributions.

Subsequently the representatives of the tsar's family seldom contributed large sums from their personal finances (an exception to this was, once again, Grand Duchess Elena Pavlovna). The narratives appearing on the internet about the generous contributions supposedly coming from the Romanov family do not correspond to reality. In the second half of the 19th century the sole fact of the involvement of the tsar's family in any philanthropic initiative whatsoever was in itself a significant circumstance [9, pp. 20–21].

The first Statute of the RMS (1859) provided that "persons contributing a rather significant capital (no less than a thousand rubles in silver) at any one time, or pledging to provide no less than a hundred rubles

in silver annually are granted the title of honorary member"[3]. In the first year of the existence of the RMS three members of the royal family were chosen as honorary members: Grand Duchess Ekaterina Mikhailovna (1827–1894; the daughter of Grand Duchess Elena Pavlovna), her husband Duke Georg August of Mecklenburg-Strelitz (1824–1876) and Grand Duke Konstantin Nikolayevich (1827–1892; the brother of Emperor Alexander II, a progressive political figure of the era of the Great Reforms, a general-admiral, and an enthusiastic amateur musician)[4]. This choice, made by Elena Pavlovna, turned out to be providential, since these young Romanovs presented the two most "musical" branches of the imperial family of that time – the Mecklenburgs and the Konstantinoviches, who later played a decisive role in the subsequent fate of the RMS. The Mecklenburg branch has become a frequent object of study on the part of researchers [18], so our subsequent attention will be focused on the Konstantinoviches.

The head of this family, *Grand Duke Konstantin Nikolayevich,* headed the RMS for 19 years, starting from January 1873. But long before then he already had close connections with its leading activists. He collaborated with Prince Vladimir Odoyevsky and Prince Dmitri Obolensky in the frameworks of the "Commission for Church Singing in People's Schools" (having been its chairman during the years 1865–1866). In January 1869, when the St. Petersburg Conservatory transferred to "a new format" [11, p. 46–47], Konstantin Nikolayevich, upon an assignment of Grand Duchess Elena Pavlovna, carried out negotiations with Eduard Napravnik, convincing him to take up the post of director[5]. Starting from the spring of 1872 he began patronizing the "Russian String Quartet" – a new performing ensemble founded as part of the St. Petersburg Section of the RMS [4]. In the summer of the same year the Grand Duke solicited from the emperor an annual subsidy of 20 thousand rubles for the Moscow Conservatory. All of this bore witness to the deep connections of Konstantin Nikolayevich with the musical worlds of both capitals.

After the unexpected death of Grand Duchess Elena Pavlovna in January 1873 the Grand Duke turned out to be not only quite prepared to take charge of the Russian Musical Society, but the most promising candidate for this post. Soon after his taking office, the Society was granted "the title of 'Imperial' (April 6, 1873)" [7, p. 15]. This presumed an elaboration of the refurbished Statute, a consolidation of the Society's financial base (by means of governmental subsidies, incidentally, quite modest ones – 88 thousand a year), and, most importantly, further development throughout the country, covering new regional sections of the entire Empire (this was the particular meaning which was put into the word "Imperial").

Supporting the useful endeavors initiated by the foundress of the Society, Grand Duke Konstantin Nikolayevich brought to function a number of previously uncompleted administrative and artistic projects, including the opera competition (1875). From all appearances, this member of the royal family conceived it to be a part of his own project of connection of the IRMS and Russian opera. This idea fermented the Grand Duke as far back as the late 1860s. Although in the long run it was never realized, a number of its initiatives influenced the development of Russian music: the history of the creation and performance of such operas by Piotr Tchaikovsky as "The Oprichnik," "The Blacksmith Vakula," and "Eugene Onegin" carries in itself the imprint of this idea (see: [16, pp. 12–16]). The guardianship of some of the young Russian vocalists (Maria Slavina, Evlalia Kadmina, Maria Makharina, Anna Belokha, Nikolai Unkovsky, Ippolit Pryanishnikov) taken by the Grand Duke elevated them to the level of outstanding opera singers.

The Grand Duke's aspiration to a harmonious mode of interactions between the various sections of the Society was manifested in his personal participation in the formulization of new statutes of the IRMS (1873) and the conservatories (1878), which were in effect during the course of several subsequent decades. With the support of the Grand Duke, Nikolai Rubinstein returned to his position of a leading public figure (the culmination of his career was his guidance of the Russian Concerts in Paris in 1878). Up until his death (1881) he was one of the main assistants of the royal director. In St. Petersburg the closest consultants of Konstantin Nikolayevich regarding the RMS were Eduard Napravnik (the organizer of the Society's concerts in St. Petersburg from 1869 to 1881) and Karl Davydov (the director of the St. Petersburg Conservatory from 1876 to 1887), who also regularly kept him updated about the affairs in the realm of musical theater[6].

After the assassination in 1881 of Emperor Alexander II, Grand Duke Konstantin Nikolayevich resigned from all his governmental positions and began spending most of his time outside of St. Petersburg. For this reason, starting from 1882 the duties of the chairman of the IRMS were partially passed to the vice-chairman, senator Andrei Markevich. However, he obviously lacked powers of authority: the absence of the royal benefactor presented a reason for instability

in the musical world – administrative conflicts, the advancement of institutions which were rivals to the IRMS (for example, the Piotr Shostakovsky Music School in Moscow). The year 1887 became lynchpin, when Karl Davydov unexpectedly left the position of director of the St. Petersburg Conservatory, and that vacancy was taken up by Anton Rubinstein. At that same time, Konstantin Nikolayevich's spouse, *Grand Duchess Alexandra Iosifovna* (1830–1911), tacitly expressed her willingness to bestow support and patronage upon the Society[7]. Thus, by gradual means the transfer of authority from the Grand Duke to his wife began, the latter constantly being present in the capital city and enjoying "excellent relations" with "Gatchina" (i.e., with Emperor Alexander III)[8].

From the moment Grand Duchess Alexandra Iosifovna assumed the position of patroness, her relief from administrative duties was provided. The executive duties were carried out by vice-chairmen, senators Andrei Markevich (until 1891) and Nikolai Stoyanovsky (from 1891 to 1897). A powerful impact on the IRMS was exerted by Anton Rubinstein during the period of his directorship (1887–1891), since he advanced new radical projects of restructuring the statutes of the Society and of the Conservatories (1887, 1891) and suggested the Grand Duchess to "move the Moscow Conservatory in its entire structure to one of the southern centers of Russia… (Kiev, Kharkov or Odessa)," redesigning it into a vocal-opera institute [8, pp. 62–63]. This plan did not find support from the royal patroness.

The acquisition by the St. Petersburg and the Moscow Conservatories of new buildings is connected with the name of the Grand Duchess. As the result of her solicitation to Emperor Alexander III significant sums of money were allotted from the state treasury for their reconstruction, which was completed already during the reign of Emperor Nicholas II. Formally the presidency of Alexandra Iosifovna continued from 1892 to 1908. However, from the summer of 1897, she practically passed her authority to her son, *Grand Duke Konstantin Konstantinovich* (1858–1915), who became the vice-president of the Russian Musical Society. Having been the eldest member of the Imperial Family, Grand Duchess became something similar to an "honorary chairwoman" of the Society (although such a position did not exist formally).

The situation when the Society was simultaneously headed by two members of the royal family, who also were the closest relatives to each other, was unprecedented. By that time Konstantin Konstantinovich was already the president of the St. Petersburg Academy of Sciences (since 1889), which gave additional weight to the newly taken-up position and symbolized a union of academic discipline, the music and poetry (he was known as "the poet K.R."). This type of combination satisfied the Grand Duke greatly. This is testified, for example, by the entry in his diary about writing for an academic competition the text of the cantata in memory of Alexander Pushkin (February, 1899)[9]. At that time the poet K.R. in effect won the competition, and his artistic collaboration with Alexander Glazunov (who composed the music for the "academic cantata") received a convincing continuation in their subsequent joint work on K.R.'s dramatic play "The King of the Jews" (1913). The number of art songs and choral compositions written by Russian composers on the poetry of K.R. – which altogether was 300 – speaks of itself. Here his contribution is incontestable. On the contrary, the activities of Konstantin Konstantinovich as the head of the IRMS and the patron of the conservatories is in need of objective critical evaluation.

Due to the efforts of his parents, Konstantin Konstantinovich had been drawn into the musical milieu from the beginning, having communicated with performers, composers and the leading activists of the IRMS – Anton Rubinstein, Herman Laroche, and Piotr Tchaikovsky, with whom he maintained an epistolary dialogue in the 1880s and 1890s. In one of his last letters (October 31, 1891) Piotr Tchaikovsky, remembering the patronage bestowed to him by the Grand Duke father, unassumingly convinced Konstantin Kostantinovich to engage in similar types of activity in regard to the young composers of that time period [12, p. 258]. This subject is resumed again in Modest Tchaikovsky's letter written on December 2, 1893, soon after the death of his venerable brother. It contains a request for assistance of young Moscow-based composer Georgy Konyus (1862–1933)[10]. Konstantin Konstantinovich perceived this request as a posthumous behest. He immediately passed it on to Emperor Alexander III, who satisfied this request (on February 1, 1894) and allotted to Georgy Konyus a personal annual stipend of 1200 rubles from His Majesty's cabinet.

The moral splendor of Grand Duke Konstantin Konstanovich's deed is not subject to doubt. However, everything was cancelled out by the subsequent discharge of the tsar's stipend recipient from the Moscow Conservatory initiated by its director Vassily Safonov and supported by the Grand Duke, at that time already the vice-chairman of the IRMS (the so-called "Konyus affair," 1899).

In the late 1890s and beginning of the 1900s Vassily Safonov was the most influential musical public figure in the IRMS. He possessed furcated connections in the world of civil servants and the royal court of St. Petersburg and was in close contact with the immediate assistants of both of the royal patrons – with senators Avgust Gerke and Nikolai Stoyanovsky, Minister of Finances Eduard Pleske, generals Pavel Keppen and Alexander Kireyev, and others. For Grand Duchess Alexandra Iosifovna and Grand Duke Konstantin Konstantinovich, who supported virtually all the initiatives of the director of the Moscow Conservatory, he appeared as "the right man on the right place"[11]. To this it must be added that Vassily Safonov inalterably posed himself as a fervent monarchist in life and in art.

An emphatic illustration of how one of the crucial episodes of "the Konyus affair" at the Main Directorate of the IRMS under the chairmanship of the Grand Duke is contained in the diary of Sergei Taneyev (a supporter of Georgy Konyus and an opponent of Vassily Safonov and Konstantin Konstantinovich). The session of February 1–2, 1899 was supposed to involve the participation of member of the Main Directorate Modest Tchaikovsky, but the management "forgot" to invite him, while Konstantin Konstantinovich, haven taken "the side of Safonov," expressed his satisfaction "that the affair will be resolved without Tchaikovsky" [10, p. 22]. After we become acquainted with the episode, the "ideal image" of the august patron-poet becomes noticeably tarnished.

Another episode, aggravating the "image characteristics" of the august vice-president, has to do with the dismissal of Nikolai Rimsky-Korsakov from the St. Petersburg Conservatory (upon the decision of Konstantin Konstantinovich) during the period of the revolutionary unrest and student strikes of 1905. As in the case of Georgy Konyus, in the story with the author of "Kashchey" what draws our attention is the absurd incoherence of the actions of the members of the royal family – eight months prior to his dismissal, Nikolai Rimsky-Korsakov was honored with the tsar's favor: Emperor Nikolas II (upon recommendation of the patron of the IRMS) bestowed upon the composer the title of Honorary Professor.

The student demonstrations at the St. Petersburg Conservatory were documented in detail by Konstantin Konstantinovich in his personal diary, which has remained unpublished up to now: "March 19. I thought before that very soon we would make up our minds about the discharge of the rampaging students, but that is not how it has turned out. <…> The decision has also been made to dismiss Professor Rimsky-Korsakov (the main ringleader of the strike [sic!]) for his bold expression of condemnation of the actions of the direction and opposition to their efforts to resume the class studies in print"[12]. Having taken such a radical step, the august vice-chairman could not envisage what the response of the cultural community to this repressive action: "March 27. We are attacked in the newspapers for the dismissal of Rimsky-Korsakov, who is receiving expressions of sympathy from everybody, addresses of commiseration, etc. Of course, everybody started reacting here, even those who had no concern for music and had no idea or anything in common with Rimsky-Korsakov"[13]. The absurdity of the dismissal of the great composer became apparent in the autumn of that same year, when Nikolai Rimsky-Korsakov returned to teaching at the Conservatory. The price of such a rash step became the shaken international reputation of the IRMS – Camille Saint-Saëns, Joseph Joachim and Eugène Ysaÿe resigned from the ranks of its honorary members.

Judging from his diary, Konstantin Konstantinovich understood quite well the demands set by the conservatories of the two capitals: similar to the universities, they wished to receive so-called "autonomy." But one cannot fail to notice here that he attributed the protest moods on "the Jewish element" in the students' milieu and perceived the revolutionary moods as "anarchist agitation"[14] which had to be suppressed by police measures. When the situation became heated, the Grand Duke departed from "restless St. Petersburg" to find himself "in a cadet milieu, which is always happy to see me, and which gives me the highest of all pleasures familiar to me by its affection"[15]. The custodianship over the cadet corps became one of the duties of the Grand Duke starting from 1900, having become the main work of his life. In the cadets he saw the hope of Russia. The conservatory musicians, in the eyes of the Grand Duke, had not realized these expectations, having succumbed to the temptations of revolutionary moods, having made their choice in favor of political activism against the service of pure art.

After the affirmation by the Ministry of Interior Affairs "of changes in the Statutes of the conservatories which they requested, having wished to obtain a certain amount of autonomy," the Grand Duke noted: "I wish to withdraw from the vice-presidency in the Society"[16]. However, having taken the advice of his assistant Prince Alexander Obolensky, he decided not to do this[17], apparently out of apprehension of another scandal in the press, and continued to hold this position for another three years.

The diary conveys to us Konstantin Konstantinovich's unswerving inner distancing from the institutions he patronized (very characteristic are the notes: "tedious session of the Main Directorate of the Musical Society," "most boring, lengthy session")[18]. On February 12, 1908 he attested the St. Petersburg Conservatory in an extremely negative manner: "In this institution impounded with politics the policies are bad to an extremity. Glazunov is an excellent composer, but a very bad director, appeasing towards political demagogues. The students established their own library within the walls of the conservatory's building. The police made a search and found there not only revolutionary editions, but also dynamite. Moreover, the students have their own council of wardens. When he is presented with the demand to put a stop to all of this, Glazunov is almost completely inactive"[19].

In April 1908 the Grand Duke turned to his cousin Princess Elena Georgievna Saxe-Altenburg (née Duchess Helene of Mecklenburg-Strelitz) with the request to take the IRMS under her patronage: "I informed her that I wanted to withdraw from the Musical Society and asked her, as the grand-daughter of Elena Pavlovna, its foundress, to give her consent to assume the position of chairwoman, replacing Mama [Grand Duchess Alexandra Iosifovna. – *G. M.*]. Elena, not having expressed her consent at once, did not refuse either. I hope that she agree"[20]. In January 1909 Elena Georgievna answered in the affirmative, and soon Konstantin Konstantinovich, without hiding his emotions, wrote down: "I am so glad that I am done with Society; now I have one bothersome affair the less"[21]. Thus, after 36 years, the patronage of the Russian Musical Society once again returned to the "Mecklenburg branch" of the Romanov house.

NOTES

[1] In addition, the jubilees of the Moscow Section of the IRMS (2010), Vassily Safonov (2012), Anton Rubinstein (2014), Piotr Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Konstantinovich (2015) were also given attention.

[2] Otchyot Russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1859–1860 gg. [Report of the Russian Musical Society for 1859–1860]. St. Petersburg: Printing Office of the 3rd Section of the Administrative Office in Possession of His Majesty, 1860, p. 3.

[3] Polnoye sobranie zakonov Rossiyskoy Imperii [Complete Compilation of Laws of the Russian Empire]. No. 34441. 1859. May 1. Vysochayshe utverzhdennyy ustav Russkogo Muzykal'nogo Obshchestva" [Statute of the Russian Musical Society Consolidated by the Imperial Court]. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (Access Date: 10.09.2018).

[4] Otchyot Russkogo muzykal'nogo obshchestva za 1859–1860 gg. [Report of the Russian Musical Society for 1859–1860]. St. Petersburg: Printing Office of the 3rd Section of the Administrative Office in Possession of His Majesty, 1860, p. 2.

[5] State Archive of the Russian Federation (GA RF). F. 722. Inv. 1. D. 95, pp. 84 backside –85.

[6] Eduard Napravnik was the conductor, and Karl Davydov – the principal cellist of the orchestra of the Mariinsky Theater.

[7] GA RF. F. 722. Inv. 1. D. 563, p. 34 backside.

[8] The Manuscript Division of the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences (RO IRLI RAN). No. 10741, p. 12.

[9] See Diary from February 6, 1899: "I continue imagining how on the 16th the entire Section of the R[ussian] Language and Philology will meet into an assembly to which also the Permanent Secretary, Senator Koni and composers Rimsky-Korsakov and Glazunov, the latter is expected to compose the music of the cantata, were invited. <…> And, unexpectedly, they may approve my text. And no matter how I will make myself lose faith, it still seems to me that preference will be given to my words. This is pride and self-flattering confidence in my superiority" (GA RF. F. 660. Inv. 1. D. 46, p. 15).

[10] GA RF. F. 660. Inv. 2. D. 491, p. 2 backside.

[11] The Manuscript Section of the Russian National Library. F. 676. Inv. 1. No. 8. pp. 1–2 backside.

[12] GA RF. F. 660. Inv. 1. D. 56, p. 80.

[13] Ibid., pp. 84–84 backside.

It must be noted that the connections of the Konstantinoviches themselves with the composer and his family were longstanding and furcated. They arose as the result of their mutual affiliation with the navy and with music. The composer's elder brother Voin Andreyevich Rimsky-Korsakov (1822–1871) was for a brief time the tutor of the boy Konstantin Konstantinovich. In his youth K.R., judging from his diary, was well acquainted with the operas of Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, etc.

[14] GA RF. F. 660. Inv. 1. D. 56, p. 77 backside.

[15] Ibid., p. 85 backside.

[16] Ibid. D. 55, p. 119.

[17] Ibid., p. 128.

[18] Ibid. D. 57, p. 93 backside; Ibid. D. 58, p. 37 backside.

[19] Ibid. D. 59, p. 134.

[20] Ibid., pp. 163–163 backside.

[21] Ibid. D. 61, p. 22 backside.

REFERENCES

1. *Dom Romanovykh. 400 let. T. 1: Notnye izdaniya iz sobraniya Rossiyskoy natsional'noy biblioteki: al'bom-katalog* [House of the Romanovs. 400 Years. Vol. 1: Music Publications from the Collection of the Russian National Library: Album-Catalog]. Author and Curator of the project: I. F. Bezuglova. St. Petersburg: Presidential Library: Russian National Library, 2013. 560 p.
2. Zima T. Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [The Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon in Russia in the Second Half of the 19th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Moscow, 2015. 39 p.
3. *Konstantinovskie chteniya – 2009: k 150-letiyu so dnya osnovaniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva: sbornik materialov nauchnoy konferentsii* [The Konstantin Readings – 2009: Towards the 150th Anniversary of the Founding of the Russian Musical Society: Collection of Materials of the Scientific Conference]. Ed., comp. by I. F. Bezuglova. St. Petersburg: Russian National Library, 2010. 248 p.
4. Moiseev G. A. «Russkiy kvartet» v zerkale dokumentov Russkogo muzykal'nogo obshchestva i lichnogo dnevnika velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha (1870–1884) [The "Russian Quartet" in the Mirror of the Documents of the Russian Musical Society and Grand Duke Konstantin Nikolayevich's Personal Diary (1870–1884)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2018. No. 9, pp. 11–21.
5. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sb. statey po materialam mezhdunar. nauch. konf. k 150-letiyu Moskovskoy konservatorii* [The Moscow Conservatory in the Past, Present and Future: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference for the 150th Anniversary of the Moscow Conservatory]. Ed., comp. by K. V. Zenkin, N. O. Vlasova, G. A. Moiseev. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2018. 720 p.
6. Polotskaya E. E. P. I. *Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [P. I. Tchaikovsky and the Formation of Compositional Education in Russia: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2009. 719 p.
7. Puzyrevskiy A. I. *Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo v pervye 50 let ego deyatel'nosti (1859–1909)* [The Imperial Russian Musical Society in the First 50 Years of Its Activity (1859–1909)]. St. Petersburg: V. Milstein's Printing house, 1909. 48 p.
8. Rubinshtein A. G. *Literaturnoe nasledie. T. 1: Stat'i. Knigi. Dokladnye zapiski. Rechi* [Literary Heritage. Vol. 1: Articles. Books. Memorandum. Speeches]. Compilation, textual preparation, commentary and introductory article by L. A. Barenboim. Moscow: Muzyka, 1983. 216 p.
9. Sokolov A. R. Rossiyskaya blagotvoritel'nost' pod pokrovitel'stvom Doma Romanovykh [Russian Benefaction under the Auspices of the House of the Romanovs]. *Dinastiya Romanovykh: traditsii blagotvoritel'nosti i metsenatstva: tezisy dokladov mezhdunar. nauch. konf.* [The Romanov Dynasty: Traditions of Benefaction and Patronage: Theses of Reports of the International Scholarly Conference]. Moscow, 2013, pp. 20–21.
10. Taneyev S. I. *Dnevniki, 1894–1909. Kn. 2* [Diaries, 1894–1909. Book 2]. Textual edition, introductory article and comments by L. Z. Korabelnikova. Moscow: Muzyka, 1982. 332 p.
11. Findeyzen N. F. *Ocherk deyatel'nosti S.-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (1859–1909)* [A Study of the Activities of the St. Petersburg Section of the Imperial Russian Musical Society (1859–1909)]. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov, 1909. 240 p.
12. Chaykovskiy P. I. *Polnoe sobranie sochineniy. V 17 t. T. 16-a: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Tchaikovsky P. I. Complete Works. In 17 Vol. Vol. 16-a: Literary Works and Correspondence]. Prepared by E. V. Kotomin, S. S. Kotomina, N. N. Sinkovskaya. Moscow: Muzyka, 1978. 376 p.
13. Botstein L. Patronage, Performance, and Scholarship. *The Musical Quarterly*. 2012. Vol. 95, Issue 4, pp. 451–458.
14. Bullock P. R. *Piotr Tchaikovsky*. London: Reaktion Books Ltd, 2016. 224 p.
15. *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst: Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*. Hrsg. U. Oevermann, J. Süßmann, Chr. Tauber. Berlin: Akad.-Verl., 2007. 298 S.
16. Moiseev G. P. I. Čajkovskij und der Grossfürst Konstantin Nikolaevič Romanov. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung. Aus dem Russischen von L. Braun. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen 22*. 2015. S. 3–36.
17. *Music and Patronage*. Ed. by P. A. Merkley. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. 598 p.
18. *Musiker und Mäzene: Festschrift zum 150. Gründungsjahr des St. Petersburger Konservatoriums und zum 20jährigen Bestehen der Gartow Stiftung: [1862–2012]*. Hamburg: Gartow Stiftung, 2012. 303 S.
19. Sargeant L. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. New York: Oxford, 2011. 354 p.

About the author:

Grigory A. Moiseev, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-2361-7997**, gmoiseev@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Дом Романовых. 400 лет. Т. 1: Нотные издания из собрания Российской национальной библиотеки: альбом-каталог / авт. и куратор проекта И. Ф. Безуглова. СПб.: Президентская б-ка: Российская нац. б-ка, 2013. 560 с.
2. Зима Т. Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX века: автореф. дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 39 с.
3. Константиновские чтения – 2009: к 150-летию со дня основания Русского музыкального общества: сб. материалов науч. конф. / сост. и ред. И. Ф. Безугловой. СПб.: Российская нац. б-ка, 2010. 248 с.
4. Моисеев Г. А. «Русский квартет» в зеркале документов Русского музыкального общества и личного дневника великого князя Константина Николаевича (1870–1884) // Музыковедение. 2018. № 9. С. 11–21.
5. Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сб. статей по материалам междунар. науч. конф. к 150-летию Московской консерватории / ред.-сост. К. В. Зенкин, Н. О. Власова, Г. А. Моисеев. М.: Московская консерватория, 2018. 720 с.
6. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2009. 719 с.
7. Пузыревский А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). СПб.: тип. В. Я. Мильштейна, 1909. 48 с.
8. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстол. подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 216 с.
9. Соколов А. Р. Российская благотворительность под покровительством Дома Романовых // Династия Романовых: традиции благотворительности и меценатства: тезисы докладов междунар. науч. конф. М., 2013. С. 20–21.
10. Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. В 3 кн. Кн. 2: 1899–1902 / текстол. ред., вступ. ст. и коммент. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1982. 332 с.
11. Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. 240 с.
12. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. В 17 т. Т. 16-а: Письма 1891 / подгот. Е. В. Котоминым, С. С. Котоминой, Н. Н. Синьковской. М.: Музыка, 1978. 376 с.
13. Botstein L. Patronage, Performance, and Scholarship // The Musical Quarterly. 2012. Vol. 95, Issue 4, pp. 451–458.
14. Bullock P. R. Pyotr Tchaikovsky. London: Reaktion Books Ltd, 2016. 224 p.
15. Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst: Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage / Hrsg. U. Oevermann, J. Süßmann, Chr. Tauber. Berlin: Akad.-Verl., 2007. 298 S.
16. Moiseev G. P. I. Čajkovskij und der Grossfürst Konstantin Nikolaevič Romanov. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung / Aus dem Russischen von L. Braun // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen 22. 2015. S. 3–36.
17. Music and Patronage / Ed. by P. A. Merkley. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. 598 p.
18. Musiker und Mäzene: Festschrift zum 150. Gründungsjahr des St. Petersburger Konservatoriums und zum 20jährigen Bestehen der Gartow Stiftung: [1862–2012] / Hrsg. Bettina Gräfin von Bernstorff. Hamburg: Gartow Stiftung, 2012. 303 S.
19. Sargeant L. Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life. New York: Oxford, 2011. 354 p.

Об авторе:

Моисеев Григорий Анатольевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-2361-7997**, gmoiseev@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.074-079
UDC 78.074

OKSANA E. SHELUDYAKOVA
Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru

The Musical Pages of the Archives of the Family of Emperor Nicholas II

The article analyzes musical compositions dedicated to Emperor Nicholas II and his family and dated towards the day of his coronation, the 300th jubilee of the Romanov dynasty, as well as the birth of Tsarevich Alexei. The sources for the present publication are formed by materials from the funds of the State Archive of the Russian Federation (the funds of Emperor Nicholas II, Empress Alexandra Feodorovna, Tsesarevich Alexei and others), which up till now have not come into the view of scholars. A working typology of the archival material is proposed. The object of study is: the composers of the musical works (sacred and secular, professional and amateur); the type of documentation of the composition (publication or manuscript); the means of financing engaged (by the composer or by the publisher). The conclusion is arrived at about the predominance of amateur secular compositions, which were published at the expense of the publishing house. Analysis is made of the genres of the compositions and the ensembles of the works. It is noted that the compositions that were popularized the most were the vocal-choral and instrumental oeuvres, most frequently, cantatas and marches, performed by choruses a cappella, accompanied choruses, military bands or ensembles of various instruments. The article contains brief biographical information about some of the musicians, as well as analytical examples from various compositions. Conclusions are arrived at the saturating and symbolic character of the musical language of the compositions, where the words, intonation and genre preserve the centuries-old stratification of meanings and demand not merely simple perception, but solutions and deciphering. Analysis is made of the availability of signs present on the textual, intonational, compositional, genre-related and stylistic levels of the compositions. Examples of quotations in their various artistic functions are applied.

Keywords: funds of the State Archive of the Russian Federation, Emperor Nicholas II, coronation cantatas, ceremonial compositions.

For citation: Sheludyakova Oksana E. The Musical Pages of the Archives of the Family of Emperor Nicholas II. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 74–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.074-079.

О. Е. ШЕЛУДЯКОВА
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru

Музыкальные страницы архивов семьи императора Николая II

В статье анализируются произведения, посвящённые императору Николаю II, его семье и приуроченные ко дню его коронации, 300-летнему юбилею династии Романовых, а также рождению царевича Алексея. Источниками для данной публикации стали материалы из фондов Государственного архива Российской Федерации (фонды императора Николая II, императрицы Александры Феодоровны, цесаревича Алексея и др.), до сих пор не попадавшие в поле зрения учёных.

Предложена рабочая типология архивного материала. Предметом рассмотрения становятся авторы сочинений (духовные и светские, профессионалы и любители); вид фиксации сочинения (публикация или рукопись); привлекаемые средства финансирования (авторские, издательские). Сделан вывод о преобладании любительских светских произведений, опубликованных на средства издательства. Анализируется жанр сочинений и состав исполнителей. Отмечается, что наибольшее распространение получили вокально-хоровые и инструментальные опусы, чаще всего кантаты и марши, в исполнении хора *a cappella*, хора с сопровождением, военного оркестра или ансамбля различных инструментов. В статье содержатся краткие биографические сведения о некоторых музыкантах, а также аналитические примеры из различных произведений.

Сделаны выводы о смысловой насыщенности и символичности музыкального языка сочинений, когда слово, интонация, жанр хранят многовековые напластования смыслов и требуют не простого восприятия,

а разгадывания, расшифровки. Анализируется знаковость, присутствующая на текстовом, интонационном, композиционном, жанровом, стилевом уровнях сочинений. Рассмотрены примеры цитат в их различной художественной функции.

Ключевые слова: фонды Государственного архива Российской Федерации, император Николай II, коронационные кантаты, церемониальные сочинения.

Для цитирования: Шелудякова О. Е. Музыкальные страницы архивов семьи императора Николая II // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 74–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.074-079.

During the brief time span of two decades of the turn of the 19th and 20th centuries two events happened which played a significant role not only in the life of the imperial family, but in the social-political life of all of Russia. In 1896 the Coronation of Emperor Nicholas II and Empress Alexandra Feodorovna was grandly celebrated in the country. And in 1913 Russia marked the 300th anniversary of the reign of the Romanov dynasty. Numerous churches were built and consecrated, parks, roads, bridges and other artifacts were set up, an enormous amount of long poems and artistic albums were created in honor of these dates. A large number of musical compositions was also written. Another extremely important event for the Romanov family also found its reflection in music, – namely, the birth on August 12, 1904 of the only son and heir, Tsesarevich Alexiy.

The sources for the present publication were primarily archival materials devoted to the aforementioned events. The funds of the State Archive of the Russian Federation[1] store manuscripts, as well as musical compositions published in the publishing houses and printing offices of Piotr Jurgenson, Alexander Gutheil, Matvey Bernard, V. Grosse, and Alvin Kaspari.

No musicological study of the mentioned compositions has been made as of now. The present article provides a general overview of the archival funds and makes the attempt of developing a working typology of the researched material.

The composers of the musical works of this category may be classified into several groups:

1. Professional secular composers. The composer of the "Coronation Cantata" Alexander Glazunov must be included in this category, as does Mikhail Ippolitov-Ivanov, who composed the cantata "On the Enthronement of the House of the Romanovs."

2. Professional composers of sacred music who wrote Orthodox Christian liturgical choral compositions and were eligible to be consecrated into holy orders. The most brilliant representative of this group, undoubtedly, was the priest Vassily Nikolayevich Zinoviev, who belonged to a remarkable pleiad of late 19th and early 20th century Russian composers of church music. Most likely, this name has not become as famous as the names of Alexander Arkhangelsky, Alexander Kastalsky or Pavel Chesnokov. Nonetheless, the major church compositions by Vassily Zinoviev have been performed by the best choirs in Russia and may still be heard in churches and sacred concerts[2]. Zinoviev's cantata "Holy Russia Goes to War"[3] is dedicated not to the coronation jubilancy or the festivities of the 300th anniversary of the Romanov dynasty, but to the tragic events of the beginning of World War I. Nevertheless, the "Most Loyal Dedication to His Imperial Majesty, the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich" makes it possible to examine a composition in the proposed angle.

3. Amateur composers (both secular and sacred), who comprised the largest group of church music writers. Since there is very little information available about them, let us name the composers of the most large-scale works:

– Olga Khristoforovna Agreneva-Slavyanskaya (1847–1920) – folklorist, ethnographer, member of the Tver Scholarly Archival Committee, the Russian Geographic Society, and the Geographic Societies of Spain and Portugal. One of the most conspicuous achievements of Olga Khristoforovna was the compilation and publication of the compilation "Opisanie russkoy krestyanskoy svad'by s textami i pesnyami: obryadovymi, golosistymi, prichital'nymi i zavyval'nymi" ["Description of a Russian Peasant Wedding with Texts and Songs: Ritual, Strong-voiced, Lamenting and Howling"][4], which came out in 1887–1889. The "Cantata upon the Occasion of the Sacred Coronation of Their Imperial Majesties, the Sovereign Emperor Nicholas II and the Sovereign Empress Alexandra Feodorovna"[5] was composed in 1896 and published at the expense of the composer, who was an "Actual Member of the Imperial Russian Geographic Society, the Royal Society in Lisbon, the Historical Athenaeum in Barcelona, the scholarly Academic Commission in Tver and the Society of Authors and Composers in Paris, etc.[6]

– Vassily Dmitrievich Benevsky (pseudonym – Khoroshevich-Ternitsky) (1864–1930) – choral

conductor, church choirmaster, composer and pedagogue. Without having received a professional musical education, he manifested himself as a talented composer of liturgical church music[7], children's music, including a children's opera. Vassily Benevsky's Cantata "In Honor of the 300th Anniversary of the Enthronement of the House of the Romanovs" was written in the best traditions of dedications to members of the tsar's family. The subject of the cantata is based on the historical events of "The Time of Troubles" and is dedicated to the election of Mikhail Romanov as tsar in 1613. A workable systematization of the compositions themselves may be carried out according to several criteria:

A. *By means of fixation of the musical materials*: this helps determine whether this is a manuscript or a published composition. In published editions this presumes is an indication of a concrete printing house or office. For example, the cantata "Coronation Greeting. Solemn Chant in Memory of the Sacred Coronation of Their Imperial Majesties, the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich and the Sovereign Empress Alexandra Feodorovna" (1896) by Maximillian Steinberg was published in the Alvin Kaspari Press and printed in the "Rodina" Press. Nonetheless, his compositions preserved in manuscript form deserve special attention. The cantata by the priest Vassily Zinoviev and works by French composers, E. Frenot, Victor Fournier, Mabillon, and Nenri Senee must be classified among them. Their special value is in the charm of authenticity, the preserved warmth of the composers' hands, the moment effect imprinted in the manuscript, as well as the inimitability of the archival copy.

B. *By the appearance of the musical notation*. The compositions are mainly presented as choral scores and piano reductions. This created the possibility for performing them in the prescribed way and at will to arrange it for a necessary ensemble, whether a larger or a smaller one. The composers themselves counted on that. For example, Mikhail Ippolitov-Ivanov indicated that the Cantata "For the Enthronement of the House of Romanovs"[8] "may be performed by a two- or three-voice chorus *a cappella* and in one voice accompanied by a piano"[9]. Most frequently the music was heard as piano arrangement of orchestral compositions and choral scores with piano accompaniment.

As an example, let us cite Olga Agreneva-Slavyanskaya's cantata, which strikes the listener by the magnificence and diversity of the chosen means: soloists, vocal ensembles and choruses are incorporated, while in the piano texture one can clearly perceive orchestral colors. At the same time the unaccompanied two-voice song (with a fixation in the form of two-staff notation answers the purpose quite well – the manuscript of the "Letter of Schoolchildren of France to Russian Schoolchildren, written on the Occasion of the Visit of the Head of the State of Russia in Honor of the Patriots of France and Russia"[10]: it is just as simple and artless as are the words of the letter of French schoolchildren who presented a sweet extemporization to Tsarevich Nicholas.

C. *By the means of financing*: either at the composers' expense, or at the editor's own expense. Thus, the "Coronation March in Honor of the Sacred Coronation of Their Imperial Majesties, the Sovereign Emperor Nikolai Alexandrovich and the Sovereign Empress Alexandra Feodorovna" opus 84 by K. Feldman was published in Alexander Gutheil Printers' Office at the expense of the publisher. The edition looks handsomely – the cover is adorned by a depiction of the Triumphal Arch and a few different designs. It also indicates the price of 60 kopecks.

D. *With a prefaced written dedication on the title page, or without one*[11]. The overwhelming majority of the compositions contain most loyal dedications. Let us cite as an example the "'Triumphal Coronation Cortege' addressed with the greatest reverence to His Majesty Emperor Nicholas II." The composition was written and published by Elizaveta Adamovich on her own means in the Moscow-based Grosse Printing Office. The price of 90 kopecks is indicated. Both the dedication and the inscriptions are written in French. The picture adorning the cover combines attributes of imperial power (the tsar's wreath, the Order of St. Andrew the First-Called, the scepter and the orb) and the branches of plants, in all likelihood, symbolizing the vital force of the monarch's family line.

E. An important role is played by the *choice of genres*. Among the compositions dedicated to the Coronation, there is a decided predominance of cantatas and marches. This can be called a consistent occurrence. On the one hand, cantatas and marches correspond to the greatest degree to the ceremonial situation, its statutory traits and traditions. The processions on the Cathedral Square of the Moscow Kremlin made use of special marches abounding with elate fanfare intonations, while the stately dinners at the Palace of the Facets in the Kremlin required cantatas consisting of many movements composed in the Italian traditions. For the most part, the genres of the cantata, anthem, solemn or ceremonial march were chosen, while polonaises, divertimentos, art songs and welcome songs were also frequently used. At the level of the means of musical expressivity there was a predominance of a basis of Russian intonations,

song and anthem qualities. On the other hand, the musical compositions were required to be accessible to multitudinous audiences upon their performance.

F. *By the performers' ensembles*. The performers of the presented compositions were professional and amateur ensembles of either adults or children with various numbers of performers. Several alternate variants of the interpretation of the presented musical compositions were possible:

– chorus *a cappella*;
– chorus with accompaniment;
– piano;
– various instrumental ensembles.

At the same time, it was also possible to create literary-musical compositions, concert programs and theatrical productions on the basis of these compositions.

Let us provide brief characterizations of some of the most important stylistic features of the examined compositions. The ceremonial oeuvres make use of unfolded and detailed dedications to the members of the royal family. In addition to the historical and biographical facts connected with the life of the addressee, the literary texts contain more significant realities in concrete contexts, whereas the genre paradigm of the missive presents the possibility of communicating with the interlocutor of preserving the spiritual contact. In connection with this the authorial word inevitably becomes "two-voiced" (a term of Mikhail Bakhtin), simultaneously reflecting the semantic "aura" of the extolled sovereign and his family.

At the same time, the saturation with symbolic meanings in the analyzed compositions is unique and calls for special explanation which is not reduced merely to the text. The verbal and musical symbols were required to replace the visuals and, similarly to tablets, indicate many important phenomena. Such a type of musical content is very concordant with the ritualistic-canonic paradigm of consciousness: the sounds of music demand not only aural, but also visual perception.

The symbolism in the studied compositions is disclosed on all levels of composition – compositional, genre-related, stylistic, etc. For example, a special role is played by the genre models. Their use for the most part reflects an aspiration towards theatricalization, and the choice itself testifies to the wish to draw in the most stabilized, semantically definite genre types. The march, anthem and trumpet signals became such, in the first place.

Thus, in the cantata of Maximillian Steinberg "The Coronation Greeting" the choice of genre is very natural and completely validated. The epic poem, arioso and glory-viva present various hypostases of the image of coronation and various boundaries of its perception. The outer movements render the epic vision of the coronation – moreover, at first in the folk spirit, while in the conclusion they are shown in a civic-ceremonial aspect. The first movement revives the image of the people's rejoicing – the image of the coronation is compared with Easter festivities, the ring of the "forty times forty" Moscow churches becomes merged with invocations of the people's exaltation, the multitudinous greeting: "Hail, our Father, the Tsar!"

The inner movements demonstrate the lyrical and lyrical-dramatic hypostases of the coronation. It is a characteristic occurrence that according to its content the solo bass presents a prayer for the tsar and, simultaneously, the oath of loyalty and allegiance to him. On the other hand, the trio discloses the lyrical-poetical perception of the "sun-tsar" who is capable of saving the native land from the most frightening tempests. In the finale the image of nationwide glorification is recreated, a choral magnification of the royal house and of all the Orthodox Christian Russian people is heard.

The dominant element of most of these composition is, undoubtedly, the ecclesiastical choral (in the traditions of the "new direction"), the folkloristic (plangent lyrical songs), the ceremonial (anthems and marches) and, to a lesser degree, the romantic style.

For example, in Vassily Benevsky's cantata "Towards the 300th Anniversary of the Enthronement of the House of Romanovs" the first movement is composed in the vein of the Russian folksong tradition: the alternation of the solo unison of the main strophe of the song and the choral refrain, the slow main strophe of the song and the more rapid, active movement in the refrain, the secondary voice texture with the variant interconnection of all the voices, the variability of the number of melodic lines, reflecting precisely the substantial moments of the text, – all of this presents the most important components of the style of Russian folk song. The second section of the cantata is also noteworthy: it presents a combination of the glorifying song[12] and the anthem. The texture of the accompaniment recreates the effect of a bell peal, which is especially brightly expressed in the conclusive section – the magnification.

The coronation compositions and the dedications to the 300th anniversary of the Romanov dynasty make frequent usage of quotations diverse in their artistic function[13]. The greatest circulation was received by the quotation from Alexei Lvov's anthem "God Save the Tsar." Mikhail Glinka's "Slav'sya" ["Be Glorified"], as well as Dmitri Bortnyansky's "Kol' slaven" ["How

Glorious"] are quoted quite frequently. For example, in Maximillian Steinberg's cantata in the coda of the finale movement Glinka's "Slav'sya" and Lvov's "God Save the Tsar" are combined contrapuntally. The quotations are limited to the initial phrases of the melodies, but by virtue of their place in the structure of the cantata they become the logical outcome of the entire cantata as symbols of state power, as the anthem-like manifestation of the ideas of the Russian monarchy and the unity of the people.

In R. Nokh's cantata the sounds of chimes, the festive bell ringing and the orchestra performing the anthems are combined into a single composition. In the introductory passage the histrionic stage conditions are also stipulated – the music must be performed against the background of the Spassky Gates (or comparable scenery) to the melody of the anthems "Kol' slaven" ["How Glorious"] and the "Preobrazhensky March," which from the times of the reign of Tsar Nikolai Pavlovich were performed by the chimes of the Spassky Tower.

Thus it may be asserted that quotations are not simply important in themselves as metaphors, emblems or some other phenomena of the symbolic phenomena, but they include an entire system "of codes or of certain groups of codes (directions, genres or styles)" [3, p. 97]. A powerful cultural historical prospect is opened, creating additional semantic elements even for a single quotation.

In such cases it becomes possible to speak about the presence of a certain common "stylistic field" which the coronation compositions were immersed into. And this field was extremely heterogeneous and included in itself elements of styles of various epochs and different styles – Classicist and Baroque, the "high" and the "low" culture. At the same time, undoubtedly, the issue must be not the eclecticism, but "living and perspective, capable of receiving unto itself the structural laws, both the ethical and the aesthetical, generating it, as well" [4, p. 144].

The archives contain an immense fund of compositions many of which could very well become an object of serious musicological study. The present article touches upon merely a portion of this extremely interesting stratum of musical culture. For this reason, it is indispensable to engage in further archival search and serious scholarly analysis of archival material, since the activities of a whole group of composers and poets has remained practically unknown, whereas an extensive body of ceremonial musical compositions is waiting for its researchers and performers.

NOTES

[1] State Archive of the Russian Federation (GA RF), funds Nos. 601, 677, 678, 651, 640, 641, 642, 681.

[2] Among the most well-known compositions of his one can name the choral works "Iskupil ny esi" ["You have Redeemed Us"], "Milost' mira" ["The Benefaction of the World"], and, of course, "S nami Bog!" ["God is with Us!"], sounding at Christmas in many churches across all of Russia.

[3] Unpublished Manuscript. GA RF. F. 601 (Emperor Nicholas II), pp. 1–8.

[4] A description of a Russian peasant wedding with texts and songs: ritual, vociferous, lamenting and wailing: in 3 parts. Notated by Irina Andreyevna Fedosova, a peasant from the Olonets gubernia, and from the pauper Ulyana from Petrozavodsk. Moscow: Author's Publication, [1887]. Parts 1–3.

Part 1: Description of all the rituals from the day of the matchmaking to the wedding day. 46 p.: music.

Part 2: Description of all the rituals of the wedding day. 124 p.: music.

Part 3: Cries and lamentations for the deceased and for the recruits, verses for the Lenten season, heroic epics and legends. 213 p.: music.

[5] Such is the precise title of the composition proposed by the composer. The author's spelling is preserved.

[6] The author's spelling is preserved. The inscription on the title page is reproduced. Apparently the composer perceived these regalia of hers to be the most important.

[7] The sacred musical compositions: [Issue No. 1: For mixed choir:] "Nyne otpushchayushi" ["Now You Release"] No. 1, "Khvalite imya Gospodne" ["Praise the Name of the Lord"], "Milost' mira" ["Mercy of the World"], "Nyne otpushchayushi" ["Now You Release"] No. 2. Moscow, 1888; [Issue No. 2: Chants from the Liturgy for Homogenous Choir, 21 numbers]. Moscow: P. I. Jurgenson Press, 1896; [Issue No. 3: 5 numbers. 1901]; [Installment 4: For mixed choir:] "Nyne otpushchayushi" ["Now You Release"] No. 3, Kondak to the Archistratigus Michael (with refrains), "Nyne otpushchayushi" ["Now You Release"] No. 4, "Khvalite imya Gospodne" ["Praise the Name of the Lord"] No. 2, "Tebe Boga khvalim" ["We Praise You, Lord"] (ordinary chant). Moscow, 1912; Heirmoses for Sunday Service (for female or male chorus). Moscow, 1893; Heirmoses for Sunday Service. [1901]; The Eight Church Modes for Liturgical Service. Issue 1: Stikherons for Sunday Service on "Gospodi, vozzvakh" ["Lord, I Call unto You"] with chants and hymns to the Virgin Mary and Stikherons and Psalms sung at Vespers of the Kiev and Ordinary Chant; Issue 2: Troparions for Sunday Service on "Bog Gospod'" ["God, Lord"] with

Hymns to the Virgin Mary of various Chants [1901].

[8] The author's spelling is preserved.

[9] Commentary on the first page of the edition. GA RF. F. 641, p. 1.

[10] Jean Douphy and Henri Genet are indicated as the authors of the music and the words of the song.

[11] The archive contains several compositions not containing indications of any dedication to the tsar's family, such as, for instance, the polka-song "Rossiya" ["Russia"] by Fournier.

[12] The analogues can be the numerous wedding glorifying songs contained in the compilations of Mily Balakirev, Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatoly Lyadov, etc.

[13] For greater detail about this see : [2].

REFERENCES

1. Dyomina Vera N. Prayers for the Tsar and the Army in the Texts of the Ceremony of the "Grace Cup" of the Late 17th and Early 18th Centuries. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 14–19. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.014-019.

2. Krylova L. L. Funktsiya tsitaty v muzykal'nom tekste [The Function of the Quote in a Musical Text]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1975. No. 8, pp. 92–97.

3. Lotman Yu. M. *Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stikha: posobie dlya studentov* [Analysis of a Poetical Text. The Structure of the Verse: Manual for Students]. Moscow: Prosveshchenie, 1972. 272 p.

4. Tsareva E. M. Brams u istokov novogo vremeni [Brahms at the Source of a New Epoch]. *Istoriya i sovremennost': sb. st.* [History and Modernity: Collection of Articles]. Ed., comp. by A. I. Klimovitsky. Leningrad, 1981, pp. 138–149.

5. Planchart A. E. Medieval Liturgical Chant and Patristic Exegesis: Words and Music in Second-Mode Tracts. *Music & Letters*. 2010. No. 91 (4), pp. 583–586.

6. Wortman R. S. *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006. 491 p.

7. Zanovello G. In the Church and in the Chapel: Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. No. 67 (2), pp. 379–428.

About the author:

Oksana E. Sheludyakova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-5862-536X**, k046421@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Дёмина В. Н. Молитвы о царе и воинстве в текстах чина «Заздравной чаши» конца XVII – начала XVIII веков // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 14–19. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.014-019.

2. Крылова Л. Л. Функция цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97.

3. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студентов. М.: Просвещение, 1972. 272 с.

4. Царёва Е. М. Брамс у истоков нового времени // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий. Л., 1981. С. 138–149.

5. Planchart A. E. Medieval Liturgical Chant and Patristic Exegesis: Words and Music in Second-Mode Tracts // Music and Letters. 2010. No. 91 (4), pp. 583–586.

6. Wortman R. S. Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006. 491 p.

7. Zanovello G. In the Church and in the Chapel: Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata // Journal of the American Musicological Society. 2014. No. 67 (2), pp. 379–428.

О авторе:

Шелудякова Оксана Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-5862-536X**, k046421@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.074
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.080-090

ELENA E. POLOTSKAYA

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru

Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. A Sociocultural Aspect of Interaction

The article examines the multifaceted relations between Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society (RMS) in the aspect of their interaction and mutual influence. This relationship began during the period of Tchaikovsky's studies at the Musical Classes affiliated with the RMS, and then at the St. Petersburg Conservatory, which presented a structural component of the RMS. It was particularly to the directorate of the RMS that in 1862 Tchaikovsky wrote his request about his enrollment at the Conservatory, and particularly the concerts organized by the RMS shaped the foundation of his compositional talent. Having become a professor of music theory at the Moscow Conservatory, Tchaikovsky entered into titular relations with the RMS as the superior organization: he signed official contracts, presented himself for rewards, and received material assistant. As a music critic Tchaikovsky illuminated the Society's activities in the press for almost ten years. The creative path of Tchaikovsky the composer is connected in the closest manner with the RMS: he received commissions from the Society to write compositions; various regional sections of the Society (primarily, the Moscow and St. Petersburg Sections) presented concert venues to him; many premieres of Tchaikovsky's works took place at the orchestral and chamber assemblies of the RMS.

The rise in the number of concerts of the RMS with Tchaikovsky's music towards the second half of the 1880s, and then the loss of this precedence indicates at the tendency of the decrease of the prestige of the RMS and the increase of the authority of other concert organizations in the early 1890s. An aspiration to halt the decline in the RMS was what in many ways stipulated Tchaikovsky's activities as the director of the Moscow Section of the RMS, his work on inviting outstanding musicians for participation in the Society's concerts, as well as the activities of Tchaikovsky the conductor during the period of his directorship. No less significant from the historical perspective the endeavors of Tchaikovsky the director were connected with his aspiration to uphold the high tradition of the Moscow Conservatory, in light of which we may view his initiatives of confirming Sergei Taneyev on the post of the director of the conservatory and inviting Vassily Safonov. In this manner the article traces the mutual advantage of Tchaikovsky's interactions with the RMS on a historical-cultural scale.

Keywords: Piotr I. Tchaikovsky, the Russian Musical Society, the first conservatories in Russia, concert life in Russia of the 2nd half of the 19th century, performances of Tchaikovsky's music during his lifetime.

For citation: Polotskaya Elena E. Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. A Sociocultural Aspect of Interaction. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 80–90.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.080-090.

Е. Е. ПОЛОЦКАЯ

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru

П. И. Чайковский и Русское музыкальное общество. Социокультурный аспект взаимодействия

В статье рассматриваются многогранные отношения между Петром Ильичом Чайковским и Русским музыкальным обществом (РМО) в аспекте их взаимодействия и взаимовлияния. Эти отношения начались в период учёбы Чайковского в Музыкальных классах при РМО, затем в Санкт-Петербургской консерватории, являющейся структурным компонентом РМО. Именно в дирекцию РМО Чайковский писал в 1862 году прошение о зачислении его в консерваторию, именно концерты РМО формировали фундамент его композиторства. Став профессором теории музыки в Московской консерватории, Чайковский вступил в должностные отношения с РМО как вышестоящей организацией: заключал служебные договоры, представлялся к награде, получал материальное вспомоществование. В качестве музыкального критика Чайковский почти десять лет освещал концертную

деятельность Общества в прессе. Теснейшим образом связан с РМО творческий путь Чайковского-композитора: он получал от Общества заказы на создание сочинений, местные отделения Общества (прежде всего Московское и Петербургское) предоставляли ему концертные площадки, многие премьеры произведений Чайковского прошли в симфонических и камерных собраниях РМО. Рост количества концертов РМО с музыкой Чайковского ко второй половине 1880-х годов, а затем утрата этого первенства указывают на тенденцию снижения престижа Общества и возрастание авторитета иных концертных организаций в начале 1890-х. Стремлением остановить регресс РМО во многом обусловлена деятельность Чайковского как директора Московского отделения РМО, его участие в концертах Общества по приглашению выдающихся зарубежных музыкантов, а также деятельность Чайковского-дирижёра в период директорства. Столь же исторически значимые предприятия Чайковского-директора связаны со стремлением к поддержанию высокого уровня Московской консерватории, в свете которых рассматриваются его инициативы по утверждению на пост директора консерватории Сергея Ивановича Танеева и приглашению Василия Ильича Сафонова. Таким образом, в статье прослеживается обоюдная значимость взаимодействия Чайковского и РМО в историко-культурном масштабе.

Ключевые слова: Пётр Чайковский, Русское музыкальное общество (РМО), первые консерватории в России, концертная жизнь России второй половины XIX века, прижизненные исполнения музыки Чайковского.

Для цитирования: Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и Русское музыкальное общество. Социокультурный аспект взаимодействия // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 80–90.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.080-090.

The artistic path of Piotr Ilyich Tchaikovsky from the beginning of his musical career until its end was closely connected with the most large-scale musical educational organization of the second half of the 19th century – the Russian Musical Society[1], which combined in itself two interdependent structures – musical education and concert activities. In the history of Tchaikovsky's interaction with the Russian Musical Society we must highlight a number of stages, which are presented in this article, with varied degrees of specification.

The RMS and Tchaikovsky as a student of the St. Petersburg Conservatory. Since the Conservatory was a constituent element of the RMS, it was particularly to the directorate of the Society that Tchaikovsky wrote his request for admission into the Musical College[2] (which was the initial name of the Conservatory, to which the indication "Higher" had frequently been added) (see: [14]). The formation of the future composer's professional thesaurus was undoubtedly influenced by the concerts organized by the RMS: their systematic attendance by him during his student years, along with attendance of musical theaters, was conducive to the occurrence that "during the four and a half years of his studies," as Herman Laroche wrote, "he was able to transform himself entirely, having grown from a musical child into an adult, having acquired, along with technical knowledge, the acquaintance with classical music" [5, p. 186].

The RMS and Tchaikovsky as a professor of the Moscow Conservatory. Tchaikovsky's interaction with the RMS during the stage of his employment at the Moscow Conservatory (1866–1878) was within the limits of the subordinate relations of a professor of the Conservatory with the superior organization. Thus, four times, with intervals of three years (1886, 1869, 1872, 1875) Tchaikovsky drew "provisos" (service contracts) in which he pledged to "engage in teaching classes in music theory at the Conservatory as an acting Professor... <…> without any subterfuges, if there would be a sufficient number of students for these classes"[3]. Among the other statutory interrelations of the Society with Tchaikovsky during the time of his work as a professor, mention must be made of the intercession of the direction of the Moscow Section of the RMS before the Main Directorate of the Society on April 17, 1876 for a resolution of endowing Tchaikovsky with an award for "his services to the Musical endeavors in our native land"[4]; a resolution of the directory of the Moscow Section from October 2, 1877 of granting Tchaikovsky a non-recurrent allowance "…in light of his immense services to the Musical Society and the Conservatory" [2, p. 153]; the gratification by the Moscow Section of the RMS of Tchaikovsky's notice from October 9, 1878 about his departure from the Moscow Conservatory [11, VII, p. 583][5].

The RMS and Tchaikovsky as a music critic. Over two thirds of all the articles written by

Tchaikovsky during the period of his activities as a musical critic (1867–1876) are devoted to the concerts of the RMS, while there is significantly more mention of him in other critical works. If one is to consider that Piotr Ilyich frequently put into a single article overviews of not merely one but several musical events of the society, then the fullness of the acquaintance of the public with the activities of the Society from Tchaikovsky's articles becomes apparent.

The most significant of Tchaikovsky's connections with the RMS from the perspectives of history and culture are his activities as a composer and a conductor, as well as his work as a director at the Moscow Section of the Russian Musical Society from 1885 to 1890.

The RMS and Tchaikovsky as a composer. The RMS became for Tchaikovsky an organization which was conducive to a considerable degree to his compositional activities: the Society commissioned musical works from Tchaikovsky and provided him with concert venues, professional performers and interested listeners.

The main concert venues for performance of Tchaikovsky's compositions during the years 1866–1893 were provided by the Moscow and St. Petersburg Sections of the Society. During Tchaikovsky's life his compositions were also performed in the Tifliss, Kiev, Odessa, Kharkov and Saratov sections. All of these, put together, comprised about 25% of all the concerts of the Society which included Tchaikovsky's music. Over 75% of all the concerts conducted during the composer's lifetime featuring the composer's music were split up between Moscow and St. Petersburg: 117 and 112 concerts respectively (Table 1).

The comparison between the histograms of performances of compositions by Tchaikovsky in concerts of the Moscow and St. Petersburg sections of the Russian Musical Society is very exemplary (Picture 1). This kind of juxtaposition, first of all, visualizes the undoubted increase of the number of concerts in each one of them towards the mid-1870s; second, it demonstrates the predominant quantity of concerts at the Moscow section of the RMS from the 1860s to 1880 (50 in Moscow and 35 in St. Petersburg); third, it indicates the decade of the 1880s as a time of active interest in the performance of works by Tchaikovsky and the peculiar type of competitiveness of the various sections of the RMS in terms of performances of his compositions; fourth, it fixates a certain decrease of the quantity of concerts in both sections in the early 1890s. The tracing of the total change of concerts a year in the Moscow and St. Petersburg sections from 1866 to 1893[6] discloses the *general tendency of the growth of the quantity of concerts with Tchaikovsky's music towards the second half of the 1880s*. From the one hand, this is connected with the increased fame of the composer and with his intensive activities as a conductor during that period. On the other hand, one can clearly discern in this tendency the "lifeline" of the RMS, which had achieved its height towards the second half of the 1880s and having gradually began to cede ground in the 1890s.

In this connection, let us demonstrate in a summary table the number of the Society's concerts where Tchaikovsky's music was performed with the quantity of such concerts in other concert organizations, including those in other countries (Table 2). As we can see, the priority of the RMS in performing Tchaikovsky's music was implicit – 305 concerts of the Society, as opposed to 118 of other concert organizations in Russia and 71 in other countries, which comprises about 62% as opposed to almost 24% and 14% correspondingly. The analysis of the number of concerts in temporal dynamics, once again with the help of histograms (Picture 2) discloses the historically indicative *tendency of a gradual increase of the authority of other concert organizations which performed Tchaikovsky and a gradual decrease of the prestige of the RMS in the 1890s*[7]. Altogether, by the year of the composer's death the situation of the performance of his music in concerts held by various organizations, including and primarily the RMS, must be evaluated as a very propitious one.

The great interest of the Society in performing Tchaikovsky's music is emblematic: a number of compositions was commissioned of the composer by both the Moscow and the St. Petersburg Sections of the RMS especially with the aim of being performed at their concerts. Let us cite a few examples[8]. In 1867 Tchaikovsky orchestrated the "Entracte and Dance of the Maids" from Act II of "Voyevoda" for performance at the concerts of the RMS. He wrote the "Marche Slave" especially for the Assembly of November 5, 1876 in favor of the Society of the Red Cross upon commission of the direction of the Moscow Section of the RMS. Three string quartets and the piano trio "In Memory of a Great Artist" were written by Tchaikovsky on the expectation of performances in RMS concerts or by his permanent

performers in other auditoriums (see: [7, pp. 70, 83, 107]). The directory of the St. Petersburg section of the RMS initiated the suite from the "Nutcracker" ballet.

In Moscow such initiatives were also originated personally by the founder and director of the Moscow section of the RMS Nikolai Rubinstein. In particular, he suggested the young composer to revise his pupillary Overture in F major and conducted its revised version at a concert of the Moscow Section of the RMS on March 4, 1866. Upon Rubinstein's request, presumably, for the concerts of the RMS, Tchaikovsky orchestrate Christoph Willibald Gluck's aria "O del mio dolce ardor"[9] and the Trio from Domenico Cimarosa's opera "Il Matrimonio Secreto."

The character of Tchaikovsky's interaction with the RMS was defined not only by the commissions, but also by the composer's dedications of his compositions, which spoke for themselves. Thus, he dedicated his Second Symphony to the Moscow Section of the RMS, his opera "Oprichnik" and the Second String Quartet to Prince Konstantin Nikolayevich, and the opera "The Blacksmith Vakula" – to the memory of Grand Duchess Elena Pavlovna.

Tchaikovsky's compositions premiered at the concerts of the RMS numbered about fifty. In terms of genres they featured symphonies, orchestral suites and programmatic works, choral, chamber instrumental and chamber vocal oeuvres, transcriptions, orchestrations and redactions of works by other composers. It is impressive that even those works by the composer the premieres of which took place in other venues besides the assemblies of the Society had also become repertoire compositions for the concert practice of the RMS. Such are, for example, the Fifth Symphony and the Second Piano Concerto. As a result, *all* the symphonies, *all* the orchestral suites, *all* the programmatic compositions, *all* the concertos[10] and all the opus-numbered string quartets were performed during Tchaikovsky's lifetime in the concerts of the RMS. The choral and symphonic fragments from operas which were performed in the assemblies of the Society added to this list the finishing touches to the picture of the interaction of the composer Tchaikovsky with the RMS. All of this makes it possible to come to the conclusion that in Society's assemblies featured performances of compositions practically of all genres in which Tchaikovsky worked, including arrangements of works by other composers.

It must be noted that almost half of the premieres of Tchaikovsky's music in the symphonic assemblies of the RMS took placed at concerts directed by Nikolai Rubinstein: without including repeat performances, they account for 48% of all the performances. The second place is taken by Tchaikovsky: the premieres of his symphonies under his direction are concentrated in the time period starting with the second half of the 1880s and ending in the beginning of the year 1893, when the composer was engaged in intensive conducting activities. The other premieres were split up between Eduard Napravnik, Max Erdmannsdörfer, Kark Sicke, Ippolit Altani, Sergei Taneyev, Mikhail Ippolitov-Ivanov and Hans von Bülow.

Tchaikovsky – the director of the Moscow section of the RMS. With all the systematically active interaction of the composer with many of the local sections of the RMS, nonetheless, the contacts between Tchaikovsky and the Moscow section must be especially highlighted, since these were extremely important for both sides (see: [1]). Tchaikovsky was connected to the Moscow Section of the RMS not only by artistic projects, but also his directorship in it from 1885 to 1890. During that period the composer reveals himself in a new light – as a public figure actively influencing the processes of musical education and concert life in Moscow.

The interaction of the director of the local section of the RMS with the Moscow Conservatory was based on the right of the recommending voice in the solution of the questions of a tutorial-administrative character and included in itself inspection of the musical-pedagogical process. Tchaikovsky was compelled to make use of this right already from the moment of his assumption of office. The beginning of activities coincided with the period of "stagnation" in the direction of the Moscow Conservatory: after the death of Nikolai Rubinstein in 1881 neither Nikolai Gubert, nor Karl Albrecht, professors who consistently accepted upon themselves the responsibilities of the director of the conservatory, were able to preserve the affair of directing it at an adequate level, which made it possible for Tchaikovsky in May 1885 to state the fact: "The conservatory is in a stage of utter decline and degeneration" [11, XIII, p. 89]. In search for a way out from the current situation Tchaikovsky offered the directorship to Nikolai Rimsky-Korsakov, but the latter declined the offer [Ibid., pp. 58, 86]. Another candidate Piotr Ilyich

considered to be Sergei Taneyev – "a person of flawless moral purity and an admirable musician" [Ibid., p. 89], the sole shortcoming of which, in the ironic words of Piotr Ilyich, was merely his youth – at the described moment Taneyev was 28 years old. Nonetheless, Tchaikovsky was able to convince both the directors of the Moscow Section of the RMS and Sergei Ivanovich himself of the necessity of this step, and on May 30, 1885 Taneyev was chosen as director of the conservatory. For the sake of supporting Taneyev in his new position Tchaikovsky intended to join the faculty of professors, to teach free composition classes "gratuitously" [Ibid., p. 93]. However, the combination of the positions of a professor and a member of the direction of the RMS was not admissible according to the Statute of the Society, and so Tchaikovsky, having discussed with Taneyev a possible alternative [10, pp. 124–125], remained in the position of a director, more significant from the position of influence on the affairs of the conservatory and the RMS in whole.

Acting in the name of the directory of the Moscow Section of the RMS, Tchaikovsky carried out a number of important undertakings, among which was the invitation of Vasily Safonov to the position of professor of the Conservatory (see: [6, pp. 81–85]), the return to the Conservatory of Nikolai Gubert[11], who gave up his pedagogical position, after having resigned from his position of director of the Conservatory.

The period of Tchaikovsky's directorship happened at the time of the highest peak of the Society's concert activities and the beginning of its decline. The latter motivated the most important direction of the composer's activities in the sphere of organization of the concert life of the Moscow Section connected with the search for the possibilities of the Society's survival in the conditions of growing competition on the part of other concert organizations and maintenance of a high professional level of its concerts.

One of the means of interruption of the emerging regression could have been the material assistance to the Society. In September 1885 the Russian Accessorial Musical Society in the activities of which Tchaikovsky participated, most likely, as a member-institutor was created. "The Commitment of P. I. Tchaikovsky" from November 15, 1886 has been preserved, in which he obligates himself "to contribute in favor of the Russian Accessorial [Musical] Society in Moscow a hundred rubles in silver currency annually in four installments" [11, XIII, p. 545]. However, this palliative measure could not provide perceivable results.

Having a good knowledge of the demands of the audiences attending concerts of the Society, Tchaikovsky saw the way out of the situation, first of all, in invitation for participation in the concerts of the RMS of outstanding musicians from other countries: "If for the sake of flourishing of the Mus[ical] Soc[iety], for the upholding of the prestige and influx of members it is necessary to invite foreign artists…, why should we not invite them?" [11, XIII, p. 106]. Exerting great hopes on the "allurement of soloists" (in the expression of Piotr Ilyich), in 1889 he takes upon himself the initiative of inviting performers from other countries for taking part in concerts of Society, actively communicates with European musicians concerning this matter (see: [15, pp. 156–167]) and on October 12, 1889 he summarizes the situation in his letter to Nadezhda von Meck: "…if the upcoming season is successful, I would be very proud, since I thought and by means of personal and epistolary relations arranged that in every concert an authoritative Kapellmeister would appear" [11, XV-a, p. 197].

Thereby, because of Tchaikovsky's efforts the concerts of the Society[12] included the participation of the following famous musicians: Adolf Brodsky, Claude Taffanel, Antonin Dvořak, Edouard Colonne, Karl Klindworth, Johannes Wolf, and the Leipzig String Quartet. There were more invitations from Piotr Ilyich, but for various reasons not all those invited were able to attend (Table 3). Tchaikovsky invited not only musicians from other countries, but also Russian musicians well-known by their merits and showing promise to participate in the concerts of the Moscow Section of the RMS. Thus, the symphonic concert season of 1889/90 was opened by Rimsky-Korsakov, who was invited by Piotr Ilyich [11, XV-a, p. 115], and Anton Rubinstein performed as a conductor and a soloist on January 6, 1890 at the Sixth Symphonic Assembly [Ibid.], the Tenth Symphonic Assembly was conducted by Mikhail Ippolitov-Ivanov, invited from Tiflis together with singer Varvara Zarudnaya for a collaborative participation at a concert of the Society [Ibid., pp. 113, 129, 168, 176–177]. In February 1890, having informed of his decision to leave them from the board of directors of the Moscow Section of the RMS and of his refusal to conduct the concerts of the Society, Tchaikovsky offers the directory

his replacement at the conductor's podium with Alexander Siloti, a talented conductor "who lacks only experience. Where else should he be given the means to obtain his experience, if not the Mus[ical] Society?" [11, XV-b, p. 56].

Likewise, of no less importance is the position of Piotr Ilyich's refusal to receive honorariums from participating in the Society's concerts: "If we take into consideration," he wrote to Alexander Siloti, "that the Mus[ical] Soc[iety] in Moscow is very poor and that we must further its prosperity to the best of ability, it is very desirable that henceforth too we would content ourselves with merely the honor of conducting in these concerts, or with the smallest honorarium" [11, XV-b, p. 36].

Tchaikovsky's departure from the board of directors was accompanied by a conflict with the director of the Conservatory and the conductor of the Moscow Section of the RMS Vasily Safonov, who neglected Tchaikovsky's recommendation, as the director of the Moscow Section of the RMS, to accept graduate of the Conservatory and talented Anatoly Brandukov in place of the deceased cello professor of the Moscow Conservatory Wilhelm Fitzenhagen [Ibid., pp. 55–56, 60–61, 134]. In all possibility, this conflict served as the cause for Tchaikovsky's withdrawal from the rather strenuous responsibilities which had demanded intensive communication with people and distracted from his compositional work: "…to the best of my abilities I proved my committal to the Mosc[ow] Musi[ical] Soc[iety] by taking part in its activities for many years…, sometimes quite to the disadvantage of my own personal interests," – Tchaikovsky wrote in 1890 [Ibid., p. 54].

Having withdrawn from his activities as a director, the composer continued to carry out the same functions, but from his own personal initiative. His attention was now turned to the greatest degree to the sections of the RMS in Kiev, Odessa and Kharkov, where in 1890–1893 he presented himself as a composer and conductor.

Most importantly of all, Tchaikovsky collaborates closely with the St. Petersburg Section of the RMS. As previously in Moscow, Piotr Ilyich continued to provide assistance to musicians in need[13], took upon himself the "role of the interceder for the Kharkov Section" [11, XVII, p. 188], turning to the St. Petersburg Section with the request for assistance for inviting Herman Laroche to the position of professor of the St. Petersburg Conservatory [3, p. 55]; continued to be concerned with inviting "names" for participation in the concerts of the Society. For example, he planned to invite singer Eugene Ouden for participation in concerts of the St. Petersburg and Moscow Sections of the Society in the 1893/94 Season [11, XVII, p. 160], and also recommended Franz Liszt's pupil Adele Aus der Ohe to the directory of the St. Petersburg Section [3, p. 55; 11, XVII, pp. 134, 161–162], who performed Tchaikovsky's First Piano Concerto under the direction of the composer in his last appearance before the public in a concert organized by the St. Petersburg Section of the RMS on October 16, 1893.

The RMS and Tchaikovsky the conductor. Tchaikovsky began engaging in intensive conducting practice particularly during the period of his directorship at the Moscow Section of the RMS. The first such performance for Tchaikovsky took place at the Second Symphonic Assembly of the Moscow Section on November 14, 1887, and the last – at the First Symphonic Assembly of the St. Petersburg Section on October 16, 1893. Altogether from 1887 to 1893 he conducted RMS concert programs twenty times. The period of the composer's directorial activities witnessed seven performances of Tchaikovsky as a conductor in Moscow from 1887 to early 1890. During the same period Tchaikovsky presented himself as a Kapellmeister in concerts of the St. Petersburg Section only four times.

It must be noted that Tchaikovsky's withdrawal from regular performances as a conductor in the Moscow Section in 1890, due to his resignation from the board of directors, practically did not affect the intensity of his activities as a Kapellmeister. Only the geography of Tchaikovsky's conducting of the concerts of the Society: only once, on February 14, 1893 the composer performed at the Moscow Section; the other concerts of Tchaikovsky as a conductor in the 1890s took place once each at the Tiflis, Kiev and Kharkov Sections of the RMS, three times in the Odessa Section and twice in the St. Petersburg Section.

It would be proper to classify the concerts conducted under the direction of Tchaikovsky as authorial, in which only his own compositions were performed (such concerts were in the majority), concerts of works by other composers, and combined concerts, in which the programs included compositions by Tchaikovsky and by other composers, and Piotr Ilyich conducted either parts of the programs, or the entire concerts.

The repertoire of the authorial concerts of the RMS under the direction of Tchaikovsky in many coincides with the concerts which he conducted in other countries at the same period from 1887 to 1893. Both types of concerts featured numerous performances of the following compositions: the Fifth Symphony, the First and Third Suites, "Romeo and Juliet," the Solemn Overture "1812," "The Tempest," "Francesca da Rimini," Andante cantabile from the First String Quartet (in the composer's orchestration), the First and Second Piano Concertos and the Concerto for Violin and Orchestra. Judging from the repertoire, when choosing the compositions for RMS concerts and for tour performances Tchaikovsky oriented himself on compositions which were able to create a brightly expressed emotional-pictorial impact on the listener.

In the orchestral concerts of the RMS under the direction of the composer the first performances of his works created during the years 1887–1893: the "Mozartiana" Suite, the Overture-Fantasy "Hamlet," the suite from the "Nutcracker" ballet and the Sixth Symphony. In the combined concert directed by Tchaikovsky Sergei Taneyev's trilogy "Oresteia" was performed the conductor for the first time. In the RMS concerts Tchaikovsky also conducted such large-scale works as Ludwig van Beethoven's Ninth Symphony and Anton Rubinstein's Fifth Symphony[14].

What the RMS was for Tchaikovsky was expressed best of all by himself, addressing to the Moscow Section: "…no matter how long I would live, nobody would ever eradicate from my heart the deepest and warmest love for the Moscow Musical Society and the Conservatory and… their well-being remains, notwithstanding any changes, very close to my heart until the very last minute of my life" [11, XV-b, p. 56].

NOTES

[1] The Russian Musical Society (RMS) appeared in St. Petersburg in 1859 and existed until 1918. From 1873 to 1917 it held the status on an Imperial Society. Further in the article: RMS or Society.

[2] The State Memorial Musical Museum-Reserve of P. I. Tchaikovsky, Klin (GMZTch), a12 No. 4/2. The text of Piotr Tchaikovsky's request for enrollment at the Music College affiliated with the RMS; see: [13, p. 309].

[3] The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). F. 2099. Inv. 2. Unit. 27, pp. 2–3. Text of the "Conditions" from 1866; see: [13, pp. 312–313].

[4] RGALI. F. 2099. Inv. 1. Unit. 26, pp. 1–1 backside. Up to the present it has not been established whether or not the petition was granted.

[5] Upon citation [11] the source number is followed by the volume and page numbers.

[6] With the help of the polynominal trend of the 4th degree. Polynominal trends (math.) are applied for the description of the significance of temporal sets, which alternately increase and decrease.

[7] The increase or decrease of the quantity of concerts with Tchaikovsky's music outside of Russia occurred in direct dependence on Tchaikovsky's foreign tours as a conductor, which deters us from regarding performances of Tchaikovsky's music outside of Russia during his lifetime as a tendency.

[8] Here and onwards the information is given as: [8].

[9] During the 19th century this aria was erroneously considered to be the composition of Alessandro Stradella. See: [4, pp. 296–314].

[10] Except for the Third Piano Concerto, which was not performed during Tchaikovsky's lifetime.

[11] RGALI. F. 2099. Inv. 1. Unit. 33, p. 117.

[12] Tchaikovsky also helped organize performances of musicians from other countries in other concert organizations as well.

[13] See Examples of Tchaikovsky's petitions to the Directorate of the Moscow Section of the RMS on behalf of clarinetist V. Ya. Frolov: [11, XV-a, p. 214], to the Directorate of the St. Petersburg Section of the RMS on behalf of former orchestral musician E. V. Mirchke: [11, XVI-a, pp. 250–251].

[14] It must be added here that at other concert venues Tchaikovsky also conducted such works as Anton Rubinstein's oratorio "The Babylonian Pandemonium," Alexander Glazounov's "Spanish Serenade," and Edvard Grieg's Concerto for Piano and Orchestra. Besides this, Tchaikovsky's talent as a Kapellmeister also revealed itself in his directing operatic productions (of his own operas, as well as those by other composers), which demanded the highest level of mastery of the conductor.

Table 1
Performance of Piotr Ilyich Tchaikovsky's Compositions in Concerts of Regional Sections of the RMS

Year	Moscow	St. Petersburg	Kharkov	Kiev	Tiflis	Odessa	Saratov	Per Year
1865								
1866	2	1						3
1867	2	1						3
1868	2							2
1869	1	2						3
1870	3	1						4
1871								
1872	2	2						4
1873	3	2	1					6
1874	5	5		2				12
1875	4	1		2				7
1876	5	6						11
1877	6	2						8
1878	5	2						7
1879	3	2						5
1880	7	8						15
1881	2	7			2			11
1882	6	2			3			11
1883	4	6						10
1884	3	3			4			10
1885	7	7		2	2			18
1886	6	5		1	5			17
1887	9	8			1			18
1888	5	4		1	4			14
1889	4	7		6	3	1		21
1890	5	13	1	3	3	1		26
1891	7	6	2	4	4	2		25
1892	5	6	3	3		1	1	19
1893	5	3	1	1		5		15
Total	117	112	8	25	31	10	1	**305**
%	*38.7*	*36.7*	*2.6*	*8.2*	*10.2*	*3.3*	*0.3*	*100*
%	***75.4***		***24.6***					*100*

Picture 1

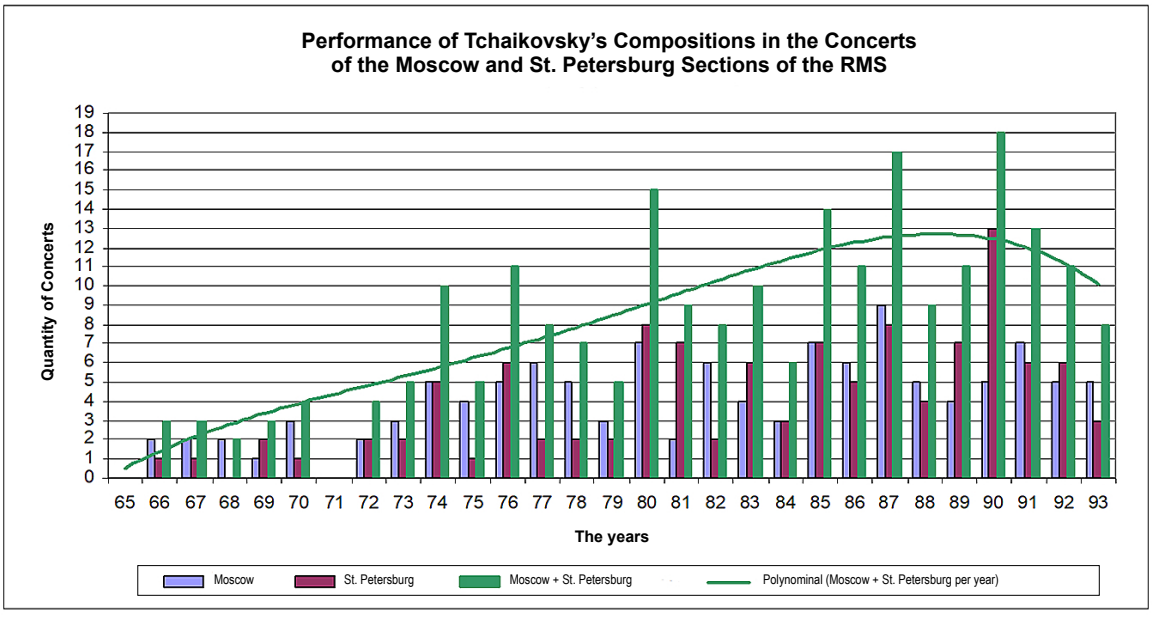


Table 2

Performance of Piotr Ilyich Tchaikovsky's Music in Concerts of Regional Sections of the RMS and Other Concert Organizations in Russia and Other Countries

Year	RMS	The Rest of Russia	Other Countries	Altogether per Year
1865		1		1
1866	3			3
1867	3	1		4
1868	2	2		4
1869	3	1		4
1870	4	1		5
1871		2		2
1872	4	1		5
1873	6	2		8
1874	12	1		13
1875	7			7
1876	11	7	4	22
1877	8	1	1	10
1878	7		5	12
1879	5	1	2	8
1880	15	6	1	22
1881	11	4	1	16
1882	11	3	4	18
1883	10	4	1	15
1884	10	3	3	16
1885	18	3		21
1886	17	6	2	25
1887	18	4	3	25
1888	14	5	15	34
1889	21	9	14	44
1890	26	9	1	36
1891	25	10	9	44
1892	19	16	1	36
1893	15	15	4	34
Total	305	118	71	**494**
%	***61.7***	*23.9*	*14.4*	*100.0*

Picture 2

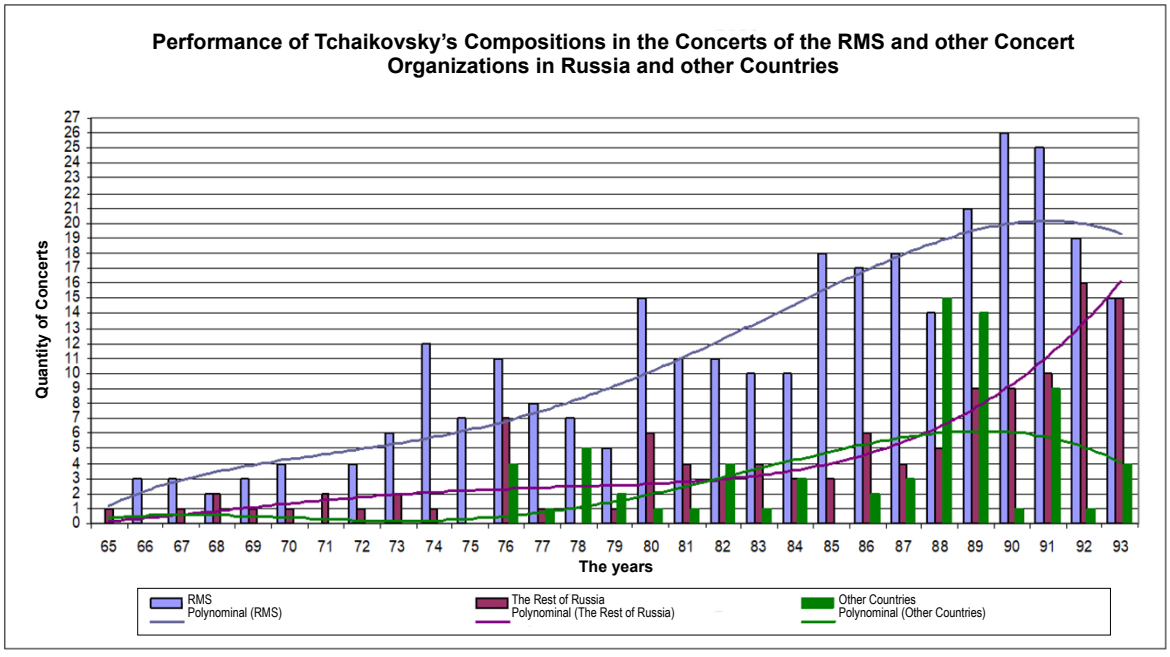


Table 3
Musicians from Other Countries Invited by Piotr Ilyich Tchaikovsky for Participation in Concerts of the RMS

Performer	Concert Season	Document
Adolf Brodsky, violinist	1889/90	[11, XV-a, pp. 122–123]
The Leipzig String Quartet (Adolf Brodsky, Hans Becker, Ottokar Novaček, Julius Klengel)	1889/90	[11, XV-a, pp. 122–123]
Edvard Grieg, composer, pianist, conductor	the trip did not occur	[11, XIV, pp. 519–520]
Claude Taffanel, Flutist	1888/89	[11, XIV, p. 602–603]; [9, pp. 75, 126–127]
Louis Diémer, pianist	the trip did not occur	[9, pp. 126–127]
Johannes Brahms, composer, conductor	the trip did not occur	[12, pp. 188]
Antonin Dvoŕak, composer, conductor	1889/90	[11, XV-a, pp. 22–24, 32, 53–56, 67]; [12, pp. 181–183, 192, 227, 238, 243, 246, 247]
Jules Massenet, composer, conductor	the trip did not occur	[12, pp. 183–184]
Edouard Colonne, conductor	1889/90	[11, XV-b, p. 100]; [12, pp. 228, 264, 349, 570]
Karl Klindworth, conductor	1889/90	[11, XV-a, pp. 35–36]; [9, pp. 66–67]
Ignazy Paderewski, pianist	the trip did not occur	[12, p. 200]
Johannes Wolf, violinist	1891/92	[9, p. 75]

REFERENCES

1. Vaydman P. E., Aynbinder A. G. «…Esli b sud'ba ne tolknula menya v Moskvu…» ["…If Fate had not Incited Me to Go to Moscow…"]. *Soyuz tvortsov i prosvetiteley: sb. st.* [A Union of Creators and Enlighteners: Collection of Articles]. Ed. and comp. by E. D. Krivitskaya, V. V. Khabarov. Moscow: Kompozitor, 2012, pp. 163–181.
2. *Dni i gody P. I. Chaykovskogo: letopis' zhizni i tvorchestva* [P. I. Tchaikovsky's Days and Years: A Chronicle of Life and Creativity]. Comp. by E. Zaydenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1940. 743 p.
3. Kaleys A. S. Arkhiv Russkogo muzykal'nogo obshchestva [The Archive of the Russian Musical Society]. *Teatr i muzyka: dokumenty i materialy* [Theater and Music: Documents and Materials]. Moscow; Leningrad, 1963, pp. 24–56.
4. Komarov A. V. Ariya «O del mio dolce ardor» iz opery K. V. Glyuka «Paris i Elena»: sud'ba sochineniya v XIX veke, instrumentovka P. I. Chaykovskogo [Aria "O del mio dolce ardor" from K. V. Gluck's opera "Paride ad Elena": the Fate of the Work in the 19th Century, the Instrumentation of P. I. Tchaikovsky]. *Nasledie: XVIII–XIX veka: sbornik statey, materialov i dokumentov* [Heritage: 18th and 19th Century: A Collection of Articles, Materials and Documents]. Issue 2. Moscow, 2013, pp. 296–314.
5. Larosh G. A. *Izbrannye stat'i. V 5 vyp. Vyp. 2: P. I. Chaykovskiy* [Selected Articles. In 5 Issues. Issue 2: P. I. Tchaikovsky]. Leningrad: Muzyka, 1975. 368 p.
6. *Letopis' zhizni i tvorchestva V. I. Safonova* [Chronicle of Life and Creativity of V. I. Safonov]. Comp. by L. L. Tumarinson, B. M. Rosenfeld. Moscow: Belyy bereg, 2009. 768 p.
7. Moiseev G. A. *Kamernye ansambli P. I. Chaykovskogo* [The Chamber Ensembles of P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka, 2009. 296 p.
8. *Tematiko-bibliograficheskiy ukazatel' sochineniy P. I. Chaykovskogo* [Thematic and Bibliographical Index of the Works by P. I. Tchaikovsky]. Ed. and comp. by P. Vaydman, L. Korabel'nikova, V. Rubtsova. Moscow: P. Yurgenson, 2006. 1194 p.
9. *Chaykovskiy i zarubezhnye muzykanty. Izbrannye pis'ma inostrannykh korrespondentov* [Tchaikovsky and Musicians from Other Countries. Selected Letters of Correspondents from Other Countries]. Comp. by N. A. Alekseev. Leningrad: Muzyka, 1970. 240 p.
10. *Chaykovskiy i Taneev. Pis'ma* [Tchaikovsky and Taneyev. Letters]. Ed. and comp. by V. A. Zhdanov. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1951. [XI], 557 p.

11. Chaykovskiy P. I. *Polnoe sobranie sochineniy. T. II–XVII: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Compilation of Complete Works. Vol. II–XVII: Literary Works and Correspondence]. Moscow: Muzgiz – Muzyka, 1953–1981.

12. Chaykovskiy P. I., Yurgenson P. I. *Perepiska. V 2 t. T. 2: 1886–1893* [Correspondence. In 2 Vol. Vol. 2: 1886–1893]. Ed. and comp. by P. Vaydman. Moscow: P. Yurgenson, 2013. 664 p.

13. Epizody zhizni P. I. Chaykovskogo v dokumentakh. Publikatsiya A. G. Aynbinder [Episodes from P. I. Tchaikovsky's Life in Documents. Publication of A. G. Ainbinder]. *Neizvestnyy Chaykovskiy* [The Unknown Tchaikovsky]. Scientific ed. and comp. by P. E. Vaydman. Moscow: P. Yurgenson, 2009, pp. 301–344.

14. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *// Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship.* 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

15. Sundkvist L. Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs, Paris, 18 März 1888, an Louis Diémer. *Tschaikowsky-Gesellschaft*. 2013. Mitteilungen 20. S. 156–167.

About the author:

Elena E. Polotskaya, Dr.Sci. (Arts), Pro-rector for Research, Professor of the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайдман П. Е., Айнбиндер А. Г. «…Если б судьба не толкнула меня в Москву…» // Союз творцов и просветителей: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая, В. В. Хабаров. М.: Композитор, 2012. С. 163–181.

2. Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин. М.; Л.: Музгиз, 1940. 743 с.

3. Калейс А. С. Архив Русского музыкального общества // Театр и музыка: документы и материалы. М.; Л., 1963. С. 24–56.

4. Комаров А. В. Ария «O del mio dolce ardor» из оперы К. В. Глюка «Парис и Елена»: судьба сочинения в XIX веке, инструментовка П. И. Чайковского // Наследие: XVIII–XIX века: сб. ст., мат. и док. Вып. 2 / сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М., 2013. С. 296–314.

5. Ларош Г. А. Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 2: П. И. Чайковский. Л.: Музыка, 1975. 368 с.

6. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 768 с.

7. Моисеев Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 296 с.

8. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. 1194 с.

9. Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов / сост. Н. А. Алексеев. Л.: Музыка, 1970. 240 с.

10. Чайковский и Танеев. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. [XI], 557 с.

11. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. II–XVII: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз – Музыка, 1953–1981.

12. Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка. В 2 т. Т. 2: 1886–1893 / сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2013. – 664 с.

13. Эпизоды жизни П. И. Чайковского в документах. Публикация А. Г. Айнбиндер // Неизвестный Чайковский / науч. ред. и сост. П. Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2009. С. 301–344.

14. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

15. Sundkvist L. Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs, Paris, 18 März 1888, an Louis Diémer // Tschaikowsky-Gesellschaft. 2013. Mitteilungen 20. S. 156–167.

Об авторе:

Полоцкая Елена Евгеньевна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1473-8367**, eepol@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.091-098
UDC 78.074

ALEXANDER V. KOMAROV

Russian National Museum of Music; State Institute for Art Studies
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-9613-2213, komluvi@mail.ru

Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction

The present work is devoted to the little researched influence of the Russian Musical Society (RMS) on the artistic activities of Piotr Ilyich Tchaikovsky. Examination is made of composer's original musical works performed in the concerts of the Russian Musical Society, as well as his orchestrations, which are viewed for the first time in the historical realities of the life of the Society and the artistic priorities of this organization. The fact of regular performances of the composer's music in the Society's concerts is presented as a manifestation of the realization of one of the crucial positions of the Statute of the RMS. The other position of this document substantiates the monetary payments to Tchaikovsky for the first performances of his compositions in the Society's concerts. The special attention which the RMS gave to the composers' works in the orchestral genre is highlighted and explained. Four compositions by Tchaikovsky connected with orchestrations of works by other composers are illuminated in detail. It is demonstrated on the basis of analysis of these works that by means of the choice of a particular instrumental range of the orchestra and the use of particular techniques of orchestration, in each of the four cases the composer made attempts to reconstruct the absent scores. The article is concluded of a brief generalization of Tchaikovsky's contribution to the activities of the RMS and the role of the Society in the composer's creative development.

Keywords: Russian Musical Society (RMS), musical education, concert life, orchestration, Piotr Tchaikovsky.

For citation: Komarov Alexander V. Piotr Ilyich Tchaikovsky and the Russian Musical Society. The Creative Aspect of Interaction. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 91–98.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.091-098.

А. В. КОМАРОВ

Российский национальный музей музыки; Государственный институт искусствознания
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-9613-2213, komluvi@mail.ru

П. И. Чайковский и Русское музыкальное общество. Творческий аспект взаимодействия

Предлагаемая работа посвящена малоизученному влиянию Русского музыкального общества (РМО) на творческую деятельность Петра Ильича Чайковского. Оригинальные музыкальные произведения композитора, исполнявшиеся в концертах Русского музыкального общества, а также его инструментовки впервые рассматриваются в контексте исторических реалий жизни Общества и художественных приоритетов этой организации. Сам факт регулярного исполнения сочинений композитора в концертах Общества представлен как реализация одного из ключевых положений Устава РМО. Другим положением этого документа обоснованы денежные выплаты Чайковскому за первые исполнения его сочинений в концертах Общества. Отмечается и объясняется особое внимание, которое РМО уделяло произведениям композитора в симфоническом жанре. В статье подробно освещаются четыре работы Чайковского, связанные с инструментовками сочинений других композиторов. На основании анализа этих работ показано, что посредством выбора определённого состава оркестра и использования характерных приёмов инструментовки, в каждом из четырёх случаев композитор делал попытки реконструировать отсутствующие партитуры. Статья завершается кратким обобщением вклада Чайковского в деятельность РМО и роли Общества в творческом развитии композитора.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество (РМО), музыкальное образование, концертная жизнь, инструментовка, Пётр Чайковский.

Для цитирования: Комаров А. В. П. И. Чайковский и Русское музыкальное общество. Творческий аспект взаимодействия // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 91–98.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.091-098.

The activities of the Russian Musical Society (from April 1873 – the Imperial Russian Musical Society) was one of the most significant factors in the professional biography of Piotr Ilyich Tchaikovsky. The formation of the composer's style and the entire period of his independent compositional work took place at the time when the musical life of Russia was in many ways defined by the initiatives of the Society. Efforts of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS) resulted in the creation of opportunities for receiving a systematic musical education in Russia. Concert life and the music publishing business were placed on a regular basis, which played a significant educational role in the preparation of professional bringers, as well as the upbringing of the auditorium of listeners who were capable of perceiving and appreciating classical music. One cannot fail to notice, how varied Tchaikovsky's contacts with the RMS/IRMS were. They included passing through the total complex of educational subjects at the St. Petersburg Conservatory (1862–1865), teaching at the Moscow Conservatory (1866–1878), membership in the Directorate of the Moscow Section of the Society (1885–1890), and participation in the concerts of the RMS/IRMS as a composer and performer. The institutions of musical life founded and supported by the Russian Musical Society became for Tchaikovsky an exclusively productive environment in which he was able to develop his talent intensively.

On the other hand, Tchaikovsky's active diverse efforts as a composer, a performer, a pedagogue and one of the directors of the Society's Moscow Section made a considerable contribution into the development of the RMS/IRMS and the consolidation of its social status. Separate aspects of Tchaikovsky's collaboration with the RMS/IRMS have already been elucidated in scholarly literature. The works of Elena Shabshaevich recount of the participation of the Society at the World and the Russian Exhibitions in Moscow in 1872 and 1882, as well as of the way the composers whose works were performed at the concerts of the RMS/IRMS received material incentives, which had a direct connection to Tchaikovsky [13–15]. Elena Polotskaya's articles and dissertation for the degree of Doctor of Arts are devoted to comprehensive research of Tchaikovsky's pupilage and teaching activities inseparably connected with the RMS/IRMS [9–11; 17]. Grigory Moiseev researched in detail the composer's contacts with the august patrons of the Society, as well as the Chairman of the RMS in Moscow Nikolai Rubinstein [5–8]. At the center of our attention lies the role of the Russian Musical Society as the initiator of Tchaikovsky's creative concepts. The composer's original musical compositions performed at the concerts of the RMS/IRMS and, in particular, his orchestrations made in the context of the historical realities of the Society's life and the artistic priorities of this organization.

The concerts of the Russian Musical Society became one of the main venues on which Tchaikovsky's compositions were performed during his lifetime. However, the cause for the creation of these compositions, as a rule, was not directly connected with the perspective of their performance at the concerts of the RMS/IRMS, but is conditioned both by the reasons of artistic character and by various circumstances of life. The rare examples when a certain musical composition was created particularly in connection with a performance at the RMS/IRMS concerts are presented by the history of the creation of the second version of the Overture in F major, the "Marche Slave" and the Suite from the Ballet "The Nutcracker." Especially noteworthy is the history of the new version of the Overture in F major, the first version of which was written by Tchaikovsky during the time of his studies at the St. Petersburg Conservatory, presumably for a student orchestra, and performed under the direction of the composer on November 27, 1865.

Having moved to Moscow in the first days of January 1866, the composer upon recommendation of Nikolai Rubinstein presented for performance at a concert of the RMS another composition of his, also performed at the Conservatory – the massive Overture in C minor. However, for some unknown reasons this composition aroused harsh criticism from Nikolai Rubinstein and was not accepted for performance. Instead, Tchaikovsky showed Rubinstein the score for his Overture in F major, which was as a whole approved, but the condition for its performance was that the composer revise the composition considerably [3, pp. 134–135]. Apparently, the composer was recommended to take as a reference point the Overture in C minor, which was not accepted for performance, with which the second edition of the Overture in F major finds numerous common features in both the form and the scale of the composition, as well

as the correlation between the respective sections and the orchestration techniques. Following the instructions of Nikolai Rubinstein, Tchaikovsky expanded the Overture in F major considerably: in the new version the composition comprised 687 measures, whereas in the primary version it was 377. In the second version the introduction was greatly enlarged (28 measures in the first version, 109 measures in the second) and the development section (80 measures in the first version and 101 measures in the second), and there also appeared a slow section before the recapitulation (mm. 364–372) and a new coda (mm. 514–687) which included an extensive fugato. The constituency of the orchestra in the second version included four horns, two trumpets and three trombones, whereas in the first version the brass section was limited to one horn and one trumpet. The emotional range of the composition was enriched by new dramatic images which sharply contrasted with the main jovial color of the first version. In the revised version the Overture in F major was performed for the first time in a special symphonic assembly of the RMS in Moscow under the direction of Nikolai Rubinstein on March 4, 1866.

When illuminating the episode of preparing Piotr Tchaikovsky's composer's debut in Moscow, both Modest Tchaikovsky and Nikolai Kashkin observed that the main reason for the changes made by the composer in his Overture in F major was the necessity for expanding the makeup of the orchestra from a small to a large one, which was customary in the practice of the Moscow concerts of the RMS [Ibid., p. 134]. However, the composer did not limit himself to merely orchestrating the work anew, but virtually prepared a new composition, in its overall conception and in its details profoundly different from the initial version. It is hardly possible to indicate certain varied technical or aesthetic impediments for performance of the first version of the Overture in F major. An analysis of the changes made upon the creation of the second version of the composition makes it possible to come closer to approach an understanding of the position of Nikolai Rubinstein as chairman of the RMS in Moscow. Presenting to his audiences a new composer who was one of the first graduates of the first Russian conservatory and who started his teaching activities in Moscow, Rubinstein deemed it important to show him as a developed professional who was in possession of the contemporary musical language, compositional techniques and forms customary in artistic practice. This position stems from the Statute of the Russian Musical Society, in which all the current valid versions of which upon the formulation of the aims of organization and the work of the Society the accent is made particularly on the development of the art of music in general and education in particular:

"§ 1. The goal of the Society: development of musical education and musical taste in Russia and encouragement of Russian talents" (1859)[1];

"Article 1. The Imperial Russian Musical Society has the goal of furthering the dissemination of musical education in Russia, to aid the development of all the sections of the art of music and to encourage skillful Russian artists (composers and performers) and teachers of musical subjects" (1873)[2].

The Society provided the public with new Russian music, which, on the one hand, was original, and on the other hand, was comparable with the Western European in terms of possession of skill. Performance of all the latest compositions of the large-scale form, as well as some of his vocal and instrumental small-scale compositions in the concerts of the RMS in Moscow and in other cities met the needs of this mission. Not a single one of them required bringing in significant compositional changes, with the exceptions of the First Piano Concerto and the Violin Concerto, where the object of criticism from the potential performers (Nikolai Rubinstein and Leopold Auer) were not the compositions as such, but the parts of the solo instruments. Nonetheless, these compositions too soon after their first performances outside of Russia (respectively, in Boston and Vienna) became a part of the programs of concerts of the Russian Musical Society. The fact itself of the regular performances of Tchaikovsky's compositions in the concerts of the RMS/IRMS may also be regarded as the realization of one of the crucial positions of the Society's Statute: "To grant Russian composers with the opportunities of hearing their compositions in performances"[3]. By no means an unimportant stroke to the overall picture of interrelations of Piotr Ilyich Tchaikovsky and the RMS/IRMS is also the circumstance that certain works by the composer the first performances of which took place in the Society's Moscow-based concerts were marked by material incentives. In the reports published by the Moscow Section of the Society the figures for the following payments are cited:

1871/1872: for the "Romeo and Juliet" overture – 200 rubles;

1872/1873: for the Second Symphony – 300 rubles;

1873/1874: for the "Storm" fantasy – 300 rubles;

1874/1875: for the overture to the opera "The Blacksmith Vakula, or The Night Before Christmas" – 300 rubles;

1875/1876: for the Third Symphony – 300 rubles;

1876/1877: for "Marche Slave" and the "Francesca da Rimini" fantasy – 500 rubles;

1877/1878: presumably for the Fourth Symphony (the Report lists: "for the composition") – 200 rubles;

1879/1880: for the First Suite[4] – 300 rubles.

(As a comparison, according to the reports of the Moscow section of the RMS, Tchaikovsky's monthly salary for teaching at the Moscow Conservatory in 1871/1872 was equal to app. 124 rubles, in 1872/1873 – 192 rubles, in 1873/1874 – 172 rubles, in 1874/1875 – 193 rubles, in 1875/1876 – 206 rubles, in 1876/1877 – 225 rubles.)

The payments to Tchaikovsky were made by virtue of the Society's Statute[5] and were, on the one hand, an acknowledgement of the outstanding artistic merit of the composer's works, and, on the other hand, – a special sign of attention and support particularly compositions of the symphonic genre. From the first years of its activity, the repertoire polity of the RMS preserved the priority particularly of symphonic music. Herein can be traced the connection with the undertakings of the Russian Symphonic Society, on the basis of which the Russian Musical Society was founded in 1859[6]. Subsequently the character of the material incentives changed somewhat, and the composer received annual sums not for the premiere performance of a certain composition, but for all of his compositions performed in the concerts during the seasons.

Along with Tchaikovsky's original compositions, the concerts of the RMS/IRMS featured orchestrations made by him of works by other composers. One of the main goals of the Society already proclaimed in the Statute for 1859 was "performance in the utmost possible perfection of the best musical compositions, instrumental and vocal"[7]. In the Statute of 1873 the same goal was described in greater detail: "Article 2. <…> The Society has the right: <…> 2. To organize for its members musical assemblies and concerts which shall feature in programs affirmed by the directorates of works of vocal and instrumental, sacred and secular music of both Russian and foreign composers <…>, operatic and musical-dramatic compositions, as well as assemblies for chamber music"[8].

Piotr Tchaikovsky made his orchestrations upon commission for concrete concerts. For the Second Symphonic Assembly of the RMS in Moscow, which took place on November 6, 1870, the composer orchestrated the Aria of Paris ("O del mio dolce ardor") from Christoph Willibald Gluck's opera "Paride ed Elena." The Special Assembly of the RMS/IRMS in Moscow to the benefit of the Fund for Assistance of Widows and Orphans of Artists on January 29, 1871 featured a performance of the trio of Carolina, Elisetta and Fidalma ("Le faccio un inchino contessa garbata") from Domenico Cimarosa's opera "Il Matrimonio Segreto." The special concert to the benefit of the selfsame fund which took place on April 7, 1874, featured the performance of the orchestration of Robert Schumann's ballad "The Prophetic Dream" (in the Schumann's original – "Ballade vom Haideknaben"). The program of the daytime concert of the St. Petersburg of the Society on December 26, 1876 included the vocal trio of Alexander Dargomyzhsky "Nochevala tuchka zolotaya" ["The Golden Cloud Spent the Night"] in the orchestration of Piotr Tchaikovsky. Orchestrations of operatic numbers were made due to the unavailability of the original scores, the chamber compositions were orchestrated in connection with the widespread habit of performing them in orchestral concerts in orchestral format. We shall briefly present each of the enumerated orchestrations.

The Aria from Gluck's opera was orchestrated by Tchaikovsky in 1870 from the piano-vocal score, in which it was composed that the work was written by another composer – Alessandro Stradella. We have traced out the historical peripeteia of the history of this aria and have stated argumentative suppositions concerning the date and the reasons of the substitution of authorship, and have also ascertained that Tchaikovsky's orchestration was carried out from the transcription of the Aria for voice and piano published in 1854 by the Berlin music publishing house "A. M. Schlesinger" in the series of sacred songs "Sion" [16]. The numerous differences between the music in this edition from Gluck's original version are also cited in our article. Among them is the change of the tempo of the Aria from *Moderato* to *Largo*, the lowering of the tessitura (D minor instead of G minor), the addition of new embellishments in the vocal part and of dynamic markings (in the range of *pianissimo* – *forte*). Gluck's quivering, airborne Aria acquired an emphatically majestic and dark color and a massiveness untypical for it.

The composition's pretended affiliation with a long past time (the publisher's subtitle was – "Arie nel sec. XVII" / "Aria from the 17th Century") impelled Tchaikovsky to highlight this remoteness of time in his work, among other things, by the choice of the chamber orchestral ensemble. The Aria was orchestrated for flute, oboe, clarinet (in B ♭), bassoon, two horns, first and second violins, violas, cellos and double-basses. Tchaikovsky demonstrated striking artistic intuition – unlike the transcription for voice and piano, which served as a source for the music for the orchestration, his score is transparent and in many ways is very close

to Gluck's score. For example, the main instrument in the woodwind group imitating the motives of the vocal in Tchaikovsky's score, as in Gluck's, is the oboe. Other wind instruments are used only in brief dynamic accruements (mm. 5–7, 21–22, 36–38) and in a number of other places for the enrichment of the sound. The rendition of the string groups in both orchestrations is identical. Finally, in the autograph score of his work Tchaikovsky did not write out the tempo *Largo* and did not indicate any deviations from it (later these components of the text were brought into the score by an unidentified person)[9].

Tchaikovsky also aspired to authenticity in the recreation of the orchestration of the original in the work on the trio from Cimarosa's opera "Il Matrimonio Segreto" (1871). Tchaikovsky was familiar with a fragment of the original orchestration of this number. The initial measures are cited in Example 119 of François-Auguste Gevaert's "Guide to Orchestration," which the composer translated from the French into Russian in the summer of 1865. They are given as an example of relief shading of various parts of the string group. Tchaikovsky reproduced this fragment precisely and subsequently followed the principle of structure of the orchestral texture embedded in it. The trio is orchestrated for small symphony orchestra, including 2 horns (in G) and 2 trumpets (in G). The limitation of performance means only to this ensemble, apparently, had the aim of coming closer to the late 18th century and thereby to recreate more precisely and fuller the orchestral style of the original.

The similar artistic goal of reconstruction of the possible authorial orchestration was what Tchaikovsky aspired to in the case of Schumann's ballad "The Prophetic Dream" (1874). The intonational-thematic mode of the ballad is close to another composition by Schumann – the introduction to the oratorio "Paradise and the Peri." In addition, the similarity is shown in the texture and techniques of development of musical material. The texture of both compositions is characterized by the melodic sophistication of the voices, the abundance of counterpoint and imitation. The oratorio "Paradise and the Peri" belonged to a number of Tchaikovsky's favorite compositions in world musical literature in general. The composer knew it perfectly from his years at the Conservatory [4, p. 288]. Apparently, Tchaikovsky observed the similarity of the ballad and the introduction to "Paradise and the Peri" and virtually quoted in his score of "The Prophetic Dream" the orchestration of the introduction to the oratorio: the thick orchestral texture, an absolute predominance in the orchestra of the bowed string group interpreted in the form of a small orchestra due to the sophistication and melodic independence of each part and to imitation. The other orchestral groups are of a subservient order, they are entrusted with performance of separate retorts, the support of the harmonic vertical aspect, the doublings of certain voices of the string group. At the same time, during his entire life Tchaikovsky criticized Schumann's orchestral style uncompromisingly, considering it to be devoid of color and rough, and once having expressed the intention to re-orchestrate all the symphonies of the German composer [1, p. 73]. However, in this work Robert Schumann's orchestration, which Tchaikovsky was unsympathetic to, was comprehended by him as a characteristic feature of the style, which it was necessary to reconstruct.

Tchaikovsky also oriented himself on the authorial orchestral writing of the original music in the orchestration of Dargomyzhsky's vocal trio "Nochevala tuchka zolotaya" ["The Golden Cloud Spent the Night"] (1876). That the same time, similarly to Schumann's orchestra, Dargomyzhsky's orchestra became the object of Tchaikovsky's criticism in his reviews: "…his orchestra is bland, dry and devoid of effects" [12, p. 150]. Dargomyzhsky's trio was orchestrated by Tchaikovsky for double ensembles of woodwind instruments (flutes, oboes, clarinets and bassoons), two horns and strings. In both stanzas of the composition (mm. 7–38, 42–66) the quiet sound of the string quintet is juxtaposed with the broad *tutti* of the entire orchestra gradually dispersed in short phrases of several instruments (mm. 38–41, 60–69). The very character of the music of the trio disposed towards a reserved color and laconism of expressive means (see also: [2, pp. 66–68]).

To sum up the cited observations, it may be asserted that in his works with the help of the choice of particular ensembles of the orchestra and use of characteristic techniques of orchestration Tchaikovsky made the attempts of reconstructing the unavailable scores of Gluck (Stradella) and Cimarosa or modeling the potential scores by Schumann and Dargomyzhsky. Such an approach answered to the greatest degree the educational mission of the Russian Musical Society, but was also concordant to the tendencies of the early and mid-1870s, when these works were done. In the second half of the 19th century historical comprehensive thought originated, the aesthetical originality of compositions from other time periods and their instrumental embodiments become comprehended.

The permanent contacts between Tchaikovsky and the RMS/IRMS during the course of the composer's entire life testify to the fact that there was a deep living connection which existed between him and

Society. He composer's original compositions and orchestrations of works by other composers comprised a considerable portion of the contemporary Russian repertoire in the Society's concert programs. The continuous possibility to hear performances of his works presented Tchaikovsky with the opportunity to correct his mistakes and errors, to put the finishing touches on his compositions, to draw lessons for the future and thereby to grow artistically. As a sign of his gratitude the composer dedicated to the Moscow Section of the Society his Second Symphony, which became one of Tchaikovsky's most often performed works during his lifetime. In September 1887 by the decision of the Main Directorate Piotr Ilyich Tchaikovsky was chosen as an Honorary Member of the Imperial Russian Musical Society.

NOTES

[1] Statute of the Russian Musical Society. Consolidated by Imperial Court on May 1, 1859. St. Petersburg: Printing Office of the 3rd Section of the Administrative Office in Possession of His Majesty, 1859, p. 1.

[2] Statute of the Russian Musical Society. Consolidated by Imperial Court on July 4/16, 1873. St. Petersburg: Printing Office of R. Golicke, 1873, p. 1; Statute of the Russian Musical Society. Consolidated by Imperial Court on July 4/16, 1873, with changes, following with the Permission of His Imperial Majesty on August 9/21, 1885 and February 22 / March 6, 1891. St. Petersburg: Printing Office of S. L. Kind. 1904, p. 1.

[3] Statute of the Russian Musical Society... 1859, p. 1; Statute of the Imperial Russian Musical Society... 1873, p. 2; Statute of the Imperial Russian Musical Society... 1904, p. 2.

[4] I wish to express my gratitude to the Research Associate of the Music History Section of the State Institute for Art Studies Anna Sergeyevna Vinogradova for informing me of the title of the composition. It is listed in the journal of the sessions of the Directorate of the Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society from March 18, 1880 (Russian State Archive of Literature and Art. F. 661. Inv. 1. D. 21, p. 6 backside). The title is absent is the published Report.

[5] From the Statute in the 1859 redaction: «§ 2. Point D) As far as the development of its means, the Society shall grant to the especially skillful in either musical composition or performance… monetary means and other premiums" [p. 1]. From the Statute in the 1873 redaction: "Article 2. <…> The Society has the right: <…> 7. To grant monetary premiums and other awards to the most remarkable composers, performers, as well as to instructors of musical subjects" [p. 2]. It must be observed that in the journals of the sessions of the Directorate of the Moscow Section of the IRMS sometimes other reasons were presented for payments to Tchaikovsky. For example, despite the figures of the published Report, the payment for the Second Symphony in the journal was issued as the issue of funds for "the swiftest publication of the symphony" (Russian State Archive for Literature and Art. F. 661. Inv. 1. D. 21, p. 2). These data require further verification and analysis. I wish to thank the Research Associate of the Music History Section of the State Institute of Art Studies Anna Sergeyevna Vinogradova for the information about the journals of the sessions of the Directorate of the Moscow Section of the IRMS.

[6] In the project of the Statute of the Russian Musical Society (1859) it is written: "The Symphonic Society, implemented by Imperial consolidation on January 18, 1847, wishing to expand the scope of its activities, requests permission to supplement and alter its constituency, as well as the right to be called the "Russian Musical Society" (Russian National Museum of Music. F. 87. D. 90, p. 1). This preamble was not included in the text of the consolidated Statute of the RMS.

[7] Statute of the Russian Musical Society... 1859, p. 1.

[8] Statute of the Imperial Russian Musical Society... 1873, pp. 1–2.

[9] Russian National Museum of Music. F. 88. D. 160.

REFERENCES

1. *Dni i gody P. I. Chaykovskogo. Letopis' zhizni i tvorchestva* [The Days and Years of P. I. Tchaikovsky. A Chronicle of Life and Creative Activities]. Comp. by E. Zaydenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin; Ed. by V. Yakovlev. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1940. 744 p.

2. Komarov A. V. Dargomyzhskiy i Chaykovskiy. Biograficheskie i tvorcheskie peresecheniya [Dargomyzhsky and Tchaikovsky. Biographical and Creative Crossovers]. *Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv. T. 12: Dargomyzhskiy, Wagner, Verdi: velikie sovremenniki: sb. st. k 200-letnemu yubileyu kompozitorov* [The Saint Petersburg Music Archive. Vol. 12: Dargomyzhsky, Wagner, Verdi: Great Contemporaries: Compilation of Articles Devoted to the 200th Anniversary of the Composers]. Ed., comp. by T. Z. Skvirskaya. St. Petersburg, 2014, pp. 56–70.

3. Komarov A. V. Muzykoved S. S. Popov i rukopisnye kopii uvertyur P. I. Chaykovskogo [Musicologist S. S. Popov and the Manuscript Copies of the Overtures of P. I. Tchaikovsky]. *Zapiski otdela rukopisey. T. 54* [Proceedings of the

Manuscript Division. Vol. 54]. Comp. by A. I. Serkov; Russian State Library. Moscow, 2012, pp. 132–146.

4. Larosh G. A. Iz moikh vospominaniy. Chaykovskiy v konservatorii [From my Reminiscences. Tchaikovsky at the Conservatory]. *Izbrannye stat'i. V 5 vyp. Vyp. 2: P. I. Chaykovskiy* [Selected Articles. In 5 Issues. Issue 2: P. I. Tchaikovsky]. Ed. by A. A. Gozenpud. Leningrad, 1975, pp. 277–299.

5. Moiseev G. A. Velikiy knyaz' Konstantin Nikolaevich – prezident Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Grand Duke Konstantin Nicolaevich – the President of the Imperial Russian Musical Society]. *Nasledie. Vyp. 1: Russkaya muzyka – mirovaya kul'tura: sb. st., materialov, pisem i vospominaniy* [Heritage. Issue 1: Russian Music – World Culture: Compilation of Articles, Materials, Letters and Reminiscences]. Ed., comp. by E. S. Vlasova, E. G. Sorokina. Moscow, 2009, pp. 128–154.

6. Moiseev G. A. P. I. Chaykovskiy i velikiy knyaz' Konstantin Nikolaevich: k istorii vzaimootnosheniy [P. I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolaevich: for the History of their Cooperation]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2013. No. 3, pp. 136–167.

7. Moiseev G. A. Sodruzhestvo velikikh khudozhnikov: N. G. Rubinshteyn i P. I. Chaykovskiy [The Fraternity of Great Artists: N. G. Rubinstein and P. I. Tchaikovsky]. *Nikolay Rubinshteyn i ego vremya: al'bom (K 150-letiyu Moskovskoy konservatorii)* [Nicolai Rubinstein and His Time: An Album (Towards the 150th Anniversary of Moscow Conservatory)]. Ed., comp. by M. D. Sokolova. Moscow, 2012, pp. 95–105.

8. Moiseev G. A. Chaykovskiy i Konstantinovichi. Neizvestnye fakty istorii vzaimootnosheniy s avgusteyshimi pokrovitelyami IRMO [Tchaikovsky and the Konstantinoviches. Unknown Facts of Their Relations with the Royal Patrons of the IRMS]. *Chaykovskiy i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Tchaikovsky and the 21st Century: Dialogues Across Time and Space: Proceedings of an International Scholarly Conference]. Ed., comp. by A. V. Komarov. St. Peterburg, 2017, pp. 32–48.

9. Polotskaya E. E. Marx – Zaremba – Chaykovskiy: o nemetskikh istokakh teoreticheskogo obrazovaniya v pervykh russkikh konservatoriyakh (po materialam arkhivov) [Marx – Zaremba – Tchaikovsky: about the German Origins of Theoretical Education at the First Russian Conservatories (Based on Archival Materials)]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Proceedings of the Russian Gnesins' Academy of Music]. 2014. No. 2, pp. 63–77.

10. Polotskaya E. E. N. I. Zaremba i M. M. Davydov: uchitel' i uchenik P. I. Chaykovskogo [N. I. Zaremba and M. M. Davydov: the Teacher and the Pupil of P. I. Tchaikovsky]. *Nasledie. Vyp. 2: XVIII–XIX veka: sb. st., materialov i dokumentov* [Heritage. Issue 2: The 18th and 19th Centuries: Compilation of Articles, Materials and Documents]. Ed., comp. by P. E. Vaydman, E. S. Vlasova. Moscow, 2013, pp. 424–459.

11. Polotskaya E. E. P. I. *Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [P. I. Tchaikovsky and the Establishment of Compositional Education in Russia: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2009. 435 p.

12. Chaykovskiy P. I. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. 2: Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Tchaikovsky P. I. Collection of Complete Works. Literary Works and Correspondence. Vol. 2: Articles of Musical Criticism]. Prepared by V. V. Yakovlev. Moscow: Muzgiz, 1953. 437 p.

13. Shabshaevich E. M. N. G. Rubinshteyn i moskovskaya Politekhnicheskaya vystavka 1872 goda [N. G. Rubinstein and the Moscow Polytechnic Exhibition of 1872]. *Musicus. Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus. Newsletter of the St. Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov State Conservatory]. 2011. No. 3–4, pp. 43–47.

14. Shabshaevich E. M. O muzyke na vserossiyskoy khudozhestvenno-promyshlennoy vystavke 1882 goda v Moskve [Concerning Music at the All-Russian Artistic and Industrial Exhibition in Moscow in 1882]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2009. No. 4, pp. 147–154.

15. Shabshaevich E. M. Ustavy moskovskikh muzykal'nykh obshchestv XIX veka [Statutes of the Moscow Musical Societies of the 19th Centuries]. *Nasledie. T. 2: XVIII–XIX veka: sb. st., materialov i dokumentov* [Heritage. Vol. 2: the 18th and 19th Centuries: A Compilation of Articles, Materials and Documents]. Ed., comp. by P. E. Vaydman, E. S. Vlasova. Moscow, 2013, pp. 399–423.

16. Komarov Aleksandr V. Die Arie "O del mio dolce ardor" aus Glucks Oper «Paride ed Elena» – Zum Kontext von Čajkovskijs Instrumentierung. Deutsch von Lucinde Braun. *Tschaikowsky-Gesellschaft*. 2012. Mitteilungen 19. S. 3–22.

17. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

About the author:

Alexander V. Komarov, Ph.D. (Arts), Leading Research Associate, Russian National Museum of Music (125047, Moscow, Russia); Senior Research Associate, State Institute for Art Studies (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-9613-2213**, komluvi@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.

2. Комаров А. В. Даргомыжский и Чайковский. Биографические и творческие пересечения // Петербургский музыкальный архив. Вып. 12: Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: сб. ст. к 200-летнему юбилею композиторов / сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб., 2014. С. 56–70.

3. Комаров А. В. Музыковед С. С. Попов и рукописные копии увертюр П. И. Чайковского // Записки отдела рукописей. Вып. 54 / сост. А. И. Серков; Рос. гос. б-ка. М., 2012. С. 132–146.

4. Ларош Г. А. Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории // Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 2: П. И. Чайковский / отв. ред. А. А. Гозенпуд. Л., 1975. С. 277–299.

5. Моисеев Г. А. Великий князь Константин Николаевич – президент Императорского Русского музыкального общества // Наследие. Вып. 1: Русская музыка – мировая культура: сб. ст., материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М., 2009. С. 128–154.

6. Моисеев Г. А. П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: к истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 136–167.

7. Моисеев Г. А. Содружество великих художников: Н. Г. Рубинштейн и П. И. Чайковский // Николай Рубинштейн и его время: альбом (К 150-летию Московской консерватории) / ред.-сост. М. Д. Соколова. М., 2012. С. 95–105.

8. Моисеев Г. А. Чайковский и Константиновичи. Неизвестные факты истории взаимоотношений с августейшими покровителями ИРМО // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. А. В. Комаров. СПб.: Композитор, 2017. С. 32–48.

9. Полоцкая Е. Е. Маркс – Заремба – Чайковский: о немецких истоках теоретического образования в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 2. С. 63–77.

10. Полоцкая Е. Е. Н. И. Заремба и М. М. Давыдов: учитель и ученик П. И. Чайковского // Наследие. Вып. 2: XVIII–XIX века: сб. ст., материалов и документов / сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М., 2013. С. 424–459.

11. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2009. 435 с.

12. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2: Музыкально-критические статьи / подг. В. В. Яковлевым. М.: Музгиз, 1953. 437 с.

13. Шабшаевич Е. М. Н. Г. Рубинштейн и московская Политехническая выставка 1872 года // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2011. № 3–4. С. 43–47.

14. Шабшаевич Е. М. О музыке на всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 147–154.

15. Шабшаевич Е. М. Уставы московских музыкальных обществ XIX века // Наследие: XVIII–XIX века : сб. ст., материалов и документов. Вып. 2 / сост. и ред. П. Е. Вайдман, Е. С. Власова. М., 2013. С. 399–423.

16. Komarov Aleksandr V. Die Arie “O del mio dolce ardor” aus Glucks Oper «Paride ed Elena» – Zum Kontext von Čajkovskijs Instrumentierung. Deutsch von Lucinde Braun // Tschaikowsky-Gesellschaft. 2012. Mitteilungen 19. S. 3–22.

17. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

Об авторе:

Комаров Александр Викторович, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российский национальный музей музыки (125047, г. Москва, Россия); старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания (125009, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-9613-2213, komluvi@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.099-105
UDC 78.074

ELENA S. ZINKEVICH

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kiev, Ukraine
ORCID: 0000-0002-8080-6068, maiburova.e@gmail.com

"One-Man-Orchestra" Alexander Nikolayevich Vinogradsky (1855–1912)

The personality of the outstanding musician, Alexander Nikolayevich Vinogradsky, chairman (1888–1912) and irreplaceable conductor of orchestral concerts of the Kiev Section of the Russian Musical Society (RMS), is presented within the broad spectrum of opinions of his contemporaries. It was particularly during those years in the content and amplitude of its concert activities, Kiev could be compared with such musical centers as Moscow and St. Petersburg. Examination is made of the components of Vinogradsky's concert programs, which included the music of the most diverse epochs and schools. His role in popularizing the musical legacy of Beethoven and Tchaikovsky is emphasized. All of Beethoven's symphonies received performances under the direction of Vinogradsky: thus, in Kiev he performed the First, Third, Fourth and Sixth Symphony, as well as "Manfred," "Francesco da Rimini," and other works by Tchaikovsky. The peculiarities of the conducting style of Vinogradsky are examined in this article for the first time not only in the aspect of interpretation, but also in the plan of the visual manner of his performances. Numerous opinions of the critics are cited, both the Russian critics (St. Petersburg, Moscow, Kiev, Odessa, Kharkov) and those from other countries – including those in which Vinogradsky toured numerous times (Germany, France). Emphasis is made of Vinogradsky's role in the formation of musical education in Kiev, particularly, the establishment of the Kiev Conservatory. The basis of the article is formed by the Russian press during the period of the years 1880–1912.

Keywords: Alexander Vinogradsky, orchestral conductor, Kiev, Beethoven, Tchaikovsky.

For citation: Zinkevich Elena S. "One-Man-Orchestra" Alexander Nikolayevich Vinogradsky (1855–1912). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 99–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.099-105.

Е. С. ЗИНЬКЕВИЧ

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
г. Киев, Украина
ORCID: 0000-0002-8080-6080, maiburova.e@gmail.com

«Человек-оркестр» Александр Николаевич Виноградский (1855–1912)

В широком спектре мнений современников представлена личность выдающегося музыканта – Александра Николаевича Виноградского, председателя (1888–1912) и бессменного дирижёра симфонических концертов Киевского отделения Русского музыкального общества (РМО). Именно в эти годы по содержанию и размаху концертной деятельности Киев можно сравнивать с такими музыкальными центрами, как Москва и Петербург. Рассмотрен состав концертных программ Виноградского, включавших музыку самых разных эпох и школ. Подчёркнута его роль в популяризации творчества Бетховена и Чайковского. Под управлением Виноградского прозвучали все симфонии Бетховена, впервые в Киеве он исполнил Первую, Третью, Четвёртую и Шестую симфонии, а также «Манфред», «Франческу да Римини» и другие произведения Чайковского. В статье рассмотрены особенности дирижёрского стиля Виноградского не только в аспекте интерпретации, но и в плане визуальной манеры его выступлений. Приведены мнения критиков – как отечественных (Петербург, Москва, Киев, Одесса, Харьков), так и зарубежных – из числа стран, где Виноградский неоднократно гастролировал (Германия, Франция). Подчёркнута роль Виноградского в становлении музыкального образования в Киеве, в частности, в организации Киевской консерватории. В основе статьи – российская пресса 1880–1912 годов.

Ключевые слова: Александр Виноградский, симфонический дирижёр, Киев, Бетховен, Чайковский.

Для цитирования: Зинькевич Е. С. «Человек-оркестр» Александр Николаевич Виноградский (1855–1912) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 99–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.099-105.

He was called a "one-man-orchestra," and his concerts were perceived as extraordinary events[1], he was applauded in the European capitals, the press wrote about his rare talent of a conductor and about the amazing success of his concerts. Such is the truncated portrait of the outstanding Ukrainian conductor who during the course of a quarter of a century of his service to art transformed Kiev into the third musical capital of the empire – Alexander Nikolayevich Vinogradsky (1855–1912).

A member of well-known Ukrainian family[2] and a native inhabitant of Kiev, a trainee of the best Kiev educational institutions[3], Vinogradsky, nonetheless, did not connect his professional life with his native city at the beginning. His return to Kiev, which extended for the time period of almost 12 years, lay through his studies at the Moscow Conservatory (1876–1877, the class of Nikolai Rubinstein), then at the St. Petersburg Conservatory (1877–1882, the class of Nikolai Soloviev), after graduating from the latter – the year-long "master-class" of Mily Balakirev; then – his work at organizing orchestral seasons in Saratov (1884–1886), in substance – the creation of the orchestra of the local section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) and directorship of its Musical College[4]. As the result, Vinogradsky upon his return to his native city had a solid and diverse experience of musical activities behind him.

Having been chosen in 1888 as the chairman of the Kiev Section of the IRMS, the 33-year-old Alexander Vinogradsky became the *first professional* musician at this position[5]. And from 1889 until his death he was the irreplaceable conductor of the Section's orchestral concerts.

Vinogradsky's activities swiftly brought desired results. Already after two years the number of the concerts rose to six, and then to eight or nine per season, and their popularity was so great, that many programs had to be repeated, since the hall could not admit all those who wished to attend[6]. The newspaper "Kievlyanin" ["Kiev Resident"] wrote: "The tickets to the symphonic assembles are immediately bought up, and within a few days the ticket office already becomes empty. There is no doubt that the symphonic assemblies owe such brilliant success to the present director of the musical society A. N. Vinogradsky. His great talent of a conductor was able to improve beyond recognition the performance of our orchestra"[7].

The arrival of Vinogradsky marked the advent in Kiev of the time of the symphonic Beethoveniana. He set out to perform *all* of Beethoven's symphonies, and he fulfilled this aim brilliantly. Presenting one Beethoven premiere each season (and sometimes even two), by 1898 he performed *all* of the Beethoven symphonies, of which the Fourth, Seventh and Eighth sounded in Kiev *for the first time*. This grandiose Beethovenian "marathon" was complete with the First Symphony (February 1, 1898). Having been sounded for the first time in Kiev in 1869[8], it finally lived up to the hour of its meeting with the residents of Kiev (albeit, already with another generation) on the very eve of its hundredth anniversary. But, as the reviewers wrote, "this elderly lady, nonetheless, preserved her freshness well-becoming of carefree merry youth"[9].

Vinogradsky's greatest success is connected with his performance of the Ninth Symphony (the concert from February 23, 1893). Its premiere in Kiev took place two years prior to that (March 6, 1889) under the direction of Evgeny Ryb. The performance was unsuccessful and received scorching editorial reviews. Vinogradsky expanded the staff of the orchestra, having introduced several choral ensembles into its constituency[10] – altogether up to 350 people were involved.

"Such a truly colossal task (especially for the province)," it was noted in the press; "was in need particularly for such an activist, when Vinogradsky, who took on the task of fulfilling his thought in full possession of his knowledge, talent, outstanding energy and love for his work. These qualities… brought our enterprise full triumph"[11]. Tickets for the concert were sold out in advance. The public was admitted (for half price) to the dress rehearsal, and during the concert the theater hall was overcrowded, and the entire concert was repeated after two days. "The performance was worthy of an ingenuous composer and his great work," as the newspaper "Kievskoye slovo" ["The Kiev Word"] noted. "Such powerful, harmonious choral and orchestral masses were not available for Kiev to hear prior"[12]. One critic frim the newspaper "Kievlyanin" also asserted that "the performance was exemplary – better than anything that had been heard many times in St. Petersburg," therewith referring to concerts under the direction of Anton Rubinstein, Eduard Napravnik, Mily Balakirev and Leopold Auer. Citing as an example Francois Gabenec, who prepared his performance of the Ninth Symphony for four years, he concludes: "Vinogradsky can repeat the words of Gabenec: 'Diable, j'ai couché long temps avec la partition'"[13].

Of course, Beethoven in Vinogradsky's concerts was represented not only by his symphonies, but by the entire spectrum of his orchestral output. Among the works performed was the Third overture to "Leonora," the Overture to "Coriolan," the Violin Concerto, the piano concertos[14] and "Egmont" (and not only the overture, but the entire incidental music). Also performed were scenes from "Fidelio" and "Prometheus," the Overtures to "The Consecration of the House" and "The Ruins of Athens," in which special affinity from the audiences was felt by the Dervishes' Chorus and the March of the Janissaries[15]. This is the impression of critic Victor Chechott of their performance: "The Janissaries approach us in ranks with such an amazing *crescendo*, with which we could barely restrain the attempt to rise from our places and clear the way before the approaching crowd"[16].

Vinogradsky was an ardent promoter of the music of Tchaikovsky, performing his compositions at almost each assembly. For the first time in Kiev under his direction the First, Third, Fourth, Sixth, "Manfred," "Francesca da Rimini" Fantasy, 1812 Overture, Third Suite, Violin Concerto, Variations on a Rococo Theme and Elegy were performed. The Sixth Symphony aroused such great interest that it was performed five times in a row during a short period of time (between March 18 and April 8, including the dress rehearsals taking place in an overcrowded hall, in which the public was admitted for half price).

Among the compositions heard by the residents of Kiev due to the efforts of Vinogradsky was Hector Berlioz's "Symphonie fantastique," Robert Schumann's "Manfred" overture, Camille Saint-Saens' oratorio "The Flood," Luigi Cherubini's "Requiem," Wolfgang Amadeus Mozart's "Requiem," Ludwig van Beethoven's Mass, as well as the first performance of Mikhail Glinka's "Kamarinskaya" and his music to the tragedy of Nestor Kukolnik "Prince Kholmsky."

Vinogradsky's concert programs included not only the eminent composers (both deceased and then living), but also a broad circle of participants of the musical process contemporary to it, among which was Emil Sauer, Karl Goldmark, Christian Sinding, Juhan Halvorsen, Vincent d'Indy and many others. There were also performances of works by Kiev-based composers: Genrikh Bobinsky, Vladimir Pukhalsky, Grigoriy Fistulari and Victor Chechott[17].

The critics attribute to the singleness of Vinogradsky's style of conducting his deviations of tempo from the composers' indications. "In the Finale [of Beethoven's Third Symphony. – *E. Z.*] Vinogradsky boldly deviated from the concluding presto prescribed by the composer. The entire structure of this music, filled with complex pictures in all orchestral groups, makes it possible to presume a simple misapprehension in the indication of the tempo: examples of such misconceptions sometimes appear in Beethoven's music. The famous *Allegretto* of the Seventh Symphony is never performed according to such an indication of the composer. It is always taken more broadly"[18]. Or – in the response to the premiere of the Eighth Symphony: "In order to achieve a brilliant result, the conductor had to forego once again a few established traditions: the *Allegretto* was taken for the most part considerably faster, while the *Menuetto*, on the other hand, much slower"[19]. However, Vinogradsky's predilections of tempo change were not always treated favorably by the press. Here is a passage from the response to the frequently performed Fifth Symphony: "Before Vinogradsky sharply accentuated the eighth notes of the famous theme and slowed down the tempo; now he has rejected this method and performs these introductory five measures in the same tempo as the entire first movement (*Allegro con brio*)"[20].

Having greatly esteemed the artistic level of Vinogradsky's art of performance, the critics diverged in their opinions about the *visual* side of his work with the orchestra. "A mass of manifold bodily movements which the conductor has to do so that it would be possible to transmit in a demonstrable manner to the performers their intentions, unwittingly diverts the listener, distracts his attention, bars him from indulging tranquilly in perception of the artistic work in a remarkable artistic performance"[21]. There were some objections to this: "We come not to look at Vinogradsky, we come to listen to him," signalizing that he "is able to electrify the orchestra" and achieve "an ideal *pianissimo*, in which he can be compared only to von Bülow"[22].

Vinogradsky's conducting manner was also marked by critics from other countries as well. He frequently toured in Europe: upon invitation from Édouard Colonne, he conducted his orchestra at Chatelet in Paris (1894, 1896, 1900 – at the time of the World Exhibition), performed in Antwerp (1894, World Exhibition), Munich (1896), Vienna (1899), and Prague (1902), and also conducted the Berlin Symphony Orchestra (1899).

Here are extracts from French reviews cited by the Kiev press[23]:

"*Figaro*" calls his concerts "a spectacle which Mr. Vinogradsky gives, depicting by mimicry, with

his hands, legs, head and other parts of his body some simple musical score, which, as the result of the talented interpreter's enthusiasm, turns into a drama or a merry farce. But the force of his talent and conviction are such that… <…> soon inculcates respect and captivates our attention."

"*La Press*": «The real triumph undoubtedly belonged to Mr. Vinogradsky. <…> his entire figure beat out the measure: we saw how he danced, wreathed, played with his shoulders, described circles with his legs, tickling unseen objects with his fingers in the air. This 'devilish' person brings a remarkable fervor and passion into the service of his art. I shall define him with three words: this is a one-man-orchestra".

"*Le Jour*": "Mr. Vinogradsky is a remarkable conductor. If his mimicry sometimes strikes the listener at first – especially, us, who are not used to conductors of orchestra freezing motionless, smiling, chafing, – in short, passing successively, through an array of all the joys, tumults, and diverse impressions of musical inspiration, – then, undoubtedly, Mr. Vinogradsky with rare confidence and a peculiar charm directs an orchestra, communicating to it his warm faith, which inspires himself."

The German critics evaluated Vinogradsky's performing art highly, having unanimously decided that even though "his manners at first somewhat astound, from lack of habit, but then… <…> you begin following them with sympathy, moreover, because such effusiveness was, as many still remember, inherent to Hans von Bülow and, as lore has it, to Beethoven himself"[24].

The visual picture of Vinogradsky's performances is colorfully characterized in the reviews of his Russian tours"[25]:

"Under his chisel-baton or paintbrush-baton even such still-born and absolutely pale compositions as Raff's "Specters' Dance" or the "Dmitri Donskoy" overture by Rubinstein suddenly come alive"[26];

"A. N. Vinogradsky combines the tranquil proficiency of an elderly gentleman with the hot fervor of a 20-year-old youth. Everything lives and breathes in his performance…"[27];

"Every conductor possesses his own individual techniques with the aid of which he gives his instructions to the orchestra. In A. N. Vinogradsky's performance these techniques are very diverse; he indicates not only the entries, but, most importantly, the very character of the performance. His gestures of all sorts foresee all sorts of small particularities: for example, a lengthy, plangent chord is needed – the hands are strongly drawn forth and gradually bend; the *pizzicatos* are indicated by short gestures of the left hand, etc. The movement of his lips and the expression of his face also come to his assistance. A. N. Vinogradsky takes possession of the orchestra's attention quite well, seeming to hypnotize it, at the same time, not bereaving it of a well-known measure of freedom: at times, his baton becomes lowered completely"[28].

And here are the opinions of the leading critics of Kharkov and Odessa:

Rostislav Genika: "…I understood, what an important and knowledgeable artist stands before me. With extraordinary interest I observed, with what proficiency, insistence, patience and, at the same time, with what tact and charming affability (which is, unfortunately, such a rare quality for a conductor towards the orchestral musician!) Mr. Vinogradsky strove for precise performance of the minutest nuances conceived by him (or, for instance, the clearness and brilliance of the violin passages), what meaningful and witty remarks were made by him during that time! And, indeed, he was successful at drawing an artistic sparkle into the gray handicraft mass of dejected, impassive, soporific, disinterested and grumbling orchestral musicians. <…> I was told so much about Mr. Vinogradsky's comic gestures, but I had not seen a single unshapely motion. <…> These are simply unfair admonitions. <…> Mr. Vinogradsky's bearing is noble, he holds the baton firmly, confidently, not a single motion of his insinuates fainthearted timorousness or paltry studiousness, the motion of the hand is elastic, suave, while the vehemence and occasional speed of motions is a product not of pose, but of genuine enthusiasm and a sprightly, vivacious temperament"[29].

Boris Tyuneyev: "This is whom our conductors must learn from in terms of acquiring strength, inspired performance and a remarkably original interpretation"[30].

Vinogradsky's concert activities were connected with his great work as the chairman of the Section. Being an experienced financial expert and lawyer, he skillfully managed the monetary affairs of the Kiev Section, on numerous occasions also aiding it with his financial means[31]. He formed the touring current events guide of Kiev: upon his invitation Piotr Tchaikovsky conducted his compositions here, and there were performances of such artists as Arthur Nikisch with the Berlin orchestra (twice)[32], Vassily Safonov, Leopold Auer, Sergei Rachmaninoff, Anton Arensky, Vera Scriabina, Oscar Frid,

Wanda Landowska, the Czech String Quartet, the Brussels String Quartet, etc. Vinogradsky aided the establishment within the Musical College of an opera class, attracts donators[33], initiates the assistance of Anton Rubinstein (in 1891), and then Sergei Rachmaninoff (1910) in their efforts of reorganizing the Musical College into a Conservatory, one of the founders of which he should be rightfully called.

Vinogradsky stood at the conductor's podium on April 17, 1912. Six months later he passed away. All the intelligentsia of Kiev attended the funeral of their conductor. The coffin with the body of the deceased was held by the musicians until the place of the burial service – the Alexander Nevsky Church, which is presently non-existent[34]. Neither is there a grave of Vinogradsky: the Cemetery of Askold's Grave, where he was buried, was eliminated in 1934, and the ashes of the outstanding conductor, as those of many other remarkable Kiev residents[35], was rolled up under asphalt of park pathways. Thus, during the jubilee dates of Alexander Vinogradsky it is impossible to place flowers onto his memorial headstone… But the addresses of Vinogrodsky in Kiev, as well as the places preserving memory of him and his art are known. First of all, there is Bankovaya ulitsa, 2, where he rented an apartment prior to 1898[36]. It was particularly at this address that he was visited by Piotr Tchaikovsky (December 1890), Anton Rubinstein (February 1891), and Vassily Kalinnikov (February 1897), whose First Symphony "under the inspired conductorship of Vinogradsky… <…> triumphantly passed through all of Europe"[37]. Here the sessions of the Directorate of the Kiev Section of the IRMS frequently passed. And from 1898 Vinogradsky lived on Sadovaya ulitsa, 3, where he was visited by all of musical Kiev, as well as all the outstanding musicians who toured the city[38]. And we must remember that there is also the opera theater, the Bergogner Theater (presently the Lesya Ukrainka Russian Dramatic Theater), the Philharmonic Society (formerly the Merchants' Assembly), where the residents of Kiev listened to Alexander Vinogradsky. All of these for musicians are hallowed places which hold the memory of the music which sounded there, as well as those who played and listened to it. The time has long come to materialize this memory – with a memorial plaque, or at least with a mention of his name in a general list of the famous "dwellers" of the historical buildings of Kiev.

The indifference toward the posthumous "life" of the name of the outstanding conductor is especially perceptible against the background of how the memory of his brother – the outstanding microbiologist Sergei Nikolayevich Vinogradsky (1856–1953) – is revered[39]. The Academy of Sciences established a premium holding his name, while in the city of Gorodok of the Khmelnitsky Region of Ukraine in 2012 a statue of him was built. The significance of Alexander Nikolayevich, his status in our musical lineage is by no means less in its magnitude, and the immortalization of his memory is the work of our professional and human dignity.

NOTES

[1] Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1894. No. 10, p. 208.

[2] In the line of his father (the founder of the Agrarian and Commercial Banks) – from the centesimal chieftain Alexei Feodorovich Vinogradov (registered in Part I of the Lineage Book of the Chernigov Gubernia), in the line of his mother – from the hetman Ivan Skoropadsky.

[3] In 1872 he graduated from the Second Classical Gymnasium (among its students was the author of the Ukrainian National Anthem Pavel Chubinsky, poet Semyon Nadson, theater producer Alexander Tairov, political activist Vassily Shulgin, historian Agafangel Krymsky, composer Reinhold Gliere, academician Otto Schmidt, and pan-futurist writer Geo Shkurupiy), in 1876 he completed studies at the St. Vladimir University (the Law Department).

[4] The residents of Saratov always remembered the role of Vinogradsky in the affair of "musical building" of the city and highly prized it. Here, for example, is one of his reports on Vinogradsky's concerts in Saratov in 1901: Alexander Vinogradsky "is known and revered by the Saratov public already for his activities in the 1880s, when he… <...> by means of a whole set of brilliant orchestral concerts, it could be said, paved a firm foundation to orchestral music in our city of Saratov" (Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 5, p. 157).

[5] Prior to Vinogradsky, they all were amateur musicians and, for the most part, high-ranking figures (or people close to them): Piotr Seletsky – the Kiev Vice-Gubernator; Pavel Demidov, Prince San-Donato – the Kiev city head; Olga Tchertkova – the wife of the General-Gubernator of Kiev, etc. For greater detail on this, see: [2].

[6] The concerts took place at the Opera Theater, and after the fire in it (1896) – at the Bergogner Theater.

[7] A. K-sky. Chetvyortoe simfonicheskoe sobranie [The Fourth Orchestral Session]. *Kievlyanin* [Kiev

Resident]. 1891. No. 67. March 23. The orchestral sessions included performances of the orchestra of the Opera Theater, supplemented, when necessary, by other musicians.

[8] Besides the announcement, there was nothing about it in the newspapers. The conductor, in all possibility, was Vassily Velinsky (1842–1884), who during those years was the chief conductor of the Kiev Opera, who also directed the orchestral concerts of the Kiev Section.

[9] Victor Chechott. Kievskoe otdelenie IRMO [The Kiev Section of the IRMS]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1898. February 5.

[10] These were the choruses of the Kiev Section of the IRMS and the Opera Theater, the choruses of Yakov Kalishevsky and Ivan Platonov.

[11] Victor Chechott. Kievskoe otdelenie IRMO [The Kiev Section of the IRMS]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1893. March 1.

[12] Muzykal'naya nedelya [Musical Week]. *Kievskoe slovo* [The Kiev Word]. 1893. March 3.

[13] Victor Chechott. Kievskoe otdelenie IRMO [The Kiev Section of the IRMS]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1893. March 1.

[14] Among the soloists who performed together with Vinogradsky were pianists Leopold Godowski, Voldemar Lutsch and Vladimir Pukhalsky.

[15] "Judging by the unceasing shouts, many people wished to hear them one more time" – this was the commentary of a reviewer about the reaction of the audience (Ton. Pyatoe simfonicheskoe sobranie [Fifth Orchestral Assembly]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1899. February 19).

[16] Victor Chechott. Kievskoe otdelenie IRMO [The Kiev Section of the IRMS]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1899. February 17. The last compositions which Vinogradsky performed in Kiev (April 2, 2012) shortly before his death were also by Beethoven – the Overture to "The Ruins of Athens" and Leonora's aria from "Fidelio."

[17] It is noteworthy that Vinogradsky never performed his own compositions, although his works include orchestral ones (the poem "The Nun," Variations, etc.).

[18] Victor Chechott. Simfonicheskie sobraniya 4 i 6 marta [Symphonic Assemblies of March 4 and 6]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1895. March 17.

[19] Victor Chechott. Kievskoye otdelenie IRMO [The Kiev Section of the IRMS]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1896. December 23.

[20] B. Ya. Muzykal'nye zametki [The Musical Marginalia]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1901. November 1.

[21] A. K-sky. Chetvyortoe simfonicheskoe sobranie [Fourth Orchestral Assembly]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1891. March 23.

[22] T. S. Pyatyy simfonicheskiy kontsert [The Fifth Orchestral Concert]. *Kievskoe slovo* [The Kiev Word]. 1891. April 10.

[23] Neizvestny [Unknown]. Beseda [Conversation]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1896. November 3.

[24] Kontserty A. N. Vinogradskogo v Berline i Peterburge [The Concerts of A. N. Vinogradsky in Berlin and St. Petersburg]. *Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1899. February 9. Vinogradsky conducted the Berlin Philharmonic Orchestra. The program consisted entirely of works by Russian composers: the First Symphony by Vassily Kalinnikov, the Overtures to the operas "Ruslan and Liudmila" by Mikhail Glinka, "Sadko" by Nikolai Rimsky-Korsakov, the Intermezzo from Suite opus 45 by Piotr Tchaikovsky, the Lezginka from Cesar Cui's opera "The Caucasus Prisoner," "Dawn on the Moscow River" by Modest Musorgsky, and "The Little-Russian Cossack" by Alexander Dargomyzhsky.

[25] Vinogradsky frequently toured St. Petersburg, Moscow, Kharkov, Odessa, Saratov.

[26] Ivan Lipayev. Iz Moskvy [From Moscow]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 4, pp. 121–122.

[27] Kievskaya gazeta [Kiev Newspaper]. 1901. February 5. Reprint of the reports on Vinogradsky's concerts in Saratov.

[28] Teatr i muzyka. *Kievskaya gazeta* [Kiev Newspaper]. 1902. April 11. The quotation is from the report of the "Kharkovskie vedomosti" ["Kharkov Journal"] on Vinogradsky's concert on April 4, 1902.

[29] Rostislav Genika. Kharkov. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1902. No. 17, p. 507. Report on Vinogradsky's concert in Kharkov on April 4, 1902.

[30] Boris Tyuneyev. Odessa. Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1906. No. 21–22, pp. 546–547. Report on Vinogradsky's concert in Odessa on April 29, 1906.

[31] Alexander Vinogradsky never fully dropped his first specialization which he studied at the Kiev University. He took up the position of a Member of the managing executive committee of the Kiev Agrarian Bank, was director of the managing executive committee of the Society of Sugar Factories "Gorodok" and the Society of the Borovsky Sugar Factory.

[32] For greater detail about this, see: [1].

[33] In response he received the title of Actual Life-long Member of the IRMS (*Kievlyanin* [Kiev Resident]. 1911. November 16).

[34] The Alexander Nevsky Church was constructed by Vladimir Nikolayev. It was built in 1890 and destroyed in the 1930s.

[35] And this, to cite an example, was an associate of Anton Rubinstein and an active figure of the Kiev Section, cellist Vasily Kologrivov.

[36] The building is reconstructed, and in its modern appearance it is the Writers Building, the address is the same.

[37] Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 4, p. 122. The First Symphony of Vasily Kalinnikov was performed by Alexander

Vinogradsky wherever he performed. As it is known, Kalinnikov's Second Symphony was dedicated to him.

[38] The building was dismantled in the 1950s, now on that site there is another construction (the address is the same).

[29] He was only a year younger than his brother (which often results in a confusion in the guidebooks, including the Dictionary of Hugo Riemann), studied at the same gymnasium and at first – in the same university, but he graduated from the St. Petersburg University. He was a Member-Correspondent of the St. Petersburg Academy of Sciences (1894). In 1922 he emigrated to France, where he directed the Agro-Bacteriological Laboratory of the Pasteur Institute.

REFERENCES

1. Zinkevich E. S. *Kontsert i park na krutoyare… Kiev muzykal'nyy XIX – nachala XX stoletiya: ocherki* [Concert and Park on the Steep Bank... Musical Kiev in the 19th and Early 20th Century: Essays]. Kiev: Dukh i litera, 2003. 309 p.

2. Zinkevich E. S. Organizatsiya i deyatel'nost' Kievskogo otdeleniya RMO (k 150-letiyu osnovaniya) [The Organization and Activities of the Kiev Section of the RMS (Towards the 150th Anniversary of the Foundation)]. *Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo. 1859–1917: Istoriya otdeleniy* [Russian Musical Society. 1859–1917. The History of the Sections]. Ed. and comp. by O. R. Glushkova. Moscow, 2012, pp. 31–67.

3. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Rostov-on-Don Musical Infrastructure. *Problemy muzykal'noj nayki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

4. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century*. Ashgate Publishing, Ltd.: England, 2013. 229 p.

5. Zinkevich E. S. Beethoven in the Concert Life of Kiev (the Second Half of the 19th Century). *Beethoven rezeption in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, pp. 179–199.

Об авторе:

Elena S. Zinkevich, Dr.Sci. (Arts), Professor at the World Music History Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (01001, Kiev, Ukraine), **ORCID: 0000-0002-8080-6068**, maiburova.e@gmail.com

ЛИТЕРАТУРА

1. Зинькевич Е. С. Концерт и парк на крутояре… Киев музыкальный XIX – начала XX столетия: очерки. Київ: Дух і літера, 2003. 309 с.

2. Зинькевич Е. С. Организация и деятельность Киевского отделения РМО // Русское музыкальное общество. 1859–1917: История отделений / ред.-сост. О. Р. Глушкова. М., 2012. С. 31–63.

3. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

4. Seddon L. The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century. Ashgate Publishing, Ltd.: England, 2013. 229 p.

5. Zinkevich E. S. Beethoven in the Concert Life of Kiev (the Second Half of the 19th Century) // Beethoven rezeption in Mittel- und Osteuropa. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, pp. 179–199.

Об авторе:

Зинькевич Елена Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории мировой музыки, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского (01001, г. Киев, Украина), **ORCID: 0000-0002-8080-6068**, maiburova.e@gmail.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.074
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.106-112

IRINA P. DABAYEVA
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0003-2462-7038, dabaeva-music@mail.ru

The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries

The article is devoted to disclosing the role of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the apex of Russian choral culture at the turn of the 19th and the 20th centuries. Attention of the researchers is directed for the most part on comprehending the significance of the IRMS in organizing concerts of orchestral and chamber instrumental music, whereas its participation in the advancement of the choral culture has remained for the most part unstudied. Unlike the instrumental culture, which received substantial development in Russia in the 19th century, Russian choral performance has had a centuries-old history and established traditions connected with church singing. In the process of evolution of the activities of the Russian choruses, in the 19th a secular concert variety of it was formed. On the example of the Court Church Singers' Cappella, the author makes a study of the organization of concerts by the Philharmonic Society, starting from 1802, as well as the founding of the Concert Society in 1850. Characterization is given of the programs in which an immense role is played by large-scale compositions, as well as works by contemporary composers, and thereby this determines the succession in the activities of the indicated societies and the IRMS. The merit of the IRMS consists in its perfection of concert programs, the formation of the historical concert, its active advancement of musical culture, not only in the metropolitan cities, but on the territory of the entire country, perfection of musical education, and opening Music Colleges. Emphasis is made on the tendencies of development of choral art at the contemporary stage connected with musical societies which continue the traditions of the IRMS.

Keywords: Russian Musical Society (RMS), choral culture, Russian sacred concerts, programs of choral concerts, choral education.

For citation: Dabayeva Irina P. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Development of the Choral Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 106–112. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.106-112.

И. П. ДАБАЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0003-2462-7038, dabaeva-music@mail.ru

Роль Императорского Русского музыкального общества в развитии хоровой культуры рубежа XIX–XX веков

Статья посвящена выявлению роли Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в расцвете отечественной хоровой культуры на рубеже XIX–XX веков. Внимание исследователей в основном направлено на осмысление значения ИРМО в организации симфонических и камерно-инструментальных концертов, в то время как его участие в подъёме хоровой культуры остаётся неизученным. В отличие от инструментальной культуры, получившей значительное развитие в России XIX века, русское хоровое исполнительство имеет многовековую историю, сложившиеся традиции, связанные с церковным пением. В процессе эволюции деятельности русских хоров в XIX столетии сформировалась светская, концертная ветвь. На примере Придворной певческой капеллы автор рассматривает организацию концертов Филармоническим обществом, начиная с 1802 года, а также создание Концертного общества в 1850 году. Характеризуются программы, в которых большую роль играют крупные сочинения, а также произведения современных композиторов, и тем самым определяется преемственность в деятельности указанных обществ и ИРМО. Заслуга ИРМО состоит в совершенствовании концертных программ, формировании исторического концерта, активном распространении музыкальной культуры не только в столицах, но и на территории всей страны, совершенствовании музыкального

образования, открытии музыкальных училищ. Прочерчиваются тенденции развития хорового искусства на современном этапе, связанные с музыкальными обществами, продолжившими традиции ИРМО.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество (РМО), хоровая культура, русские духовные концерты, программы хоровых концертов, хоровое образование.

Для цитирования: Дабаева И. П. Роль Императорского Русского музыкального общества в развитии хоровой культуры рубежа XIX–XX веков // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 106–112.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.106-112.

It is hard to overestimate the role of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the rapid development of musical culture in Russia from the second half of the 19th century. Having proclaimed as its chief idea the familiarization of a broad circle of listeners with serious music, the Society concentrated its attention on dissemination of musical education, organization of concerts, increase of professional mastery [14], and promotion of music by contemporary composers. The activities of the IRMS are well-known because of to its annual written reports, publications on the pages of periodical editions, and research of contemporary musicologists. However, as a rule, its attention was focused on organizing concerts of symphonic and chamber music in Russia, which can be explained by the appearance of these varieties of genre in the country's culture, the familiarization with them in the narrow circles of aristocratic society, the creation by Russian composers of symphonic and chamber music, and their desire to draw wide strata of the population towards high art [15]. What remains on the periphery of research interest in the indicated direction is the culture of Russian choral music, by virtue whereof the legitimate question arises: what is the role of the IRMS in its development?

The culture of Russian choral music, unlike the instrumental variety, has a centuries-old history, connected with the formation, development and florescence of church singing. The tradition of liturgical singing established and consolidated in the professional activities of church choirs, whose art was highly prized, both with the country and in the reports of visitors from other countries who sojourned in Russia. Besides the main direction connected with the chanters' perfecting of liturgical services, the extra-liturgical branch gradually crystalized, its appearance being stipulated by the generation of secular culture: participation in the tsars' merrymakings, splendid court festivities and opera productions. A great interest for research is presented by the question about the organization of concert activities of church choirs and, first of all, of choral concertos, which became a liaison between the church and the secular musical culture [1; 3].

The exuberant flourishing of concert performances by church choirs coincides with the turn of the 19th and the 20th centuries, a time of significant activation of the work of the IRMS. However, the appearance of concerts with participation of choirs in Russian culture pertains to an earlier period. Thereof our attention is drawn to the activities of the Court Chanters' Cappella, a professional ensemble which for a long time remained a model in terms of musical technique.

In 1772 in St. Petersburg a musical club engaged in organization of open concerts was established. The first mention of participation in them of court singers is contained in the "Sankt-Peterburgskie vedomosti" ["St. Petersburg Gazette"]: at the concert on March 25, 1774 the Cappella presented to the listeners Giovanni Batista Pergolesi's "Stabat Mater." From that time the tradition of performance of large-scale compositions by this ensemble was established. Only during the course of 1779 during Lenten season such compositions as Karl Graun's "Te Deum," Johann Hasse's "Salve, Regina," and Niccolo Jommelli's "La Passione de Gesu Cristo" were performed. Starting from 1802 the Cappella constantly participated in all the oratorio concerts of the Philharmonic Society, which to a considerable degree forestalled the activities of the IRMS in its aspiration to acquaint listeners with large-scale musical works created by contemporary composers or those written in earlier time periods, but unknown in Russia. Thus, on March 24, 1802 the Russian premiere of Joseph Haydn's oratorio "The Creation of the World" took place. Performances of the Cappella in the concerts of the Philharmonic Society continued until 1850: the ensemble took part in 96 out of the 106 organized concerts in which over 50 new compositions were performed. Thereby an important cultural task was carried out: acquainting the audiences of the capital city with the

best examples of Western vocal-symphonic music. Because of the concerts of the Philharmonic Society the public heard Georg Friedrich Handel's oratorio "Messiah," Wolfgang Amadeus Mozart's and Luigi Cherubini's "Requiems," Ludwig van Beethoven's Ninth Symphony and Hector Berlioz's "Requiem." And the performance of Beethoven's "Missa Solemnis" by the Court Cappella jointly with the orchestra of the Philharmonic Society became its European premiere. Many compositions were subsequently performed repeatedly: "The Creation of the World" was performed 28 times, Mozart's Requiem received 9 performances, Haydn's "The Seasons" – 8 performances and Beethoven's oratorio "Christ on the Mount of Olives" – 5 performances [2, p. 25]. When characterizing the activities of the Philharmonic Society, Nikolai Findeisen noted: "The Society played an immense role in the history of our music. It developed an artistic taste in the public, accustoming it to complex and large-scale compositions" [11, p. 1176].

Let us also accentuate the "invalid concerts" which were held annually starting from 1815 in memory of the entry of the Russian army into Paris. They took place in the hall of the Mariinsky Opera Theater with the aim of fundraising in favor of soldiers who were injured or wounded during the military campaigns. The Bolshoi Theater and the Assembly of Nobility provided their halls for them. Over a thousand people participated in these grandiose concerts, including orchestras of guards' regiments, regimental singers, and touring musicians. The Court Singers' Cappella constantly performed in them up until 1917. During that time, it performed over 140 works by European and Russian composers: Giovanni Pierluigi Palestrina, Antonio Lotti, Orlando di Lasso, Mikhail Glinka, Piotr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin and many others. An outstanding event was the performance in 1889 of Berlioz's "Requiem," which featured the participation of a symphony orchestra comprised of 130 people and a chorus consisting of 270 singers, as well as the performance in 1893 of Beethoven's Mass in C major by an orchestra and chorus comprising 600 people. A most important stage in the formation of the choral concert activities was the establishment in 1850 by Alexei Lvov of an independent Concert Society affiliated with the Court Singers' Cappella. As it was asserted in its statute, the goal of organizing the musical evenings consisted in performing classical compositions in the utmost possible perfection. From 1858 to 1917 sacred concerts were constantly conducted in the hall of the Cappella. Singers from this chorus took part in this concert, and opera singers performed as soloists. The programs included cantatas and oratorios by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Franz Liszt, compositions by their contemporaries and celebrated masters of previous years: Dmitri Bortnyansky, Alexei Lvov, Piotr Turchaninov, Piotr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Anton Arensky and others.

In the 1870s the activities of the Concert Society diminished in quantity, and from 1882 the regular musical evenings ceased to exist. This period is marked by an increase of the role of the concerts of the Imperial Russian Musical Society, of which the other choruses of St. Petersburg became participants, while the Court Singers' Cappella performed there only episodically: in 1863 for the first time the choral episodes from Wagner's operas "The Flying Dutchman" and "Tannhäuser" were performed under the direction of the touring composer, in 1872 by means of three concerts performed under the direction of Eduard Napravnik the audiences became acquainted with Giuseppe Sarti's "Miserere," Franz Liszt's oratorio "The Legend of St. Elizabeth," Daniel Auber's opera "Fenella," and Dmitri Bortnyansky's "Te Deum Laudamus."

In the context of the examined problem range let us emphasize the connection between the choral concertizing with the tumultuous development of monumental forms of the art of performance. And if the IRMS brought this idea into life, starting from the last third of the 19th century, then the Philharmonic and Concert Societies of St. Petersburg began carrying it out much earlier. Thereby, it is possible to state the fact of the connection of the endeavors undertaken by the IRMS with the concert activities of the indicated societies, which became an example for organization of concert events.

Several choral ensembles were invited for productions of large-scale compositions: Hector Berlioz's "Requiem" was performed by the choruses of Alexander Arkhangelsky, Count Sheremetev and the Imperial Russian Musical Society. In connection with this it is necessary to highlight the activities of the St. Petersburg-based Church Chanting Beneficiary Fund, which united church choirs together and organized magnificent concerts under its own direction during Lenten season. The

compound of the unified chorus included over 500 singers.

Thereby, having continued the positive endeavors of the Philharmonic and the Concert Societies, the IRMS exerted its influence on the course of subsequent development of choral art in Russia, which demonstrated itself in many relations. Let us note, first of all, the perfection of concert programs actively promoted by society. This question became one of the most important in the publications of the turn of the 19th and the 20th centuries [5]. In his article "Ob ozdorovlenii programm dukhovnykh kontsertov v Moskve" ["About the Improvement of the Programs of Sacred Concerts in Moscow"] Stepan Smolensky indicated: "There exists an adequate means to turn the direction of social opinion to an effective side. This means is provided by a sacred concert, compiled in a sensible manner and without indulgence to low tastes, but with the aim of striving toward success, true enlightenment of the masses, and to familiarize themselves with accomplishments in the sphere of the final period in the art of Russian church singing" [10, p. 1146] and further on: "A sacred concert must have in mind the listeners' artistic pleasure" [Ibid., p. 1147]. He noted the necessity of inclusion into concert programs of ancient chants, as well as the newest works by contemporary composers and made the following conclusion: "The preliminary performance of such compositions particularly in sacred concerts, outside of church service, as example of the latest novelties of church singing literature may best of all affect the ameliorate the taste of the listeners" [Ibid., p. 1148].

An important and perspective endeavor of the RMS was the organization of the so-called "historical concerts" the programs of which were formed according to the historical principle. Their foundation was laid by Anton Rubinstein in the famous concert seasons of 1885–1886 and 1886–1887. This idea was picked up by the progressive activists in the sphere of performance of choral music, and already in the late 19th century a large quantity of such concerts could be observed. They played an essential role in changing the repertoire polity. Their organization is connected with the names of Stepan Smolensky in Moscow and Alexander Arkhangelsky in St. Petersburg. In his article "Obzor istoricheskikh kontsertov Sinodal'nogo uchilishcha tserkovnogo peniya v 1895 g." ["An overview of historical concerts of the Synod College of Church Singing"] [10] Smolensky summed up the experience of the first three years of sacred concerts, which he determined as being essentially historical-ethnographical. Their programs covered church chants from the 17th to the late 19th century and thereby traced out the path of evolution of Russian sacred music. The program of the first of them demonstrated early works by Russian composers (Vassily Titov) and compositions by "visitant" Italians (Baldassare Galuppi, Antonio Sapienza, Giuseppe Sarti). The core of the second concert was comprised by the refined-virtuosic and sentimental school of students and imitators of the Italians, among which were Stepan Degtyaryov, Artemiy Vedel, Hieromonch Victor, Andrei Essaulov, Dmitri Bortnyansky and Gavriil Lomakin. The third concert presented arrangements of early Russian chants by contemporary composers – Piotr Turchaninov and Piotr Tchaikovsky, as well as their original works. The goal of the historical concerts put forward by Smolensky was accomplished: as the result of excellent performances of well-known and favorite compositions the concerts attracted the attention of audiences, and with that prepared them for the acquaintance with and perception of the main national heritage – genuine early Russian chants and works by contemporary composers. Information related to musical history diligently thought-out and expounded in detail placed in booklets aided an appropriate perception by listeners of performed chants. Such concerts, as well as cycles of concerts carried out an important educational function acquainting listeners with the historical development of the art of music.

Reviews in the periodical press abounded with calls for the necessity of putting into the practice of concert programs of the idea of the formation of Russian choral music. Historical concerts accompanied with detailed oral commentaries or the written variety (as programs or feature articles) formed in the listeners a knowledge of the formation of Russian musical culture. They were conducive to the development of artistic taste, the exposure to the best specimens of the art of choral music; comparison of compositions pertaining to different schools and stylistic directions brought to the thought of the preference of a genuinely Russian path reflected in the works of contemporary composers. Infiltrating concert programs with contemporary works was a tendency that was welcomed by critics. The repertoire of choruses, both in the two capital cities and in the gubernias, district centers, and

rural areas was gradually perfected, demonstrating implementation of this choice into life.

In connection with this, let us accentuate the immense role of the IRMS in the popularization of musical culture throughout the entire country. While the concentration of concert life during the course of the 19th century was focused in St. Petersburg, by the end of the century a renascence of concert activities could be observed in the provinces as well. Great significance in the dissemination of the choral concerts lay in the active work of singers' societies created in various parts of Russia, as a rule, comprised of amateur musicians. Singers' classes were opened, choral ensembles were organized and beneficiary concerts were regularly set up under their auspices.

The idea of popularization of the music of Russian composers found implementation in the multifaceted activities of the composers of choral works: they were themselves engaged in organizing concerts, in which they included their own compositions. Many musical evenings were accompanied by lectures and talks which revealed the peculiarities and advantages of contemporary music. Thus, in one of the articles in the journal "Khorovoe i regentskoe delo" ["The Choral and Choirmaster Work"] it was reported that on March 18, 1912 in the hall of the Social Club a lecture took place on the subject of "the newest trends of contemporary Russian church music" read by Alexander Nikolsky [7]. The content of the lecture, which was rather profound, included a historical overview of various trends in the sphere of the church singing culture of the 19th century, as well as a short characterization of the performed compositions. Besides compositions by Sergei Rachmaninoff, Pavel Chesnokov and Alexander Kastalsky, works by Alexander Nikolsky were included into the concert program. Not infrequently composers, when bringing their compositions out to the judgment of the listeners, performed as conductors. For example, on December 13, 1914 in Penza Nikolsky's "Liturgy" was performed by a unified chorus consisting of 100 people under the direction of the composer.

By no means of unimportant significance for the uplift of choral culture were the tours of the leading choral ensembles throughout the country. Among them, first of all, mention must be made of the activities of the Cappella of Alexander Arkhangelsky and two Moscow-based ensembles – the Synod and the Chudovsky chorus, both of which demonstrated the highest level of performance mastery. It was not easy to attend performances of these ensembles. Thus, in the review of the concert of singers of the Chudovsky Monastery in Kursk it was noted: "Not a single concert of recent years had gathered such an enormous quantity of audiences… <…> The enormous hall of the Assembly of the Nobility was literally overfilled; the entrance seats and the choral venues were filled with such a thick crowd that during the intermission there was no possibility to pass by, and it was quite encumbering to squeeze through to the chairs and armchairs" [8, p. 3]. The upsurge of the culture of choral singing in the provinces became particularly possible due to the heightened attention to questions of musical education and upbringing. Throughout the country courses for singers and choirmasters were organized, as part of which concerts were organized by the efforts of students.

The energetic activities of members of the IRMS was conducive to the transformation of musical circles into musical colleges. In provincial regions active personalities came to the front which took charge of the movement directed toward the growth of professionalism in the field of the art of music. Research of recent years demonstrates a rather complete picture of a rise of culture in Russian provincial cities in the beginning of the 20th century [6]. Thus, in the 1870s in Rostov-on-Don a Circle of Lovers of Joint Singing and Music was organized, the members of which organized a chorus. At the end of the century due to the efforts of Matvey Pressman it was transformed into the Rostov Section of the IRMS with a choral class as a part of it. In 1900 on its base a Musical College was opened. By efforts of the students many concerts were organized and productions of choruses from operas were presented. By 1913 courses of choral singing, both secular and sacred, were established at the college, and also a special Choirmaster Class was opened, which was directed by graduate of the St. Petersburg Conservatory Grigoriy Davidovsky. The result of the perfection of the system of musical education was a powerful surge of musical culture, including that of choral singing, both in the cities and in the rural regions.

To sum up, it is important to emphasize that among the numerous factors conducive to the development of choral performance in Russia and the achievement of considerable eminence at the beginning of the 20th century, an important role was played by the Russian Musical Society,

which directed its activities towards the realm of enlightening the people, organizing concerts and perfection of education.

During the Soviet period the initiatives of the IRMS were picked up by the All-Russian Choral Society (VKhO), which was founded in 1957. The main goal of its activities was the development of artistic upbringing and education in the USSR, a rise of professionalism of choral ensembles. This period of time was marked with the founding of a large quantity of amateur choruses, which actively gave concerts, consistently raising their level of performance and mastering large-scale works by contemporary composers. In 1987 the VKhO was transformed into the All-Russian Musical Society, the statute of which testifies that it became the legal successor to the VKhO and the inheritor of the traditions of the IRMS.

The problem of choral upbringing and education remains extremely relevant in our days as well, which is confirmed by publications of recent years devoted to the cultures of various countries, both ancient [12], and modern. The problem of motivation of singing in chorus remains an extremely acute one; researchers propose various paths of drawing amateur musicians to singing ensembles [13], and emphasize the important role of choral singing in the perfection of personality and its creative development.

In Russia after a lengthy period of prohibitions sacred concerts are being regularly organized, however, they differ to a considerable degree from the pre-revolutionary ones [4]. Their programs are noted for their poly-genre approach and their audience appeal, which corresponds to the requirements of the contemporary listener, and meets the demands of the new time. In addition to this, it is necessary to remember and preserve the centuries-old traditions of Russian choral culture, to aid their revival and entrenchment.

REFERENCES

1. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoy pravoslavnoy tserkvi. T. 2: Istoriya* [Church Singing of the Russian Orthodox Church. Vol. 2: History]. Moscow: The St. Tikhon Orthodox Christian Theological Institute, 2004. 530 p.
2. Gusin I. L., Tkachev D. V. *Gosudarstvennaya akademicheskaya kapella imeni M. I. Glinki* [State Academic M. I. Glinka Capella]. Leningrad: Muzgiz, 1957. 171 p.
3. Dabaeva I. P. *Dukhovnye kontserty kak forma muzykal'noy zhizni Rossii v XIX–XX vekakh* [Concerts of Sacred Music as one of the Forms of the Russian Musical Life in the 19th and 20th Centuries]. Rostov-on-Don, 2016. 172 p.
4. Dabaeva I. P. The Sacred Concert in the Culture of Contemporary Russia: Traditions and Innovations. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 2 (13), pp. 134–138. (In Russ.)
5. Dabaeva I. P. Russian Concerts of Sacred Music of the 19th and Early 20th Centuries through the Prism of Musical Criticism. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2014. No. 4 (17), pp. 77–81. (In Russ.)
6. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
7. Milovskiy F., sviashch. Lektsiya-kontsert [Miloslavsky F., Priest. Lecture-Concert]. *Khorovoe i regentskoe delo* [The Work of Choirs and Choirmasters]. 1912. No. 3, p. 81.
8. Pravoslavnyy. Kontsert mitropolich'ego khora [The Orthodox Christian. A Concert of the Metropolitan Choir]. *Kurskaya byl'* [The Kursk Reality]. 1914. March, 6, pp. 3–4.
9. Smolenskiy S. V. Obzor istoricheskikh kontsertov Sinodal'nogo uchilishcha tserkovnogo peniya v 1895 godu [An Overview of Historical Concerts of the Synod College for Church Singing in 1895]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2: Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Issledovaniya. Dokumenty. Periodika. Kn. 1* [Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. 2: The Synod Choir and College for Church Singing: Research. Documents. Periodicals. Book 1]. Moscow, 2002, pp. 197–217.
10. S[molensk]iy S. V. Ob ozdorovlenii programm dukhovnykh kontsertov v Moskve [About the Enhancement of Programs of Sacred Concerts in Moscow]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1901. No. 47, pp. 1145–1148.
11. Findeizen N. F. Muzyka v russkoy obshchestvennoy zhizni nachala XIX veka [The Music in Russian Social Life at the Beginning of the 19th Century]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1900. No. 48, pp. 1170–1179.

12. Budelmann F., Power T. Another Look at Female Choruses in Classical Athens. *Classical Antiquity*. 2015. Vol. 34, No. 2, pp. 252–295.
13. Einarsdottir S. L., Gudmundsdottir H. R. The Role of Choral Singing in the Lives of Amateur Choral Singing in Iceland. *Music Education Research*. 2016. Vol. 18, No. 1, pp. 39–56.
14. Sargeant L. M. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85, No. 1, pp. 41–61.
15. Sargeant L. M. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. Oxford University Press. 2011. 368 p.

About the author:

Irina P. Dabayeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory and Composition Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia),
ORCID: 0000-0003-2462-7038, dabaeva-music@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской православной церкви. Т. 2: История. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.
2. Гусин И. Л., Ткачёв Д. В. Государственная академическая капелла имени М. И. Глинки. Л.: Музгиз, 1957. 171 с.
3. Дабаева И. П. Духовные концерты как форма музыкальной жизни России в XIX–XX веках. Ростов-на-Дону: Антей, 2016. 172 с.
4. Дабаева И. П. Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы музыкальной науки. 2013 № 2 (13). С. 134–138.
5. Дабаева И. П. Русские духовные концерты XIX – начала XX века в зеркале музыкальной критики // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 82–86.
6. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
7. Миловский Ф., свящ. Лекция-концерт // Хоровое и регентское дело. 1912. № 3. С. 81.
8. Православный. Концерт митрополичьего хора // Курская быль. 1914. 6 марта. С. 3–4.
9. Смоленский С. В. Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. С. 197–217.
10. С[моленск]ий С. В. Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве // Русская музыкальная газета. 1900. № 47. С. 1145–1148.
11. Финдейзен Н. Ф. Музыка в русской общественной жизни начала XIX века // Русская музыкальная газета. 1900. № 48. С. 1170–1179.
12. Budelmann F., Power T. Another Look at Female Choruses in Classical Athens // Classical Antiquity. 2015. Vol. 34, No. 2, pp. 252–295.
13. Einarsdottir S. L., Gudmundsdottir H. R. The Role of Choral Singing in the Lives of Amateur Choral Singing in Iceland // Music Education Research. 2016. Vol. 18, No. 1, pp. 39–56.
14. Sargeant L. M. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917 // Music & Letters. 2004. Vol. 85, No. 1, pp. 41–61.
15. Sargeant L. M. Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life. Oxford University Press. 2011. 368 p.

Об авторе:

Дабаева Ирина Прокопьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-2462-7038**, dabaeva-music@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.113-119
UDC 78.074

ELENA M. SHABSHAEVICH
Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-4608-5081, shabsh@yandex.ru

The Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society and the Concert Agencies Outside of Russia

The article poses a scholarly issue, which has not yet found reflection in musicology in Russia and in other countries: the issue of the interaction of Russian and Western European musical culture in the focus of the collaboration of the Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) with concert agencies in other countries. A broad overview of the present phenomenon, based on study of printed and manuscript documents from the funds of the Russian National Museum of Music and the Russian State Archive of Literature and Art is offered. The emergence of the phenomenon of specialized concert agencies in Europe dates back to the 1870s and the 1880s. The period of the most fruitful interaction between the Moscow Section of the IRMS and concert directorates in other countries, especially, the most large-scale concert agency of the final fourth of the 19th and the first third of the 20th centuries, the Concert Directorate of Hermann Wolff, occurred during the years 1890–1913. In connection with the toughening competition between the orchestral assemblies of the RMS in Moscow and concerts of other philharmonic organizations, the head of the Moscow directorate Vassily Safonov established a stable business relationship with his partners in concert management abroad, which subsequently expanded and solidified, which eventually led to the intensification of connections between Russian musicians and those of other countries. The outlined scholarly direction discloses new perspectives for study of the phenomenon of the musical culture of the Silver Age.

Keywords: Imperial Russian Musical Society (IRMS), the musical life of Moscow, concert management, Vassily Safonov, the Concert Direction of Hermann Wolff.

For citation: Shabshaevich Elena M. The Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society and the Concert Agencies Outside of Russia. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 113–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.113-119.

Е. М. ШАБШАЕВИЧ
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-4608-5081, shabsh@yandex.ru

Московское отделение Императорского Русского музыкального общества и зарубежные концертные агентства

Статья ставит научную проблему, которая ещё не нашла отражения в отечественном и зарубежном музыковедении: взаимодействие русской и западноевропейской музыкальной культуры в фокусе сотрудничества Московского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) и зарубежных концертных агентств. Предлагается широкий обзор данного явления, основанный на изучении печатных и рукописных документов из фондов Российского национального музея музыки и Российского государственного архива литературы и искусства. Само возникновение феномена специализированных концертных агентств в Европе относится к 1870–1880 годам. Период наиболее плодотворного взаимодействия Московского отделения ИРМО с иностранными концертными дирекциями, в особенности с самым крупным концертным агентством последней четверти XIX – первой трети XX веков, Концертной дирекцией Вольфа, приходится на 1890–1913 годы. В связи с усилившейся конкуренцией между симфоническими собраниями РМО в Москве и концертами других филармонических организаций, глава Московской дирекции Василий Сафонов устанавливает регулярные деловые отношения с зарубежными партнёрами по концертному менеджменту, которые в дальнейшем расширялись и усиливались, способствуя интенсификации связей между русскими и

иностранными музыкантами. Обозначенное научное направление открывает новые перспективы для изучения феномена музыкальной культуры Серебряного века.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), музыкальная жизнь Москвы, концертный менеджмент, Василий Сафонов, Концертная дирекция Германа Вольфа.

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. Московское отделение Императорского Русского музыкального общества и зарубежные концертные агентства // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 113–119.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.113-119.

The activity of the Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society (MS IRMS)[1] in organizing tours of artists from outside of Russia, in contrast to the other aspects of the multifaceted contribution of the Society into the history of the musical culture of Russia, including the organization of concert life, has not yet been posed as a separate scholarly issue in either Russia or in other countries. In Russian musicology there has been intensified interest in recent years to research of the musical life of the metropolitan and provincial cities, including the musical events that took place under the aegis of the IRMS [3; 8; 10], but the mechanism itself of the organization of concerts of musicians from abroad has not been revealed. There are also works describing in detail performances by foreign musicians in Russia [2; 6], several conference presentations by the author of the present article, of which only one has been published so far [9], but they appear as a set of individual endeavours: apparently, there is a necessity of a systematic understanding of this side of the process of Russian music history.

If we bear in mind the broader research field, i.e., the history of European concert management in the sphere of academic music, then, unfortunately, it must be stated that at the present time research has not been done in Russian in this direction. The textbook of Irina Korabelshchikova [1] is focused almost exclusively on activities in the domain of theater. Musicologists in other countries have mastered this subject matter somewhat better. The works that stand out include Normann Lebrecht's popular book translated into Russian, which is not as much of a scholarly, as of a journalistic direction [4], as well as the interesting compilation of articles edited by William Weber, in which the historical path of Russian entrepreneurship, its mainstream and marginal paths are observed [14]. Our Western colleagues have also researched the history of various separate concert agencies [11; 12; 13]. However, in my view, the value of this scientific perspective for world musical scholarship still remains underestimated.

The aim of the present article is to research the Russian-European connections in the sphere of musical life on the level of concert management. It is in line with the leading tendency of present-day musicology: as the authoritative scholar William Webber justly noted, during the last couple decades, research in the domain of musical life is based on strict foundations – namely, the study of the leading concert institutions [15, p. 115]. One of the most important goals is to position the present subject as one that is relevant for musical science. The article has the character of a survey: the problem is merely set, to be followed by documented research. The contacts of the Moscow Section of the IRMS and the concert agencies from other countries are presented in historical retrospective and in the context of the overall situation with concert management in Europe and in Russia from the final third of the 19th century to the early 20th century.

The chief method of the offered research is historiographical analysis. The sources for this work are formed by published works [5; 7] and manuscripts preserved at the Russian National Museum of Music (RNMM) and the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)[2]. Other methods of historical research are also used: the narrative, the systemic and the comparative.

From the time of its founding, the Russian Musical Society appeared in the role of an enlightening philharmonic organization. Most of the concert programs of the RMS were compiled by musicians of both of the capital cities, not only because of the established goals: to train Russian musical staff, but because of the insufficiency of the royalties for artists from other countries (this question would remain an acute one during the entire period of the functioning of the Society).

Nonetheless, it was impossible to avoid entirely engaging the musical stars from abroad. The directors of the Society realized that it was difficult to attract audiences into the hall solely by artistic merit or unusual programs – the listeners were likely to be attracted by loud names of celebrities. For this reason, from the very first steps of the RMS in the initial activities of the concert management, the question arose of the Society's interaction with musicians from abroad. It became even more relevant in the 1880s and later, in view of the success Russian music was enjoying in other countries and, consequently, the intensifications of cultural connections with the West. It influenced the process of organizing concerts in two different ways. On the one hand, the network of acquaintance of Russian composers and performers with their colleagues in other countries expanded, there appeared many instances of friendly relations with many artists and their impresarios. On the other hand, the process of engaging musicians in the last third of the 19th century was changing. At that time the formation of the concert industry was taking place, and several leading concert agencies appeared in Europe, which held in their power the organization of tours of almost all the celebrated musicians; it became common to make agreements about the performance of particular artists solely through them.

It is commonly known that the phenomenon of the professional concert agent appeared along with the institution of musical societies, i.e., in the 1830s and 1840s. Prior to that time, and occasionally in subsequent decades as well, artists organized their concerts and tours themselves, and in a number of cases relied on the assistance of music publishers and owners of grand piano factories. One of the pioneers in the realm of concert management was Gaetano Belloni, who organized concert tours for Franz Liszt. The first large-scale concert agency was established in Vienna in 1873 – this was the Concert Agency of Albert Gutmann, and it was located right within the building of the Vienna Opera. According to the old tradition, Gutmann engaged in many types of activities at once: music publication (for example, he published the compositions of Bruckner), as well as opera and concert engagements. In 1880 the Concert Directorate of Hermann Wolff was founded in Berlin – already it specialized solely in concert organizations, and during the course of almost half a century it was destined to become virtually a monopolist in this domain, pushing out all of its competitors. In the time period from 1880 to the 1900s there were plenty of smaller agencies working on the European and American markets. The Directorate of the Moscow Section of the RMS was compelled to collaborate with them, especially with Wolff's Directorate.

In the Moscow Section of the RMS sufficient attention was not always given to work with foreign concert managements, since it was preferred to deal directly with the artists. With the appointment of Vassily Safonov to the position of chairman of the orchestral assemblies in 1889, the business connections sparked and soon became very close, even though Safonov, likewise, frequently carried out negotiations personally with the musicians themselves. Starting from 1906 the emerging tendency was continued by Safonov's successor Mikhail Ippolitov-Ivanov, who delegated his powers of communicating with concert agencies to the members of the Directorate, Yuri Sakhnovsky, Yuri Pomerantsev, Alexei Chizhov and Nikolai Zhegin, having himself concentrated his attentions to the greatest degree on the work on director of the Moscow Conservatory and his own compositional work. With the outbreak of World War I all the contacts ceased, since performances of artists from abroad in Russia became impossible. Thereby, in the pre-revolutionary history of musical life only a little over two decades passed in terms of the regular partnership of the MS IRMS with foreign concert managements of various levels.

Not least of all, the intensification of the business relations with foreign representatives of large-scale concert business during the years 1890–1913 was accounted for by the accounted for of the MS IRMS with the Moscow Philharmonic Society (MPO). The MPO made its stake on artists from other countries, predominantly vocalists, first of all, because it did not set such global goals of musical enlightenment as the IRMS, and, second, the financial success of the MPO with the lack of material support from the imperial family (which, it must be reminded, was lavished on the IRMS and its conservatories) depended directly on concert earnings. In the subsequent years the policy of the MPO of inviting musical celebrities from other countries did not only remain, but also intensified, for which, as a matter of fact, it was subjected to criticism from the forefront musical community.

In 1901 the positions of conductor and artistic director of the MPO were assumed by Alexander Siloti, a musician of world renown, whose name attracted celebrated performers from other

countries; with many of them he was bound with personal friendship.

Although Siloti's chairmanship of this society lasted for only two years (in 1903, not having been well received by the senior staff, he withdrew from conducting concerts of the MPO and established his own concert organization in St. Petersburg titled "Siloti Concerts"), nonetheless, Siloti's moral and artistic authority remained unquestioned, and upon a verbal agreement he seemed to continue patronizing the MPO, frequently offering his musician friends to perform in the concerts of the Philharmonic Society, and not in the IRMS (it must have been accounted for by the offence that Siloti held against Safonov and the Moscow Conservatory in his person, as well as the administration of the Moscow Section). Siloti himself also continued to perform at the concerts of the MPO rather regularly and, obviously, continued to exert his influence on the repertoire policy. Starting from 1909 the Concerts of Sergei Koussevitsky also made their contribution to the domain of the Moscow philharmonic life. All of this took place against the background of a relative decline of the orchestral concerts of the IRMS after the resignation of Safonov (they were criticized for the rigidity of the programs, for the absence in them of new compositional innovations, of the insufficiently convincing interpretations of the permanent conductor Emil Cooper). Such was the musical-historical landscape in which the activities of the Directorate of the Moscow Section took place; it was compelled to exert titanic efforts for attracting audiences, and, as one of its tools, reasonably accentuated its contacts with musicians from other countries.

As has already been mentioned, the heads of the Central Directorate of the IRMS for the most part dealt with the musicians with whom they were personally acquainted, as well as with their impresarios. There is the correspondences of Nikolai Rubinstein, Vassily Safonov and Mikhail Ippolitov-Ivanov with many famous solo performers and conductors.

Soon after establishing his agency, in the autumn of 1880, Hermann Wolff turned to Nikolai Rubinstein with the proposition to organize his concerts in Germany. However, there is not a single word in the letters written about the connections between the institutions they both represented. It was possible that each of the sides did not fully fathom the opportunities of the other: Wolff was only starting his business, while the MS IRMS[3] had not yet won its reputation of a concert organized on a European scale. But soon the situation would change: Moscow concert life would achieve such a high level which would attract serious attention of European celebrities and would open up a new promising market for them. This would happen during the time of the activities of Vassily Safonov, whose outstanding organizational talent was revealed in the most diverse directions, including the aforementioned one.

Apparently, Safonov's connections with the Concert Directorate of Hermann Wolff began during the late 1880s. During the course of two years they focused solely on the career of Safonov the pianist: Vassily Ilyich intended to settle his affairs by means of this agency. The business correspondence of Safonov as director of the MS IRMS with the Concert Directorate of Wolff pertains to the years 1890–1905. It documented the negotiations about the tours of outstanding musicians: cellists Hugo Becker, Hans Wigan, Jean Gerardi, Pablo Sarasate, violinists Jacques Thibault and César Thomson, pianist and composer Ferruccio Busoni, Emil Sauer, Xavery Scharwenka, pianists Teresa Careño, Klotilda Kleber, Joseph Levin, Oscar Neitzel, Raoul Pugno, Osip Gabrilovich and Vassily Sapelnikov, singer Ellen Gulbranson, and conductor Arthur Nikisch.

Intriguing details regarding the cooperation of the MS IRMS with Wolff's Concert Directorate are also revealed in the protocols of the sessions of the Directorate of the Moscow Section of the IRMS. Thus, the protocol from March 11, 1904 documents that during Safonov's sojourn in Berlin "…100 marks were paid by him to the Concert Directorate of Hermann Wolff for advertisements of the concert halls of the Moscow Conservatory"[4], while the protocol from May 14 of the same year states that Emil Sauer "received an invitation through the agency of Wolff to participate in a concert of the Moscow Philharmonic Society and answered that as a former student of the Conservatory and a friend of the director he does not deem it proper to hold concerts in Moscow outside of the jurisdiction of the Musical Society"[5].

The questions of concert management were decided by Safonov on both sides of the Russian border. He promoted his Russian protégés in Europe to the best of his abilities, which included making use of the resources of Wolff: thus, in 1898 Vassily Safonov proposed writing a recommendation letter

for cellist Mikhail Bukinik to Wolff's agency in order to organize his performances in Germany [7, p. 380]. Safonov's colleagues and friends also turned to him, making use of his connections with Wolff's agency, asking him to assist them in various questions related to the musical life of the provinces: in 1905 Alexander Vinogradsky asked him to find a good violin instructor for the Kiev Music College [Ibid., pp. 672–675], and Vassily Villuan asked him to provide recommendations of musicians who would give their consent to give concerts in Nizhni-Novgorod for a modest fee [Ibid., p. 676].

In 1902, soon after the demise of the founder of the Concert Directorate, Hermann Wolff, on January 28/February 10 Safonov received the notification about this from the director of the Warsaw Philharmonic, Alexander Reichmann [Ibid., p. 554]. Reichmann asked for permission for a trip to Berlin for establishing term contracts, and Safonov gave his consent [Ibid.]. However, the apprehensions that after the death of Herman Wolff his agency would lose its positions in world concert management turned out to be groundless. This was also proved by the personal artistic fate of Safonov himself: after his departure abroad, Wolff's concert management arranged all of his performances.

During the period between the two Russian revolutions the Concert Directorate of Hermann Wolff also continued to remain the chief counteragent of the MS IRMS. The affairs with Moscow were mostly managed by Hermann Fernow. We are indebted to the assistance of the agency in Berlin for the concerts as part of the MS IRMS of cellists Pablo Casals and Gerard Ecking, pianists Arthur Schnabel and Gottfried Galston, violinists Eugene Ysaye and Juan Manen and many other outstanding artists.

Along with Wolff and Co. the Management of the Moscow Section collaborated with the following concert agencies (only the most important ones are listed):

in Austria: The Concert Agency of Albert Gutmann (Vienna), the Theatrical and Concert Bureau of Ignaz Kugel;

in Germany: The Concert Direction of Norbert Salter (Berlin), the Concert Management of Jules Sachs (Berlin), the Theatrical Agency and Concert Directorate of Joseph Lau (Berlin, Lamberg), The Concert Bureau of L. Loewenson (Berlin), the Concert Bureau of Emil Gutmann (Munich);

in Holland: The Concert Bureau of Hans Augustin (Amsterdam);

in Czechia: The International Concert Agency of J. F. Glavac (Prague);

in Switzerland: The Concert Directorate of T. Walbach.

The expanded geography of the business dealings of the MS IRMS with concert agencies in other countries convincingly proves that the Moscow-based management organically fit into the system of concert activities in Europe of the first decades of the 20th century, and it may very well be regarded as one of the fully legitimate subjects of this system.

The perspective proposed in the present article pertains to the field of concert management and, as it would seem, does not pertain directly to the study of the achievements in the art of music. However, this kind of view, situated at the convergence of musicology, sociology and economics in the sphere of art makes it possible to highlight one of the most important typological features of the Russian culture of the Silver Age its ardent urge "to catch up with and surpass" the Western achievement and, at the same time, to create something original, pertaining only to itself. The connections between the Russian and Western European cultures of that time are distinguished by multi-parameter traits, and the scholarly comprehension of one of them, directly connected with the functioning of cultural institutions, opens up new horizons for the researcher.

NOTES

[1] When the article mentions the Society's activities prior to 1873, i.e., before its acquisition of the status of "Imperial," the abbreviation RMS is used.

[2] The Russian National Museum of Music (RNMM). F. 80. Russkoye muzykal'noe obshchestvo [Russian Musical Society]; Russian State Archive for Literature and Art (RGALI). F. 661. Moskovskoe otdelenie Russkogo muzykal'nogo obshchestva [The Moscow Section of the Russian Musical Society].

[3] A significant role was played by the transportation remoteness of Moscow from the touring thoroughfares of musical Europe. In this respect St. Petersburg was in a much better position.

[4] RGALI. F. 661. Inv. 1. D. 110, pp. 49–51.

[5] RGALI. F. 661. Inv. 1. D. 110, pp. 35–38. In Sauer's act, and even to a greater degree, in Safonov's pride with which he reported about this, one can clearly hear the repercussions of the sharp competition between the RMS and the MPO in Moscow.

REFERENCES

1. Korabel'shchikova I. A. *Istoriya teatral'no-kontsertnogo menedzhmenta: uchebnoe posobie* [A History of Theater and Concert Management: Tutorial Manual]. Tambov: Tambov State G. R. Derzhavin University, 2013. 144 p.
2. Krivitskaya E. D. Raul' Pyun'o v Rossii. Po stranitsam pisem R. Pyun'o k V. I. Safonovu [Raoul Pugno in Russia: Through the Pages of R. Pugno's Letters to V. Safonov]. *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii. Vyp. 7* [Russian Musical Archives in other Countries. Musical Archives from other Countries in Russia. Issue 7]. Ed., comp. by I. V. Brezhneva, G. M. Malinina. Moscow, 2015, pp. 271–280.
3. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
4. Lebrekht N. *Kto ubil klassicheskuyu muzyku? Istoriya odnogo korporativnogo prestupleniya* [Who killed Classical Music? The History of one Corporate Crime]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 588 p.
5. *Letopis' zhizni i tvorchestva V. I. Safonova* [A Chronicle of the Life and Work of V. I. Safonov]. Comp. by L. L. Tumarinson, B. M. Rozenfel'd. Moscow: Belyy Bereg, 2009. 808 p.
6. Moiseev G. A. Sofi Menter v Rossii (po materialam arkhivov Moskvy, S.-Peterburga, Klina) [Sophie Menter in Russia (Based on the Archives of Moscow, St. Petersburg, Klin)]. *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii. Vyp. 5* [Russian Musical Archives in other Countries. Musical Archives from other Countries in Russia. Issue 5]. Ed., comp. I. V. Brezhneva, G. M. Malinina. Moscow, 2010, pp. 16–21.
7. Safonov V. I. *Izbrannoe: "Davayte perepisyvat'sya s amerikanskoy bystrotoyu…". Perepiska 1880–1905 godov* [Favorites: "Let's Correspond with the American Speed...". Correspondence from the Years 1880–1905]. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 760 p.
8. Smetannikova Anastasia Yu. The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1 (18), pp. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.
9. Shabshaevich E. M. Moskovskoe otdelenie Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v sotrudnichestve s Kontsertnoy direktsiey Germana Vol'fa (1906–1911) [The Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society in Cooperation with the Hermann Wolff Concert Directorate (1906–1911)]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill]. 2018. No. 3, pp. 231–239.
10. Shabshaevich E. M. *Muzykal'naya zhizn' Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v fortepiannoy kontsertnoy praktike* [The Musical Life of Moscow in the 19th Century and its Reflection in the Piano Concert Practice]. Moscow: Kompozitor, 2011. 600 p.
11. Fifield C. *Ibbs and Tillett: the Rise and Fall of a Musical Empire*. London: Routlege, 2017. 724 p.
12. Fornoff C. Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts. *Musikerinnen und Netzwerke im 19. Jahrhundert (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, № 12).* Oldenburg: Bis-Verlag der Carl von Ossietzky Universitat Oldenburg. 2016. S. 41–67.
13. Hatano S. *Hermann Wolff als "Sachverständiger" für Aufführungsrecht in der frühen musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland*. Mainz, 2016. URL: https://schott-campus.com/wp-content/.../hatano_wolff.pdf (01.09.2018).
14. *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists*. Ed. W. Weber. Bloomington; Indianopolis: Indiana University Press, 2004. VI+269 p.
15. Weber W. The Concert Archives: French Musical Life in the Lite of Unpublished Sources (XVIII–XIX Century). *Nineteenth-century Music Review*. Apr, 2017. No. 14; 1, pp. 115–117.

About the author:

Elena M. Shabshaevich, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute (123060, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-4608-5081**, shabsh@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Корабельщикова И. А. История театрально-концертного менеджмента: учебное пособие. Тамбов: Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина, 2013. 144 с.

2. Кривицкая Е. Д. Рауль Пюньо в России. По страницам писем Р. Пюньо к В. И. Сафонову // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 7 / ред.-сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М., 2015. С. 271–280.

3. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1 (22). С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М.: Классика-XXI, 2004. 588 с.

5. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый Берег, 2009. 808 с.

6. Моисеев Г. А. Софи Ментер в России (по материалам архивов Москвы, С.-Петербурга, Клина) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 5 / ред.-сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М., 2010. С. 16–21.

7. Сафонов В. И. Избранное: «Давайте переписываться с американской быстротою…». Переписка 1880–1905 годов. СПб.: Петроглиф, 2011. 760 с.

8. Сметанникова А. Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.

9. Шабшаевич Е. М. Московское отделение Императорского Русского музыкального общества в сотрудничестве с Концертной дирекцией Германа Вольфа (1906–1911) // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 3. С. 231–239.

10. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в фортепианной концертной практике. М.: Композитор, 2011. 600 с.

11. Fifield C. Ibbs and Tillett: the Rise and Fall of a Musical Empire. London: Routlege, 2017. 724 p.

12. Fornoff C. Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts // Musikerinnen und Netzwerke im 19. Jahrhundert (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, № 12). Oldenburg: Bis-Verlag der Carl von Ossietzky Universitat Oldenburg. 2016. S. 41–67.

13. Hatano S. Hermann Wolff als “Sachverständiger” für Aufführungsrecht in der frühen musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland. Mainz, 2016. URL: https://schott-campus.com/wp-content/.../hatano_wolff.pdf (01.09.2018).

14. The Musician as Entrepreneur, 1700–1914: Managers, Charlatans, and Idealists / Ed. W. Weber. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004. VI+269 p.

15. Weber W. The Concert Archives: French Musical Life in the Lite of Unpublished Sources (XVIII–XIX Century) // Nineteenth-century Music Review. Apr, 2017. No. 14; 1, pp. 115–117.

Об авторе:

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, **ORCID: 0000-0003-4608-5081**, shabsh@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.074
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.120-126

ALEXANDRA V. KRYLOVA
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Practical Music Making in the Context of the Educational Process of the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in the South of Russia

The article examines the activities of the Musical Classes of the Rostov and Novocherkassk Sections of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) from the perspective of the role of practical music-making in acquiring knowledge of the art of music. The statistics of the student concerts is brought in, the consistency in their organization is marked, on the basis of which the conclusion is arrived at that the main particular feature of the Musical Classes affiliated with the IRMS was the practical orientation of the instruction. Various forms of music-making are examined: solo performances, as well as those as part of ensembles and symphony orchestras. The repertoires of the student concerts were comprised predominantly of works by the composers of the Classical-Romantic period. The program of the student chamber ensemble morning and evening concerts were distinguished by the diversity of their programing, their cognitive constituent, as a rule, was connected with a panorama of names, genres and forms. The programs of the student orchestral concerts are perceived to have been more organic in their constituency. They were also frequently comprised according to the principle of contrast. Of great significance were the student opera productions. As the result of active work of the Opera Classes of the IRMS, the students mastered in a practical way large strata of Western European and Russian opera classics. In the general educational process a significant role was also played by the "adult" concerts, especially in such formats as monographic and historical concerts, as well as concert-lectures.

Keywords: musical education, the musical life of Rostov, the musical life of Novocherkassk, student concerts.

For citation: Krylova Alexandra V. Practical Music-Making in the Context of the Educational Process of the Musical Classes of the Imperial Russian Musical Society in the South of Russia. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 120–126. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.120-126.

А. В. КРЫЛОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Практическое музицирование в контексте образовательного процесса Музыкальных классов Императорского Русского музыкального общества на Юге России

В статье рассмотрена деятельность Музыкальных классов Ростовского и Новочеркасского отделений Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) с точки зрения роли практического музицирования в обретении знаний о музыкальном искусстве. Приведена статистика ученических концертов, отмечена системность в их организации, на основе чего сделан вывод о том, что главной особенностью Музыкальных классов при ИРМО была практическая ориентированность обучения. Рассмотрены различные формы музицирования: выступления сольные, а также в составе ансамблей и симфонического оркестра. В репертуар ученических концертов входили преимущественно произведения композиторов классико-романтического периода. Программы камерных ученических утренников или вечеров отличались разнообразием, их познавательная составляющая, как правило, связана с панорамой имён, жанров и форм. Более органичными представляются программы симфонических ученических концертов. Они также нередко составлялись по принципу контраста. Велико значение и оперных ученических постановок. Благодаря активной работе оперных

классов ИРМО, учащимися практически осваивались большие пласты оперной западноевропейской и русской классики. В общем образовательном процессе значимую роль играли также и «взрослые» концерты, особенно такие форматы, как монографические, исторические концерты и концерты-лекции.

Ключевые слова: музыкальное образование, музыкальная жизнь Ростова, музыкальная жизнь Новочеркасска, ученические концерты.

Для цитирования: Крылова А. В. Практическое музицирование в контексте образовательного процесса Музыкальных классов Императорского Русского музыкального общества на Юге России // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 120–126. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.120-126.

The formation of musical education in the southern provincial cities of Russia, as it is well-known, was connected with the activity of the Imperial Russian Musical Society (IRMS)[1], with the Musical Classes established by them, which were later transformed into intermediate special educational institutions. This is how it was in Rostov, as well as in Novocherkassk. In correspondence with the sole Statute for such kinds of educational institutions, all the subjects were divided into the artistic and academic ones. The former ones included performance on orchestral instruments (string, woodwind and percussion), performance on the piano and the organ, singing, as well as music theory and music history. The academic included the Law of God (i.e. religious studies), Russian, arithmetic, geography, world and Russian history, foreign languages (German, French, Italian – a choice of one), as well as penmanship. The level of studying the academic disciplines was planned at least on the level of the first four grades of the male grammar schools of the administration of the Ministry of People's Enlightenment. Paragraph 3 of the Statute asserted that the artistic subjects are taught according to the program and curriculum compiled by the council of the college, are examined in one of the conservatories and are approved by the Chairman of the IRMS[2].

Let us turn our attention to the cycle of music theory classes, which among the required subjects on four of the performance departments of the Musical Classes was mandatory. The newspaper "Priazovskiy kray" ["The Near-Azov Region"], which regularly published announcements of the enrolment into the Musical Classes, specifically informed of the faculty, drawing the attention of the potential students to the names of the musicians which were famous in the city. For this reason, it is for certain known that starting from 1896 the class of solfege and music theory was taught by Matvey Pressman – the first director of the college (1896–1911), a graduate of the Moscow Conservatory, a pupil of Alexander Siloti, a brilliant musician, a pianist. From 1899 he also taught the harmony class. Then, in various years, most likely, due to the fact of Matvey Pressman being busy, the theory subjects – solfege and music theory (except for harmony) were taught by highly educated pedagogues among the performers – I. K. Gorsky (a cello instructor, a member of the string quartet), Piotr Fedorov (a cello instructor, 1905), and K. V. Wagner (an instructor of the class of performance on brass instruments and bassoon, 1907). Since 1898 music history was taught by V. A. Khavkin. Later (starting from the 1917–1918 academic year) the theoretical disciplines were taught by talented violinist Liubov Streicher-Bichter – a free-lance artist who graduated from the Petrograd Conservatory as a violin student of professor Leopold Auer and as a composition student of professor Anatoly Lyadov; the music history class was taught by composer Mikhail Gnessin (here al commentaries are redundant).

In the Musical Classes which opened in 1911 in Novocherkassk solfege, elementary music theory and harmony was taught by violinist Roman Kaminsky, while from the third year of the existence of the classes (1913–1914) music history was introduced, which was taught by pianist Maria Nemirovskaya. Later in the First Novocherkassk Musical College, which was established in 1917–1918, music history was taught by Mikhail Gnessin.

What was the content-wise component of these courses, particularly music history, how did the pedagogues' authorial individuality reveal itself at that time – at the present time it is not deemed possible to answer these questions. Something else is apparent here: a considerable role in the acquisition of knowledge about music literature was played due to the broadly developed system of practical music-making, which comprised an essential part of the educational curriculum.

Did the young educational institutions have the material and human resources at their disposal? We shall answer this question on the example of the Rostov Section. Its expansion from the modest Musical Classes

– through the Musical College of the IRMS until the lobbying of the idea of reorganizing the college into a conservatory – all of this bears witness of their accumulation. The thoroughness and fundamental character of the knowledge offered by the educational institution led to the project of transforming the Rostov Musical College into a conservatory. By 1913 this seemed to be quite feasible with the appropriate pecuniary support of the government, which instigated the Directorate of the Rostov Section of the IRMS to turn to the City Duma of the city Nakhichevan-on-Don. In this appeal, dated on September 6, 1913, it was written: "… at the present time over 420 students are provided musical instruction at the college. Musical instruction of performance on various instruments, singing (solo), choral singing: secular and sacred is given, a special class of church choirmaster course has been opened, and ensemble classes have been established: a student orchestra and a string quartet"[3]. What is important in the quoted fragment of the document is that the resource of performers of this educational institution was quite powerful for mastery of a broad world musical repertoire. It is important to emphasize that towards 1913 the work in the orchestral and string quartet ensemble classes, along with the solo performance practice, has already become an educational tradition embedded from the first days of its activities. It is apparent that study of music theory and music history "factored" through a corpus of musical texts veritably mastered by the students, since parallel to the mastery of the rudiments of music theory, harmony and music history within the framework of the curriculum, a lion's share of the study of music literature at the performance departments accounted for the work connected with the students' concert practice. It is exemplary that during the period from 1896 to 1916 there were 157 student concerts that took place in Rostov. For comparison, let is also cite other figures: during that same period of time there were 52 concerts involving the participation of invited musicians, and 105 concerts involving the pedagogues and members of the society[4]. In other words, the number of "adult" concerts equaled the number of the student concerts.

The student concerts were organized by the department systematically numbered from 5 to 15 per season. As a rule, these were students' evenings, student opera performances, as well as thematic concerts devoted to memorable dates or events. Sometimes they positioned themselves as being beneficiary. Before 1914 all of these events were generally accessible and comprised a significant portion of the overall content of the city's concert life. Starting from 1914 closed student evenings were introduced, which could only be attended by the pedagogues and students of the Musical College. But the number of the generally accessible student concerts remained at the present levels.

In the Musical Classes established in 1911 in Novocherkassk the concert life of the students also began to seethe at once. In the report from the 1911–1912 season it is stated that during that period "5 student musical assemblies took place: 2 closed ones, 2 open ones, one student concert for the benefit of the needy students. In addition, in the city theater an opera performance was set up for the benefit of the hungry, with the participation exclusively of the pupils of the musical classes – soloists, choristers and orchestral performers"[5]. The dynamism augmented consistently, as did the number of the students (during the first year there were 212 of them).

The cited statistics makes it possible to come up with the conclusion that the main characteristic of the Musical Classes organized by the IRMS, which were subsequently inherited by the musical college, was the practical orientation of the studies. Already from the first course the students were involved into a system of concertizing, and this allowed them to accrue a certain experience, to broaden their sound experience, to master numerous musical compositions pertaining to different styles, and also directly developing the skills of performance master. The most successful students were even granted the right to participate in chamber concerts of the faculty members of the Rostov Section in a string quartet ensemble.

A characteristic feature of the pedagogical school of the IRMS was the directedness at various forms of music-making. The students performed in concerts in ensembles and symphonic orchestras and as solo performers. The repertoire of the student concerts was primarily comprised by works by composers of the classical-romantic period. Most frequently they involved compositions by Gaetano Donizetti, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Mikhail Glinka, Anton Rubinstein, Charles Gounod, Johann Sebastian Bach, Sergei Rachmaninoff, Piotr Tchaikovsky, Frederic Chopin, Felix Mendelssohn, and Georg Goltermann.

The programs of the student chamber performances in the mornings or the evenings were quite diverse, judging by their motley of genres and styles; they were comprised of compositions learned by the students. Many of the posters illustrate this given principle. Thus, in the first student evening from October 27, 1899, the etudes of Karl Leschhorn and Joseph Raff could be found side by side with a Sonata by Ludwig van Beethoven

and a Sonatina by Fritz Spindler, alternating with arias from operas Fromental Halevy, a scene from a ballet by Charles Beriot and Variations by Ignacy Paderewski (Illustration 1). There were similar concert programs of student evenings on October 25 and November 8, 1908. Such concerts, formed according to the principle of *a little bit of everything*, had their own pluses: their cognitive component, as a rule, was connected with a panorama of names, genres and forms.

Въ среду, 27 Октября 1899 года

1-й Ученическій вечеръ.

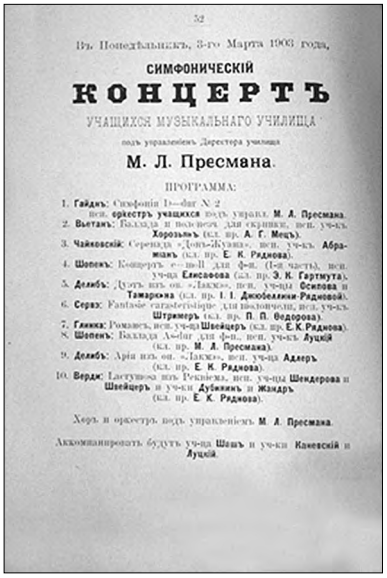
ПРОГРАММА:

1. Spindler. Сонатина op. 157 исп уч-ца Гутерманъ (кл. пр. В. П. Малевинской-Чабанъ).
2. Вольфъ. Une histoire
   Rohde. Fleurs mélodique № 5 исп. уч-ца Цейтлинъ (кл. пр. А. С. Филоновой).
3. Лешгорнъ. Op. 80 № 8 и 9 исп. уч-ца Натусъ (кл. пр. М. А. Пресмана).
4. Conté. Berseuse исп. уч-къ Генчъ-Оглуевъ (кл. пр. О. И. Чабана).
5. Вольфъ. Miniatures № 1. 2 исп. уч-ца Файзушонокъ (кл. пр. Э. К. Гартмута).
6. Dancla. Дуэтъ исп. уч-ки Абрамовичъ и Бородовской (кл. пр. О. И. Чабана).
7. Egghard. Nocturne
   Вольфъ. Tarantelle (la min) исп. уч-ца Х. Абрамовичъ (кл. пр. А. С. Филоновой).
8. Поппъ. Hommage à la Russie op. 499 исп. уч-къ Гильдтъ (кл. пр. г. Борисенко).
9. Лешгорнъ. Тарантелла исп. уч-ца Маргулина (кл. пр. В. П. Малевинской-Чабанъ).
10. Аляра. Op. 43 Canzonetta исп. уч-къ Чаковъ (кл. пр. О. И. Чабана).
11. Вольфъ. Espiègleric исп. уч-ца Рубановичъ (кл. пр. А. С. Филоновой).
12. Гольтерманъ. Nocturne № 1 исп. уч-къ Шендеровичъ (кл. пр. И. К. Горскаго).
13. Бетховенъ. Варіяціи G-dur исп. уч-ца Гиршова (кл. пр. М. А. Пресмана).
14. Беріо. Villanelle op. 49 № 1 исп. уч-къ Миллеръ (кл. пр. О. И. Чабана).
15. Раффъ. Etude do-mag. / Oesten. La source } исп. уч-ца Якубовичъ (кл. пр. В. М. Михайловой).
16. Бетховенъ. Соната op. 14 № 1 E-dur исп. уч-ца С. Абрамовичъ (кл. пр. М. А. Пресмана).
17. Галеви. Арія изъ оп. «Жидовка» исп. уч-къ Честнѣйшій (кл. пр. Е. К. Раднова).
18. Беріо. Scene de Balet исп. уч-къ Цимбалистъ (кл. пр. О. И. Чабана).
19. Раффъ. Fileuse исп. уч-ца Заславская (кл. пр. М. А. Пресмана).
20. Доницетти. Арія изъ оп. «Фаворитка» исп. уч-ца Деменбергъ (кл. пр. Е. К. Раднова).
21. Россини. Арія изъ оп. «Севильскій Цирюльникъ» исп. уч-къ Фрумсонъ (кл. пр. Е. К. Раднова).
22. Падеревскій. Варіяціи op. 16 № 3 исп. уч-ца Бирбучукъ (кл. пр. М. А. Пресмана).

Illustration 1. The Poster for the First Student Evening on October 27, 1899

Much more organic were the programs of the student orchestral concerts. They were also frequently assembled according to the principle of contrast. But while during the first period of activity of the Musical Classes and the Musical College their programs included not only orchestral music, but also ensemble and solo numbers, as was indicated, for example, on the poster of the orchestral concert of March 3, 1903 (Illustration 2), then gradually the programs of such orchestral evenings became more and more integral and included predominantly or exclusively orchestral music, which is testified by the posters of 1915 from March 2 (Illustration 3) or April 18.

Special mention must be made of the student opera productions organized by the Rostov Section of the IRMS. Naturally, the Rostov Section could only allow itself to organize concert performances of operatic compositions with stage elements, however, the opera productions were still on demand from the public; frequently they even took place under the aegis of beneficiary concerts. Altogether during the time period between 1896 and 1916 21 opera productions were organized.



Въ Понедѣльникъ, 3-го Марта 1903 года,

СИМФОНИЧЕСКІЙ

КОНЦЕРТЪ

УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНАГО УЧИЛИЩА

подъ управленіемъ Директора училища

М. Л. Пресмана.

ПРОГРАММА:

1. Гайдн: Симфонія D-dur № 2 исп. оркестръ учащихся подъ управл. М. А. Пресмана.
2. Вьетанъ: Баллада и полонезъ для скрипки, исп. уч-къ Хорольскій (кл. пр. А. Г. Мецъ).
3. Чайковскій: Серенада «Донъ-Жуана», исп. уч-къ Абрамманъ (кл. пр. Е. К. Раднова).
4. Шопенъ: Концертъ e-moll для фп. (1-я часть), исп. уч-ца Елисѣева (кл. пр. Э. К. Гартмута).
5. Делибъ: Дуэтъ изъ оп. «Лакме», исп. уч-цы Осипова и Тамарина (кл. пр. І. І. Дюбеляки-Раднова).
6. Серве: Fantaisie caractéristique для віолончели, исп. уч-къ Штриморъ (кл. пр. П. П. Федорова).
7. Глинка: Романсъ, исп. уч-ца Швейцеръ (кл. пр. Е. К. Раднова).
8. Шопенъ: Баллада As-dur для фп., исп. уч-къ Луцкій (кл. пр. М. А. Пресмана).
9. Делибъ: Арія изъ оп. «Лакме», исп. уч-ца Адлеръ (кл. пр. Е. К. Раднова).
10. Верди: Застольная изъ Ричарда, исп. уч-цы Шендерова и Швейцеръ и уч-ки Дубининъ и Жилардъ (кл. пр. Е. К. Раднова).

Хоръ и оркестръ подъ управленіемъ М. А. Пресмана.

Аккомпанировать будутъ уч-ца Шевъ и уч-ки Каневскій и Луцкій.

Illustration 2. The Poster for the Orchestral Concert on March 3, 1903

— 37 —

Въ Понедѣльникъ 2 Марта 1915 года

СОСТОЯЛСЯ

СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

учащихся музыкальнаго училища.

ПРОГРАММА:

I-е Отдѣленіе

1. Шуберть: Симфонія H-moll исполнилъ Ученическій Оркестръ подъ управленіемъ Директора Музыкальнаго Училища Н. К. Авьерино.
2. а) Аренскій: / в) Рубинштейнъ: } Дуэты исполнили уч-цы Сафронова и Файнъ (кл. А. І. Политовой)

II-е Отдѣленіе

3. Бетховенъ: Концертъ № 2 для фортепіано съ аккомпаниментомъ Оркестра исп. уч-ца Нахимовичъ (кл. Л. А. Барабейчика)
4. Веберъ: Увертюра: „Оберонъ" исполнилъ Ученическій Оркестръ.

Illustration 3. The Poster for the Orchestral Concert on March 2, 2015

The repertoire filling of the opera concerts was quite diverse. In 1898 the first student opera production was organized. It featured the performance of Anton Arensky's one-act opera "Raphael" and separate scenes from Mikhail Glinka's "A Life for the Tsar" and Gioachino Rossini's "The Barber of Seville." For the first time on the Rostov stage Wolfgang Amadeus Mozart's opera in 4 acts "The Marriage of Figaro" was produced. Another opera by the composer, produced as part of the student activities, exerted a lasting impression on the Rostov public – this was "Don Giovanni," which was realized in three opera performances of the 1900–1901 season. Let us name

other well-known operas produced by the forces of the opera class in Rostov: Fromental Halevy's "La Juive," Georges Bizet's "Les Pecheurs des perles," and Charles Gounod's "Faust" (Illustration 4). The level of difficulty of the compositions introduced into the students' tutorial practice is most impressive. In 1902 the Rostov listener was able to familiarize himself with Sergei Rachmaninoff's first opera "Aleko." The operatic legacy of Russian composers was also represented by works by Anton Rubinstein ("The Demon"), Piotr Tchaikovsky ("Eugene Onegin," "The Queen of Spades"), Nikolai Rimsky-Korsakov ("The Snow Maiden," "The Tsar's Bride"), and Alexander Serov ("Rogneda").

Во вторникъ, 21 Марта 1900 года.

4-й Оперный Спектакль

учащихся въ Музыкальныхъ классахъ „Отдѣленія" класса пѣнія преподавателя Е. К. РЯДНОВА, подъ управленіемъ директора классовъ М. А. ПРЕСМАНА.

I-е.

Исполнены будутъ 3-я и 4-я акты оперы:

ФАУСТЪ

МУЗЫКА ГУНО.

Дѣйствующія лица:

Докторъ Фаустъ . . . . . уч-къ Фрумсонъ
Мефистофель . . . . . уч-къ Честнѣйшій
Валентинъ . . . . . уч-къ Плаксинъ
Маргарита . . . . . уч-ца Долгопольская
Зибель . . . . . уч-ца Берберова
Марта . . . . . уч-ца Мартынъ

II-е.

ВИНДЗОРСКІЯ КУМУШКИ

музыка Отто Николаи, опера въ 3-хъ дѣйств. и 6-ти картинахъ.

Дѣйствующія лица:

Сэръ Джонъ Фальстафъ . . . . . уч-къ Честнѣйшій
Фордъ . . . . . уч-къ Плаксинъ
Пажъ . . . . . уч-къ Ловицкій
Фентонъ . . . . . уч-къ Фрумсонъ
Слендеръ . . . . . уч-къ Рекунчакъ
Докторъ Каюсъ . . . . . уч-къ Іеропольскій
Г-жа Фордъ . . . . . уч-ца Долгопольская
Г-жа Пажъ . . . . . уч-ца Каклова
Анна, дочь ея . . . . . уч-ца Березинская
Слуга въ Тавернѣ . . . . . уч-къ Павловъ

Illustration 4. The Poster for the Opera Production of Charles Gounod's "Faust" on March 21, 1900

It is exemplary that already during the first year of their activities the forces of the Musical Classes of the Novocherkassk Section organized a beneficiary concert-production at the city theater, the program of which included Act I of Charles Gounod's opera "Faust," Scene 2 of Act I from Piotr Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin," and Scene 2 of Act I from the opera "The Queen of Spades" (Illustration 5).

Thereby, due to the active work of the Opera Class of the Rostov Section of the IRMS the students were able to learn large portions of the Western European and Russian opera classics. The opera productions set up on the basis of the Musical Classes in Novocherkassk and the Rostov Musical College presented an important part of the concert activities of the respective Sections of the IRMS and, undoubtedly, carried educational and enlightening goals, preparing the provincial audiences for appreciation of monumental genres of classical, complex in their content.

15 апрѣля 1912 года.

ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ.

Благотворительный оперный спектакль въ пользу голодающихъ.

I.

Фаустъ опера Ш. Гуно.

Актъ 1-й.

Докторъ Фаустъ . . . . . г-нъ Корсовъ.
Мефистофель . . . . . уч-къ Дѣтистовъ.

II.

Евгеній Онѣгинъ

опера П. И. Чайковскаго.

Актъ 1-й, картина 2-я.

Татьяна . . . . . уч-ца Петровская.
Няня . . . . . уч-ца Кузмицкая.

III.

Пиковая Дама

опера П. И. Чайковскаго.

Дѣйствіе I, картина 2-я.

Германъ . . . . . г-нъ Корсовъ.
Лиза . . . . . уч-ца Петровская.
Полина . . . . . уч-ца Кузмицкая.
Гувернантка . . . . . уч-ца Попова.

Хоръ и оркестръ изъ учащихся музыкальныхъ классовъ Отдѣленія.

Дирижеръ—преподаватель классовъ Р. И. Каминскій.

Illustration 5. The Poster for the Opera Concert-Production on April 15, 1912

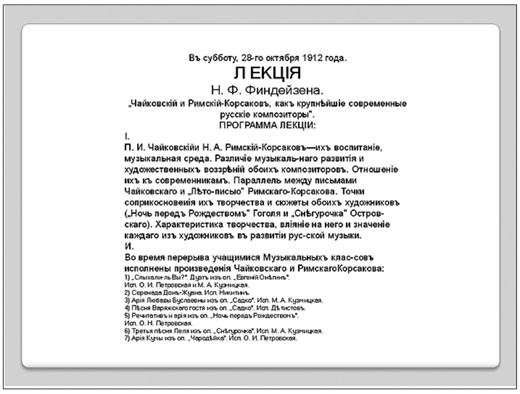
But it was not only the direct performance activities which considerably influenced the educational process. The "adult" portions of the concerts included programs directly aimed at the formation of an integral perception of the musical legacy of the great masters of composition. First of all, mentioned must be made of the monographic concerts among them timed to coincide with various memorable or jubilee dates. Virtually every single concert season of the Rostov Section of the IRMS contained such programs. For example, the concert dedicated to the memory of Franz Schubert (February 3, 1897) or the concert in honor of the centennial anniversary of the birthday of Gaetano Donizetti (December 22, 1897), as well as the Second String Quartet Assembly dedicated to the memory of Piotr Tchaikovsky, with the assistance of Matvey Presman, O. I. Chaban and a string quartet ensemble (October 24, 1898), as well as the Fifth String Quartet Assembly devoted to the compositions of Ludwig van Beethoven, with the participation of Matvey Presman, O. I. Chaban, I. K. Gorsky, L. L. De Girolamo (March 21, 1899), etc. Altogether, the string quartet assemblies quite often carried a monographic character. At the same time, the poster for February 25, 1903 indicated: "Historical concert (Commemorating the History of the Development of the Russian Art Song) with the participation of the well-known performer of art songs by Russian composers A. V. Rienzi."

A similar type of practice was inherent in the activities of the Novocherkassk Section. Thus, the Third Evening of Chamber Music, which took place on November 16, 1913, was devoted to the music of Ludwig van Beethoven, while the concert of December 1, 1913, as was indicated on the poster was

organized "in memory of the great Russian composer P. I. Tchaikovsky, on the occasion of the arrived 20th anniversary of his death." The enlightening and educational essence of the event was emphasized by the program of the concert, which was opened with a reading of the composer's biography. Only after this the Trio opus 50, as well as the first movement of the First Piano Concerto and the songs were performed.

Yet another type of musical event which it is impossible to refrain from recounting, in connection with the involvement of the students into the practice of concertizing, directed towards profound knowledge of music history is presented by the lecture-concerts. This practice pertains to the second decade of the 20th century, which does not diminish its significance. Thus, on November 9, 1910 in Rostov Nikolai Findeisen's lecture "Richard Wagner – the Drama of his Life and his Musical Drama" took place. Director of the Ekaterinodar Musical College Anatoly Drozdov twice gave lecture-concerts to the Rostov audiences. Thus, on March 19, 1914 his lecture-concert on the theme of "Music in the Milieu of Contemporary Art" took place, while on November 14, 1915 he gave a lecture-concert dedicated to the memory of Alexander Scriabin. In 1916 (on April 28) Mikhail Gnessin, with the participation of singer M. I. Ramm, read a lecture with the title "Rimsky-Korsakov and Pantheism in Music."

Similar to this is the practice of similar events organized by the Novocherkassk Section. It is of interest that frequently the students themselves were brought in as illustrators. Thus, on October 28, 1912 in Novocherkassk Nikolai Findeisen's lecture on the theme "Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov as the most significant Russian composers" took place. The poster informed of the plan of the lecture, and also that "during the break the students of the Musical Classes shall perform compositions by Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov" (Illustration 6).


Въ субботу, 28-го октября 1912 года.

ЛЕКЦІЯ

Н. Ф. Финдейзена.

„Чайковскій и Римскій-Корсаковъ, какъ крупнѣйшие современные русскіе композиторы".

ПРОГРАММА ЛЕКЦИИ:

I.

П. И. Чайковскійи Н. А. Римскій-Корсаковъ—ихъ воспитаніе, музыкальная среда. Различіе музыкаль-наго развитія и художественныхъ воззрѣній обоихъ композиторовъ. Отношеніе ихъ къ современникамъ. Параллель между письмами Чайковскаго и „Лѣто-писью" Римскаго-Корсакова. Точки соприкосновеиія ихъ творчества и сюжеты обоихъ художниковъ („Ночь передъ Рождествомъ" Гоголя и „Снѣгурочка" Островскаго). Характеристика творчества, вліяніе на него и значеніе каждаго изъ художниковъ въ развитіи рус-ской музыки.

И.

Во время перерыва учащимися Музыкальныхъ клас-совъ исполнены произведенія Чайковскаго и РимскагоКорсакова:

1) „Слыхали-ль Вы?". Дуэтъ изъ оп. „Евгеній Онѣгинъ". Исп. О. И. Петровская и М. А. Кузмицкая.

2) Серенада Донъ-Жуана. Исп. Никитинъ.

3) Арія Любавы Буслаевны изъ оп. „Садко". Исп. М. А. Кузмицкая.

4) Пѣсня Веряжскаго гостя изъ оп. „Садко". Исп. Дѣтистовъ.

5) Речитативъ и арія изъ оп. „Ночь передъ Рождествомъ". Исп. О. Н. Петровская.

6) Третья пѣсня Леля изъ оп. „Снѣгурочка". Исп. М. А. Кузмицкая.

7) Арія Кумы изъ оп. „Чародѣйка". Исп. О. И. Петровская.

Illustration 6. The Poster for the Lecture-Concert on October 28, 1912

In conclusion it is necessary to emphasize that the quality of the educational conception realized by the IRMS both in the metropolitan and periphery sections was directly connected with the exposure of the populace to the world of music, with a constant necessity, transforming into a demand, for music-making and passing through the aural consciousness large quantities of sonar information. The domination of practical forms of instruction of the art of music created a powerful basis for mastery of theoretical and historical-cultural knowledge of the musical material. Subsequently inherited by the Soviet system of education, this practice has created its harvest, having provided the highest results, which once again confirmed the quality of the system of musical education installed by the Imperial Russian Musical Society.

NOTES

[1] The interest in the activities of the musical societies which influenced the development of musical culture and education in various countries presents a characteristic feature of contemporary scholarship (see: [4–7]).

[2] Statute of the Russian Musical Society: Project. St. Petersburg, 1869. 22 p.; Statute of the Russian Musical Society: [Consolidated by the Imperial Court on July 4 (16), 1873]. St. Petersburg, 1873. 18 p.

[3] Report of the Rostov Section of the IRMS and the Musical College affiliated with it for the 1913–14. State Archive of the Rostov Region (GARO). Reference-Informational Fund. Inv. No. 7135.

[4] The data on the basis of the reports about the activities of the Rostov Section of the IRMS (1896–1916) discovered at the GARO. It must be noted that the Report on the Activities of the Rostov Section of the IRMS for the 1903–1904 season is absent at the GARO, however, the present fact did not substantially influence the compilation of an integral perspective of the Society's activities. For extensive information about the concerts of the Rostov Section of the IRMS see: [2].

[5] Report of the Novocherkassk Section of the Imperial Russian Musical Society and its Musical Classes for 1911–1912. Compiled by F. I. Popov. 1st Year. Novocherkassk: Printers' Office of F. M. Tunikov, 1913. 99 p.

REFERENCES

1. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nayki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

2. Smetannikova A. Yu. *Deyatel'nost' Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i pervykh tvorcheskikh soyuzov v Rostove-na-Donu rubezha XIX–XX vekov: monografiya* [The Activities of the Imperial Russian Musical Society and the First Artistic Unions in Rostov-on-Don at the Turn of the 19th and the 20th Centuries: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2017. 296 p.

3. Smetannikova A. Yu. RABIS i ego rol' v upravlenii muzykal'no-khudozhestvennoy praktikoy v Rostove-na-Donu (1919–1924 gg.) [The Artists' Union and its Role in the Administration of Musical Artistic Practice in Rostov-on-Don (1919–1924)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 2, pp. 89–94.

4. Ferris C. The Management of Nineteenth-Century Dublin Music Societies in the Public and Private Spheres: The Philharmonic Society and the Dublin Musical Society. *Music in Nineteenth-Century Britain*. 2012, pp. 13–31.

5. Glushkova O. N. P. Troubetskoy an Outstanding Leader of the Moscow Branch of the Russian Musical Society. *Advances in Social Science Education and Humanities Research*. 2016. Vol. 64, pp. 227–233.

6. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances. *Osterreichische musikzeitschrift*. 2012. Vol. 67, Issue 6, pp. 70–71.

7. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century*. Ashgate Publishing, Ltd.: England, 2013. 229 p.

About the author:

Alexandra V. Krylova, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

2. Сметанникова А. Ю. Деятельность Императорского Русского музыкального общества и первых творческих союзов в Ростове-на-Дону рубежа XIX–XX веков: монография. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 296 с.

3. Сметанникова А. Ю. РАБИС и его роль в управлении музыкально-художественной практикой в Ростове-на-Дону (1919–1924 гг.) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 2. С. 89–94.

4. Ferris C. The Management of Nineteenth-Century Dublin Music Societies in the Public and Private Spheres: The Philharmonic Society and the Dublin Musical Society // Music in Nineteenth-Century Britain. 2012, pp. 13–31.

5. Glushkova O. N. P. Troubetskoy an Outstanding Leader of the Moscow Branch of the Russian Musical Society // Advances in Social Science Education and Humanities Research. 2016. Vol. 64, pp. 227–233.

6. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances // Osterreichische musikzeitschrift. 2012. Vol. 67, Issue 6, pp. 70–71.

7. Seddon L. The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century. Ashgate publishing, Ltd: England, 2013. 229 p.

Об авторе:

Крылова Александра Владимировна, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.127-132
UDC 78.074

TATIANA M. KAPLUN
Odessa National Nezhdanova Academy of Music
Odessa, Ukraine
ORCID: 0000-0003-0367-5559, tat_kap@i.ua

The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society: Formation and Summation

The activities of the Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) during the years 1884–1917 comprises a special page of the musical history of Odessa. Relying on anterior experience of the Odessa musical traditions of the first half of the 19th century, during a short period of time the Odessa Section brought out the musical life of the city onto a higher degree on all levels (the concert-enlightening and entertaining), which made it possible for Odessa to take up a significant position not only in the social-cultural life, but also in the sphere of musical culture. As the result of the active efforts of the Odessa Section of the IRMS and the Musical Classes opened under its auspices, the Musical College was opened (1897) and, later, the Conservatory (1913), – the latter being the fourth in Russia and the first in Ukraine. The altruistic help, enthusiasm and self-sacrifice of the Odessa cultural activists, aristocracy and patrons, as well as the help of the metropolitan section of the IRMS and the most significant musicians of St. Petersburg and Moscow (the brothers Anton and Nikolai Rubinstein, Nikolai Rimsky-Korsakov, Piotr Tchaikovsky, Eduard Napravnik, Alexander Glazunov and others) made it possible to create a highly professional level of the musical life of the city. The traditions laid by the activities of the Odessa Section have been actively developed since that time (the ten-year Piotr Stolyarsky School, the concert life of the Philharmonic Society and the Opera Theater, the "Two Days and Two Nights of New Music" International Festival for Contemporary Music).

Keywords: The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), the Odessa Musical College, the Odessa Conservatory, the Musical Classes, Piotr Sokalsky, Odessa patrons.

For citation: Kaplun Tatiana M. The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society: Formation and Summation. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 127–132.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.127-132.

Т. М. КАПЛУН
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой
г. Одесса, Украина
ORCID: 0000-0003-0367-5559, tat_kap@i.ua

Одесское отделение Императорского Русского музыкального общества: становление и итоги

Деятельность Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в 1884–1917 годах составляет особую страницу музыкальной истории города. Опираясь на предшествующий опыт музыкальных традиций первой половины XIX столетия, Одесское отделение за короткий срок выводит музыкальную жизнь города на новую ступень на всех уровнях (концертно-просветительском и образовательном), что позволило Одессе занять в Российской империи значимое положение не только в общественно-культурной жизни, но и в области музыкальной культуры. В результате активной деятельности Отделения ИРМО и открытых при нём Музыкальных классов была активизирована концертная жизнь города, открыты Музыкальное училище (1897) и консерватория (1913) – четвёртая в России, первая на Украине. Бескорыстная помощь, энтузиазм, самоотверженность одесских деятелей культуры, аристократии и меценатов, а также помощь столичного отделения ИРМО и крупнейших музыкантов Петербурга и Москвы (братьев Антона и Николая Рубинштейнов, Николая Римского-Корсакова, Петра Чайковского, Эдуарда Направника, Александра Глазунова и др.) позволили создать высокопрофессиональный уровень музыкальной жизни города. Традиции, заложенные деятельностью Одесского отделения, активно развиваются и в дальнейшем (школа-десятилетка имени Петра Столярского, концертная жизнь филармонии и оперного театра, Международный фестиваль современной музыки «Два дня и две ночи»).

Ключевые слова: Одесское отделение Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), Одесское музыкальное училище, Одесская консерватория, Музыкальные классы, Пётр Сокальский, одесские меценаты.

Для цитирования: Каплун Т. М. Одесское отделение Императорского Русского музыкального общества: становление и итоги // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 127–132.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.127-132.

The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society (OS IRMS) was founded in 1884 (the actual date of the beginning of its active functioning is 1886, which is still tied, first of all, with financial and organizational issues).

Let us note the rapid development of the events in connection with the Section's activity, the remarkable enthusiasm of the Directorate of the Odessa Section and the sympathizing Odessa dwellers, as well as the weighty utterance of the Odessa-based patrons, who during the most complex moments of the history of the Odessa Section contributed their aid in the further advancement of the idea of musical enlightenment and education. In aggregate, moreover, also taking into account the innate musicality of the Odessa dwellers, who were southerners, which was marked by the majority of visitors to Odessa, among them, Alexander Pushkin, and the efforts of the musical life of the preceding stage in the history of the city's musical life, provide a brilliant result. The time period from the moment of the establishment of the Odessa Section of the IRMS until the creation first of the intermediary (the Musical College – 1897) and then the higher educational institution (the Conservatory – 1913) lasted twenty-nine years. During this brief time span according to European standards in Odessa not only the concert performance and musical enlightenment aspects of the artistic life of Southern Palmyra were formed, but the Odessa school of composition was established, represented by Piotr Sokalsky, Witold Maliszewski, Vassily Zolotarev and others was established.

The scope of the article does not make it possible to disclose the entire span of the forms of musical enlightenment and musical education in Odessa during the 19th and early 20th centuries, so we shall touch upon only some of the brightest pages of the city's musical life.

It is both easy and difficult to discuss the Odessa Section of the IRMS – on the one hand, a number of Odessa-based musicologists (Rimma Rosenberg, Svetlana Miroshnichenko [5; 7; 8]) have recreated bit by bit in general outlines the history of its genesis and gradual growth, while, on the other hand, during this discussion another stratum of signification of the local section of the IRMS in the musical and cultural life of Odessa from the second half of the 19th century to the early 20th century is touched upon. This is the stratum of the reflection of the specific features, that peculiarity in the formation of one of the provincial sections of the RMS which it is customary to call the Odessa spirit and soul. They are present in all the facts of the history and culture of Odessa, including the significance of musical culture in the city, in general, and the Odessa Section, in particular.

If we are to remember the first years of life of Odessa and of that role it was due to fulfill, then the reasons of the birth of the special spirit of the city become apparent. First of all, let us note that initially Odessa was conceived as the southern sister-city to St. Petersburg. These were the southern merchant gates of the Russian empire on which Catherine the Great anchored great hopes, which is what generated the description of the city as the Southern Palmyra, in correspondence with the Northern Palmyra, which was the country's capital. Also most distinctive was the initial makeup of the city, which included, on the one hand, representatives of the highest ranks of Russian aristocracy, who played an immense role in the history of the Russian state (the Vorontsovs, the Tolstoys, etc.)[1], and on the other hand – fugitive Ukrainian and Russian serf peasants, German colonists, Bulgarian, Serb, Walachian and Gagauz emigrants, Nekrasovian Old-Believers and Lipovans, and many others[2], who aspired to the broad liberty of the steppes near the Black Sea, who, nonetheless, possessed ardent ambition, diverse talents, great will to life and creative transformation to what initially presented not very attractive reality[3]. Such a motley in all senses cultural and ethnic constituency of the settlers of Odessa and its surrounding lands was also preserved in the successive decades, when historians counted over 130 nationalities, ethnic groups and subgroups living on the territory of Odessa up to the 1990s.

In the musical life of Odessa such an ethnic and social diversity had an impact on the formation of a special musical milieu which included a rich spectrum of folk song and instrumental musical culture of Ukrainians, Russians, Jews, Germans, Greeks,

Italians, French, Karaites, Moldavians, Gagauzes, and other peoples, which combined in a fanciful manner with the diversity of religious-confessional musical traditions (the Russian Orthodox Christian Nikonian and Old-Believer, Greek and Moldovian-Rumanian Orthodox Christian, Catholic and Protestant, Jewish and Karaite, Armenian, etc.).

The prehistory of the creation in Odessa of the Section of the Imperial Russian Musical Society is abundant with facts, events and, most importantly, brilliant personalities – the residents of Odessa without whose active participation this memorable fact could not have occurred. Let us mention, first of all, the immense significance for the dwellers of Odessa of the musical side of their lives. In the first half of the 19th century quite an active musical-theatrical practice could be observed in Odessa. Notably, the object for pride for the Odessa dwellers was the constantly functioning Italian private theatrical enterprise, especially if one is to keep in mind that Italian opera existed, besides Odessa, only in St. Petersburg and Moscow. In Odessa it played a different role from that of the two capitals, since, as R. M. Rosenberg emphasizes, "there were private theatrical enterprises working in Odessa, which set up contracts with the Theatrical Committee of the City Duma. The Italian theatrical enterprise was provided with a subsidy, and in the first decades – a monopoly, as well. The functioning of Italian opera companies within the city theater in the first quarter of the 19th century placed Odessa in a special position in comparison with other provincial cities," in which "the musical-theatrical life was limited to productions in private homes and on stages of drama theaters of Russian comic operas and vaudevilles with the forces of serf actors or guest actors" [7, p. 16–17], while Italian companies, which performed periodically, appeared only towards the middle of the century (Kiev – 1847, Tiflis and Kazan – 1851, Saratov – the 1860s).

In 1821 the first Odessa factory for production of grand and upright pianos (of Karl Gaas) began its work, while in the 1830s several issues of the musical journal "Odesskiy trubadur" ["The Odessa Troubadour"] came out [Ibid.].

No less active in the first decades of the selfsame century was the musical enlightening activity of the assemblies and aristocratic salons of the most eminent noble families of Odessa – the Vorontsov couple, the Tolstoys, Platon Rodzyanko, Ivan Argutinsky-Dolgorukov, Pavel Gagarin, etc., which featured performances of vocal and instrumental music by European, first of all, by Italian and German composers. An important role was played by numerous musical circles with the participation of high-level public officials, conspicuous scientists, professors and teachers of lyceums (including the Richelieu Lyceum, the second in importance in the Russian Empire after the Tsarskoe Selo Lyceum, later transformed into the Novorossiysky University), gymnasiums, the Institute for Noble Maidens, and private boarding schools in which performance on musical instruments was taught on a rather high level.

We must also highlight the vigorous activities of three musical societies which played a crucial role in the creation of the foundation for the establishment of the Odessa Section of the IRMS in the city. It was the "Society of Music Lovers" (1864), the "Society of the Refined Arts" (1865) and the "Odessa Musical Society" (1870), as well as the Musical Classes established under their auspices the vigorous musical-educational and concert activities of which deserves a separate discussion.

As a consequence, the diverse forms of musical life in Odessa from the 1810s to the 1890s prepared the ground for initiation of the demand for the formation of a professional level of a system of performance and musical pedagogy, which was clearly felt by the forefront musicians in Odessa already from the middle of the century.

The transfer of the musical life of Odessa onto a new level took place with the establishment in 1884 of the Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society. In the Odessa Section that aim which the IRMS placed before itself became fully manifested: according to the Statute in the edition of 1885, the Society was required to "assist the spread of musical education in Russia, to promote the development of all the branches of the art of music and encourage skillful Russian artists (composers and performers) and instructors in musical subjects. For the achievement of the designated aim, the Society has the right to establish musical classes, musical colleges and conservatories in various cities of Russia" (cit. from: [3, p. 77]). Most remarkable is the fact that regional directories which correlated with the Main Directorate were rather independent in their decisions and acted in correspondence with the conditions of their regions [10, p. 82]. A considerable impediment for an earlier creation of a basis for professional musical education in Odessa, notwithstanding all of its extreme necessity, was the lack of financial means, which was noted as an immense problem in the other provincial cities of the Russian Empire as well[4]. And only the constant patronage of wealthy and educated residents

of Odessa (Nikolai Shcherbinsky, Vassily Orlov and many others) made it possible for the Odessa Section to continue its active work.

The Odessa Section of the IRMS acquired the status and the level of a professional musical network which was clearly on demand as an organizational center for concert activity in all the diversity of forms for highly professional musical education of the South of the Russian Empire on the level of performance and theory-composition departments. The results of the active work of the Odessa Section ended up being more than impressive: on the basis of the Musical Classes of the section, a highly professional foundation for the musical education of Odessa was formed – first the Musical College (1894), and then the Conservatory (September 8, 1913). It must be observed that this was the first conservatory to be opened in the Ukraine (the Kiev Conservatory was opened two months later) and the fourth in the Russian Empire (after the ones in St. Petersburg, Moscow and Saratov). The demand for specialized musical educational institutions of intermediary and advanced levels was high. During the course of less than ten years after the founding of the Odessa Section the music theory pedagogy was established represented by Piotr Sokalsky, Porfiry Molchanov, Felix Mironovich, Ivan Labinsky, Witold Maliszewski and others. For the most part they were alumni of the St. Petersburg Conservatory. Graduates of European conservatories (such as the ones in Leipzig, Vienna, Berlin and Prague) were also invited as faculty members.

Such bright figures of world art as Antonina Nezhdanova, Vassily Sapelnikov, Piotr Stolyarsky, Emil Gilels, David Oistrakh, Konstantin Dankevich and many, many others were raised in the energy field of the creative activities of the Odessa Section. Thereby, the artistic community created quite a significant role in the formation of musical professional education in the Ukraine.

The dissertational research of Tatiana Zima specially emphasized the "gender factor in the organization of the activities of the IRMS and *defined* the role of women in concert management of the Russian Empire and, most notably, in the country's pedagogy" [3, pp. 28–29]. Regarding the role of women in Odessa in the activities of the OS IRMS we must highlight the names of *Natalia Zelyonaya*, who headed the Odessa Section from 1886 to 1897; *Anna Charnova*, who formed a part of the Directorate of the Odessa Section from the moment of its establishment – from 1884 (who worked gratuitously as a piano teacher, she rejected the offer to become the head of the Directorate in 1886 [5, pp. 119–120]); *Sofia Rubinstein*, the sister of Nikolai and Anton Rubinsteins, who was for a certain amount of time a member of the OS IRMS, who worked at the Odessa Musical College and the Conservatory, and also who gave Antonina Nezhdanova her initial vocal education [4][5].

The "formula of triunity" in the activities of the metropolitan and provincial sections of the IRMS, highlighted by Tatiana Zima, which was comprised of three components "ideas – social mandate – finances" [3, p. 13], was reflected in full measure in the activities of the Odessa Section.

Thus, the activities of the Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society comprises a special page in the music history of the city.

Accumulating the positive sides of the preceding period of the development of the musical traditions of 19th century Odessa culture (the multi-ethnic folk musical settings; instruction of performance on musical instruments and singing in educational institutions, and also creation of choral ensembles and orchestras as part of them; continuously active Italian private theatrical enterprises of the first quarter of the century; the concert life of the Odessa musical-theater organizations; tours of Russian performers and those from other countries; the musical educational activities of the musical salons, clubs, circles and assemblies of music lovers; the efforts of the members of the "Society of Music Lovers," the "Society for Refined Arts" and the "Odessa Musical Society" and the creation of Musical Classes, a music school and many other components of the motley culture of Southern Palmyra), within a short period of time the Odessa Section was able to bring out the city's musical life both in relations of the system of musical education, and the relatively diverse concert and musical theater forms of artistic creativity, which made it possible for Odessa to take a significant position in the social and cultural life of the country in terms of the musical culture as well (towards the end of the 19th century, in terms of its population and economic position Odessa was the fourth city of the Russian Empire after St. Petersburg, Moscow and Warsaw).

As the result of the vigorous activities of the OS IRMS and the musical classes established by it (the most brilliant representatives of which were Vladimir Orlov, Dmitri Klimov, Witold Maliszewski and others) the city's concert life was activized, the Musical College and the Conservatory were established – the latter being the fourth in the Russian Empire and the first in the Ukraine. The inauguration of the Odessa Section and the musical educational institutions was

greatly furthered by the most prominent musicians of St. Petersburg and Moscow (the Rubinsteins, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Napravnik, Glazounov, and others). The traditions established by the activities of the Odessa Section have subsequently been actively developed (by the musical educational institutions, the philharmonic society, the opera theater, the musical festivals[6], etc.).

The Odessa spirit, which combined in itself an innate musicality, the Ukrainian-Italian melodiousness, the Russian greatheartedness, the French legerity of being and finesse, the Greek temperament, the Jewish entrepreneurial spirit, as well as the unity of the aristocratic singleness of purpose of the Odessa nobility and the unselfishness of the patrons with the remarkable aid of the activists of the metropolitan and the provincial Sections of the IRMS, the greatest Russian musicians, made it possible at the turn of the 19th and the 20th centuries to enhance the musical life of the Southern Palmyra to the level of the largest cities of Europe.

NOTES

[1] Svetlana Miroshnichenko writes: "These were families of the most well-known aristocratic lineages of Russia, and it was particularly they who brought into the life of Odessa their understanding of education, aristocratism, culture, salon qualities and musical inclinations" [5, p. 5].

[2] About the diversity of the ethnic makeup of the territories around Odessa see: Kaplun, T. M. K probleme izucheniya fol'klornykh traditsiy Odesskoy oblasti na sovremennom etape [Concerning the Problem of Studying the Folklore Traditions of the Odessa Region at the Present-Day Stage]. *Muzykal'nyy folk'lor i etnomuzykologiya: vek XXI* [Musical Folklore and Ethnomusicology: 21th Century]. Compiled and edited by N. N. Gilyarova, E. V. Biteryakova. Moscow, 2016. Publication No. 82, pp. 189–196.

[3] The settlement Khadzhibey, on the foundation of which Odessa was subsequently built, was a small-scale Turkish fortress on the high and desolate Black Sea coast, where in the summer people languished from heat and sultriness, and in the winter they suffered from the cold due to the excessive moisture.

[4] This problem is noted, to cite one example, in connection with the Rostov Section of the IRMS [9, p. 90].

[5] Each of these enumerated women, similarly to those remarkable women of the preceding period who did a lot to enlighten Odessa, deserves a separate publication all about herself.

[6] About the international contemporary music festival "Two Days and Two Nights of New Music" see: [12].

REFERENCES

1. Deribas A. M. *Staraya Odessa. Istoricheskie ocherki i vospominaniya* [Old Odessa. Historical Essays and Reminiscences]. Odessa, 1913. 379 p.

2. Zima T. Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [The Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon in Russia in the Second Half of the 19th Century and the Early 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Moscow, 2015. 38 p.

3. Kupert T. *Muzykal'noe proshloe Tomska (v pis'makh k A. G. Rubinshteynu)* [Tomsk's Musical Past (in Letters to Anton G. Rubinstein)]. Tomsk, 2006. 787 p.

4. Maksimenko V. *Sem'ya Rubinshteyn i Odessa* [The Rubinstein Family and Odessa]. URL: http://www.odessitclub.org/news_club/2006/1008.htm (15.10.2018).

5. Miroshnichenko S. V. *Stanovlenie muzykal'nogo professionalizma v Odesse (dokonservatorskiy period): monografiya* [The Formation of Musical Professionalism in Odessa (The Pre-Conservatory Period): Monograph]. Odessa: Astroprint, 2013. 228 p.

6. Orfeev S. D. *Istoriya Odesskoy konservatorii (istoricheskiy ocherk)* [History of the Odessa Conservatory (A Historical Essay)]. Odessa, 1963. 67 p. The manuscript is preserved in the library of the Odessa National Nezhdanova Academy of Music.

7. Rozenberg R. M. *Muzykal'naya Odessa* [Musical Odessa]. Odessa: Otdel oblastnogo upravleniya po pechati, 1995. 160 p.

8. Rozenberg R. M. Rol' IRMO v muzykal'noy zhizni Odessy [The Role of the IRMS in the Musical Life of Odessa]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo (1859–1917). Istoriya otdeleniy* [The Russian Musical Society (1859–1917). History of the Sections]. Moscow, 2012, pp. 319–336.

9. Smetannikova A. Yu. The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1 (18), pp. 89–94. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.

10. Yudina V. I. Iz istorii kul'turnoy politiki v dorevolyutsionnoy Rossii: Russkoe muzykal'noe obshchestvo vo vtoroy polovine XIX v. [From the History of Cultural Policy in Pre-Revolutionary Russia: Russian Musical Society in the Second Half of the 19th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University]. 2011, pp. 81–84.

11. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

12. Rovner Anton A. Contemporary Music in Odessa: the Festival “Two Days and Two Nights of New Music” in April 2017. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 72–77.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.072-077.

About the author:

Tatiana M. Kaplun, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odessa National Nezhdanova Academy of Music (65023, Odessa, Ukraine),
ORCID: 0000-0003-0367-5559, tat_kap@i.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. Дерибас А. М. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания. Одесса, 1913. 379 с.

2. Зима Т. Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX веков: автореф. дис. … д-ра культурологии. М., 2015. 38 с.

3. Куперт Т. Музыкальное прошлое Томска (в письмах к А. Г. Рубинштейну). Томск, 2006. 787 с.

4. Максименко В. Семья Рубинштейн и Одесса. URL: http://www.odessitclub.org/news_club/2006/1008.htm (Дата обращения: 15.10.2018).

5. Мирошниченко С. В. Становление музыкального профессионализма в Одессе (доконсерваторский период): монография. Одесса: Астропринт, 2013. 228 с.

6. Орфеев С. Д. История Одесской консерватории (исторический очерк). Одесса, 1963. 67 с. Рукопись хранится в библиотеке Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

7. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса. Одесса: Областное управление по печати, 1995. 160 с.

8. Розенберг Р. М. Роль ИРМО в музыкальной жизни Одессы // Русское музыкальное общество (1859–1917). История отделений. М., 2012. С. 319–336.

9. Сметанникова А. Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.

10. Юдина В. И. Из истории культурной политики в дореволюционной России: Русское музыкальное общество во второй половине XIX в. // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 10. С. 81–84.

11. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. № 4. С. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

12. Rovner Anton A. Contemporary Music in Odessa: the Festival “Two Days and Two Nights of New Music” in April 2017. Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 2, pp. 72–77.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.072-077.

Об авторе:

Каплун Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой (65023, г. Одесса, Украина), **ORCID: 0000-0003-0367-5559**, tat_kap@i.ua

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.133-139
UDC 78.074

LIUDMILA K. SHABALINA

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8547-0738, lyudmila@convex.ru

The Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society / Russian Musical Society (1912–1919)

The article sets the goal of ascertainment of the results of the activities in Yekaterinburg of the local section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), which existed in the city for seven years, part of which passed during the years of the revolution and the Civil War. The favorable conditions accompanying the emergence of the local section of the IRMS, stipulated by the longstanding activities of amateur musical-enlightening societies. The establishment of the first professional musical educational institution in the Urals region – the Musical College affiliated with the local section of the IRMS – is highlighted as the greatest achievement of the Society. The hardships of its functioning during the crossover period of Russian history (1917–1919) and the moments of critical situations brought in the danger of the shutting down of the Musical College. The merits of the members of the local section of the IRMS, who were able to establish and preserve this Musical College in Yekaterinburg, as well as the professional musicians, graduates of conservatories, who performed in concerts and were engaged in pedagogical work are disclosed. An evaluation is made of the College, created under the auspices of the IRMS, as the foundation for the establishment in Yekaterinburg (during the Soviet period – Sverdlovsk) of a higher musical educational institution – the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory.

Keywords: the musical culture of the Urals, musical education, the Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS), the activists of the IRMS.

For citation: Shabalina Liudmila K. The Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society / Russian Musical Society (1912–1919). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 133–139.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.133-139.

Л. К. ШАБАЛИНА

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-8547-0738, lyudmila@convex.ru

Екатеринбургское отделение Императорского Русского музыкального общества / Русского музыкального общества (1912–1919)

В статье поставлена задача выяснения результатов деятельности в Екатеринбурге отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), существовавшего в городе семь лет, часть которых пришлась на годы революций и Гражданской войны. Рассмотрены сопутствующие появлению отделения ИРМО благоприятные обстоятельства, обусловленные многолетней деятельностью в Екатеринбурге любительских музыкально-просветительских обществ. Открытие первого на Урале профессионального музыкального учебного заведения – училища при отделении ИРМО – выделено как главное достижение Общества. Трудности его работы в переломный период русской истории (1917–1919) и моменты критических ситуаций могли привести Музыкальное училище к закрытию. Выявлены заслуги членов местного отделения ИРМО, сумевших создать и сохранить это учебное заведение в Екатеринбурге, и музыкантов-профессионалов, выпускников консерваторий, выступавших на концертах и занимавшихся педагогической работой. Оценивается значение училища, созданного при отделении ИРМО, в качестве фундамента для организации в Екатеринбурге (в советское время – Свердловске) высшего музыкального учебного заведения – Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

Ключевые слова: музыкальная культура Урала, музыкальное образование, Екатеринбургское отделение Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), деятели ИРМО.

Для цитирования: Шабалина Л. К. Екатеринбургское отделение Императорского Русского музыкального общества / Русского музыкального общества (1912–1919) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 133–139. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.133-139.

The Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society (from 1917 – the Russian Musical Society) existed for only seven years – from 1912 to 1919, moreover, from 1917 to 1919 it functioned in the complex conditions of the civil War. As a natural result the following questions arise: was the Society able to make its contribution to the musical culture and education of the upland capital of the Ural region, and if it did, what kind of contribution was it, and due to whose social and/or personal initiatives was it made? The present article is devoted to answering these questions.

In the second half of the 19th and the beginning of the 20th century Yekaterinburg was distinctive for its active social life, and the Section of the IRMS turned out to be one of the last musical societies in the area existing in the pre-revolutionary era. The first was the Yekaterinburg Musical Circle, which grew out of the family evenings of the 1870s in the house of the Makletsky family and by 1880 acquired the status of a municipal society (after consolidation of its statute at the Ministry of Inner Affairs). Towards the end of the 19th century there were close to 200 members of this circle. In 1900 upon commission of Ilya Zakharovich Makletsky (1840–1902) a concert hall was built for the circle (by architect Yuliy Dutel). Starting from 1912 the Yekaterinburg Section of the IRMS was housed in this building (Illustration 1). The circle lasted for over 30 years, for the most part being engaged in producing operas. The birth of the Opera Theater in Yekaterinburg in 1912 was in many ways a result of the activities of this society.

Yekaterinburg is indebted to the rise of operatic activity to the "Trusteeship of People's Sobriety" – a governmental and communal structure, which appeared upon the proposal of Minister of Finances Sergei Witte. From 1895 in the Perm Gubernia the preparation of directors of folk choruses centered in Perm and Yekaterinburg began. The project was headed by opera singer Alexander Gorodtsov. By 1917 around 400 functioning choruses were created in the gubernia.

From 1895 the "Society of Lovers of Fine Arts" functioned in Yekaterinburg; it brought together artists, architects, writers and musicians. It was engaged in organizing beneficiary concerts and exhibitions, and promoted the appearance in the city of the Vissarion Belinsky Central Library (1899) and the Artistic-Industrial School (1902). The first chairman of the society

Illustration 1. The Building of the Section of the IRMS/RMS in Yekaterinburg (1912–1919). Presently the Concert Hall of the P. I. Tchaikovsky College

was architect Yuliy Dutel, the author of the project of the Makletsky Concert Hall, which subsequently became the building of the Section of the IRMS.

The lengthy work of the intelligentsia of Yekaterinburg on aesthetical education of the residents of the city paved the way for the establishment of the Section of the Imperial Russian Musical Society. Unlike the amateur, leisure-enlightening unions, the IRMS relied on a professional basis in setting up the of the concert activities and in the organization of musical education (classes, colleges and conservatories) [14].

The creation of a new musical structure required special efforts on the part of the city's patriots. A crucial role in the opening of the Yekaterinburg Section of the IRMS was played by Dmitri Pavlovich Solomirsky, a lawyer and amateur musician, the irreplaceable chairman of the Section (Illustration 2). By his merit the concert hall built for the previous musical circle by Ilya Makletsky was built and transferred as a gift to the Section [6]. The trust for Solomirsky on the part of the Imperial court presented a no less weighty argument for the positive decision made concerning this question by the Main Directorate of the IRMS[1].

Evgeny Ivanovich Ivanov, the son of the chief of the Ural Mountains factories Ivan Ivanov, became the assistant chairman of the Section. An amateur cellist, a leader of the Yekaterinburg Musical Circle, in 1893 he opened one of the first musical stores in the city and founded a musical publishing house, in which the music of the local composers, Tsvetikov, Goyer and Mulikovsky, were published (the music was printed in the St. Petersburg Printing Office of Vassily Bessel).

Pianist and composer Vassily Stepanovich Tsvetikov, a graduate of the St. Petersburg Conservatory (where he was a student of Karl Van-Ark), who worked in the city from 1886, became the director of the Musical Classes [2]. The work of the Yekaterinburg Section of the IRMS and the Musical Classes affiliated during the first year of its existence found reflection in the printed Report (Illustration 3).

In 1915 the question arose of transferring the musical classes to the status of a college, and Solomirsky confirmed his readiness to provide material assistance for this idea. In St. Petersburg, the head of the Directorate of the IRMS at that time was the grand-daughter of the Grand Duchess Elena Pavlovna, Princess Elena Georgievna, by her husband's surname, Saxe-Altenburg [8, pp. 118–121]. In 1916, when the IRMS classes in Yekaterinburg – after their work was positively evaluated by the member of the Main Directorate, pianist Leonid Nikolayev – were transformed into a college, she wished the educational institution "successful development and flourishing"[2].

Illustration 2. Dmitri Pavlovich Solomirsky (1838–1923), Chairman of the Yekaterinburg Section of the IRMS

ОТЧЕТЪ
ЕКАТЕРИНБУРГСКАГО ОТДѢЛЕНІЯ
ИМПЕРАТОРСКАГО
РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
И СОСТОЯЩИХЪ ПРИ НЕМЪ
Музыкальныхъ Классовъ
за 1912—1913 г.
ГОДЪ ПЕРВЫЙ.
ЕКАТЕРИНБУРГЪ

Illustration 3. The Title Page of the Report of the Yekaterinburg Section of the IRMS during the First Year of its Existence

Pianist Boris Matveyevich Lazarev, a graduate of the Petrograd Conservatory, was invited to direct the college. The Yekaterinburg newspapers presented his professional biography[3]. The festivities in honor of the transformation of the classes into a college took place on October 16, 1916.

The following year, 1917, became a crossover year in Russian history. The last composition to be performed at a concert of the Section of the IRMS prior to the beginning of the revolutionary unrest was the Fourth Piano Concerto by the founder of the Society, Anton Rubinstein (the soloist was Boris Lazarev). The changes in the fate of the IRMS began immediately after the February Revolution of 1917, which was met in the city with enthusiasm. After the abdication of Emperor Nicholas II (March 2/15, 1917) the Russian Musical Society returned to its original title, and in Yekaterinburg its abbreviation changed at once. Under the sign of the "RMS" on March 19, 1917 a concert of the musical society was announced with the participation of a chorus directed by a faculty member of the college Mikhail Efimovich Kuskov[4].

In May 1917 Boris Lazarev and Mikhail Kuskov were delegated to Petrograd to the "Congress of Representatives of the RMS," which engaged in a new Statute of the RMS, the conservatories and the colleges. "At the last session c. [comrades. – *L. Sh.*] Mikhail Treskin (Wilno), Mikhail Gnessin (Rostov-on-Don), Mikhail Kuskov (Yekaterinburg) and Victor Belyayev (Petrograd) made presentations about the democratization of music and establishing the Academy of Music"[5].

In the Autumn of 1917 the October Revolution erupted, leading to global changes of the social-political structure of the state. In Yekaterinburg, where the Bolsheviks came to power immediately, nationalization of all property began. Making an effort to preserve the educational institution, "the students and faculty of the Yekaterinburg Musical College informed the Department for People's Education affiliated with the Soviet of Workers and Soldiers' Deputies that the by the Resolution of the General Assembly of the Students and Faculty the College is to be restructured. The College was declared to be an autonomous institution, and all personal property and real estate of the RMS shall pass into the ownership of the College"[6].

The subsequent step was taken towards the democratization of the inner life of the educational institution. A Council was created among the faculty members and students for directing it. Besides Boris Lazarev the Council included violin pedagogue Boris Vitkin and student Boris Kushelevsky. Another student, E. K. Kisselev, was appointed as the treasurer, and this was a rash decision.

Civil War erupted in the region of the Ural Mountains in November 1917 in the treasury milieu; in May 1918 it flared up again. In July 1918, when on orders of Lenin the Moscow and Petrograd Conservatories were transferred to the Narkompros [People's Committee for Enlightenment], the White Army secured a victory in the Ural Mountains region. Several days before its retreat from Yekaterinburg, the Red Army, after holding telegraph conversations with Lenin and Sverdlov about the necessity of a trial of the tsar, shot the imperial family on the night of July 16th and 17th. Whether this was a

decision of the central government or the initiative of the local chieftains, has remained unclear up to now.

The White Army occupied the city on July 25, 1918, and Yekaterinburg became subservient to the Interim Government of the Urals with the center in Ufa. The Yekaterinburg Section and the Musical College were once again declared to belong to the Russian Musical Society. On the eve of the start of the school year it became clear that the College's material situation was at a critical state due to a "total attenuation of finances"[7]. The directory decided to make redundant ten faculty members at once, who taught over two hundred students. In the press there was an invocation to the students to come to the "special meeting"[8]. The Ministries of Enlightenment, Internal Affairs and Labor of the Interim Government of the Urals created a committee for Regulating the Situation and held sessions with the members of the Yekaterinburg Section of the RMS. It was possible to find the financial means needed for preserving the educational institution and preserve the College.

The 1918–1919 concert season in Yekaterinburg turned out to be exceptionally abundant. A multitude of refugee musicians became concentrate within the city. A large number of musicians from other countries arrived with the armies of the "interventionists" in the ensembles of the military orchestras: the wind and the symphony (as part of the Czechoslovak Corps)[9]. Concerts were held continuously and had an ideological directedness: "Patriotic concerts" and "Concerts of Slavic Music" [10, pp. 533–534].

In December 1918 the Section of the RMS opened a cycle of "historical concerts" which featured performances of the music of Handel, Rameau, Lully, Couperin, Gluck, Leclair, Mozart and Haydn. Scenes from Serov's "Judith" and the entire "I Pagliacci" by Leoncavallo were produced by the students with the participation of soloists from the opera. Maximillian Karlovich Maksakov, who in the future was to become a professor at the State Institute of Theatrical Arts (GITIS), became the director of the production and the performer of the role of Tonio. A gala concert of the orchestra and the opera company was presented at the theater on February 17, 1919 in honor of the head of the "Omsk Directory" Alexander Kolchak, who came to visit the city[10].

The 1918–1919 season of the Yekaterinburg Section of the Russian Musical Society was the most saturating of all, but it turned out to be the last one. From the first months of 1919, understanding the durability of the securing of Soviet rule in Moscow and Petrograd, the leadership of the local section of the RMS turns to forming the autonomous organization "Yekaterinburg Musical Society." The college becomes a part of its structure, and then in newspapers the title of its rubric renewed once again: "The Musical College of the Yekaterinburg Musical Society"[11].

In the spring the situation on the fronts of the Civil War changed in favor of the Red Army. Boris Lazarev, Maximillian Maksakov and several other teachers moved to Siberia, where the previous forces were still holding on. The musical pedagogues who remained in the city conducted a meeting and elect young pianist Nina Andreyevna Ivanova to the position of the chairwoman. A niece of Evgeny Ivanov, she was a graduate of the Petrograd Conservatory, where she studied with Nikolai Lavrov. She later remembered the critical situation in the college during those years: "We had only one aim in mind then – to keep the educational process from ceasing"[12].

The Red Army occupied Yekaterinburg on July 14, 1919. The reaction of the greater part of the Yekaterinburg intelligentsia (and, hence, the members of the musical community) found expression in a mass exodus from the city. An article appeared in the newspaper "Uralskiy rabochiy" ["The Urals' Worker"] titled "The Flight of the Musicians: 'Stories of imaginary barbarities of the Red Army did not evade the attention of the musicians and opera artists… <…> Almost all the music teachers, who had no cause for 'saving themselves,' fled not only Yekaterinburg but beyond the border of Russia"[13]. Thereupon the short life of the Yekaterinburg Section of the IRMS/RMS was interrupted. "From the middle of 1919, after the establishment in the Ural Region of Soviet rule, all mention in the press of the Section of the IRMS and of the other 19th and early 20th century musical societies in the city cease" [12, p. 300].

The Yekaterinburg Section had enough time to fulfill its most important goal: here the first professional musical educational institution appeared – the Musical College[14]. Great merit in its creation and preservation, as it became clear from the archival sources, belonged to the cultural enthusiasts who were devoted to the art of music and to their native city. And whereas the Imperial Russian Musical Society disappeared along with the collapse of the empire, the Musical College continued to live and develop, having become a necessary step towards the founding in the city in 1934 of the higher musical educational institution – the Conservatory [13].

The turn of the 19th and 20th centuries appeared in the musical history of Russia as a period of a qualitative leap in the process of professionalization of music and education. "A decisive role in this movement was played by the activities of the Imperial Russian Musical Society. By 1917 there were sections

of the IRMS working in almost 60 Russian cities, and many of them had Musical Classes and Colleges opened within their auspices, and five conservatories were established" [11, p. 278]. Having joined the milieu of cities with conservatories, Yekaterinburg/Sverdlovsk also fit into this musical community, having acquired in 1936 a philharmonic society and a symphony orchestra as well[15]. In the Urals region the city became a center for musical culture and continues to preserve and develop its positions.

NOTES

[1] Dmitri Pavlovich Solomirsky (1838–1923) was an Active State Councilor, a Cavalier of the Orders of St. Stanislav of the 2nd Degree (1879), St. Anna of the 2nd Degree (1892), Vladimir of the 4th Degree (1895) and the 3rd Degree (1913). He was the son of general-major Pavel Solomirsky (Pavel was born from the civil marriage of her mother with Dmitri Tatishchev and was listed under the surname of one of Tatishchev's forebears; there exists hearsay that his father was Emperor Pavel I) [7]. Dmitri Pavlovich Solomirsky completed studies at the Law Department of the Moscow University and starting from 1861 served as an arbitrator in Perm. After the death of his father he moved to St. Petersburg. With the outbreak of the Russo-Turkish War, he provided aid to wounded Russian soldiers. The Service of the Red Cross originated on the basis of the Krestovozdvizhensky [Exaltation of the Holy Cross] Community of Sisters of Charity created upon the initiative of Grand Duchess Elena Pavlovna, the name of which is connected with the founding of the RMS. Subsequently it was placed under the patronage of Empress Maria Feodorovna (the widow of Emperor Alexander III and the mother of Nicholas II), who on numerous occasions expressed her gratitude to Dmitri Pavlovich for his participation in the affairs of this organization. In 1878 Solomirsky returned to the Urals region, where he inherited the Syset Factories (near Yekaterinburg). He joined the work of the district court. He provided material assistance to the educational institutions of Yekaterinburg, most significantly – to the Section of the IRMS [6]. Annual Reports of the Section confirm his generous contributions (Otchyot Ekaterinburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i sostoyashchikh pri nyom muzykal'nykh klassov za 1912–1913 gg. [Report of the Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society and the Musical Classes Organized under its Auspices for 1912–1913]. Yekaterinburg: L. V. Sharavyeva Printing Office, 1913, pp. 4–5; Otchyot Ekaterinburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i sostoyashchikh pri nyom muzykal'nykh klassov za 1914–1915 gg. [Report of the Yekaterinburg Section of the Imperial Russian Musical Society and the Musical Classes Organized under its Auspices for 1914–1915]. Yekaterinburg: Khudozhestvennaya pechat' [Artistic Printing], 1916, pp. 3–4).

[2] Zaural'skiy kray [The Region Beyond the Urals]. 1916. October 16 [4].

[3] Boris Matveyevich Lazarev (1888–1982) graduated from the Petrograd Conservatory in 1916. "For 8 years Mr. Lazarev's teacher was Alexander Siloti, who in his turn was the favorite pupil of Franz Liszt… At the Petrograd Conservatory he studied as a special subject theory composition with Maximilian Steinberg (the best student and one of the most worthy successors of the traditions of Rimsky-Korsakov, with Professor Vitol and with Sokolov" (Zaural'skiy kray [The Region Beyond the Urals]. 1916. September 6). Lazarev was both a student and the husband of the daughter of Alexander Siloti (who himself was a cousin of Sergei Rachmaninoff) – Kiriena, the grand-daughter of Pavel Tretyakov. A graduate of the Petrograd Conservatory, she moved to the Ural region with her husband, but did not work in the college [3, p. 17]. In 1919 the couple found themselves in Irkutsk, and then in Chita. From 1922 they lived in Harbin, where Lazarev taught at a music school and the "Lotos" Studio. In 1926–1927 they moved to New York, where Lazarev assisted Siloti in his class at the Juilliard School. In 1933 he returned to China where he became a successful piano teacher. Among his students was the winner of the First International Tchaikovsky Competition, Lui Shikun. Prior to the establishment of the communist regime in China, Lazarev returned to the USA [1].

[4] Uralskaya zhizn' [The Urals Life]. 1917. March 22.

[5] Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1917. No. 25–26. July 1, p. 444.

[6] Uralskaya zhizn' [The Urals Life]. 1918. April 22.

[7] Zaural'skiy kray [The Region Beyond the Urals]. 1918. September 6.

[8] For the sake of replenishment of monetary means the concert hall of the Section of the RMS was leased for various events. One of them took place on December 9, 1918 on the Day of St. George the Conqueror in honor of the St. George Cavaliers of the White Army. The festivities in the hall of the RMS were attended by the founders of independent Czechoslovakia: Milan Stefanik, who became the Minister of Defense, and Jan Syrovy, in the future who was to become the prime minister and the president of the country.

[9] Uralskaya zhizn' [The Urals Life]. 1918. September 8.

[10] Uralskaya zhizn' [The Urals Life]. 1919. February 19.

[11] Nash Ural [Our Urals]. 1919. February 1.

[12] Having been elected on the assembly (Uralskaya zhizn' [Urals Life]. 1919. March 25), Ivanova (Ivanova-Kulibina) Nina Andreyevna (1893–1980) graduated from

the Petrograd Conservatory in 1916. Prior to her return to Yekaterinburg, she received as a present a photo-portrait of Alexander Glazunov with the parting words: "To the future disseminator of the traditions of the Petrograd Conservatory in the Near East, to the talented and exclusively musical Nina Andreyevna Ivanova from her previous instructor sincerely devoted to her, anchoring great hopes on her upcoming artistic and also pedagogical activities. May 7, 1916. Alexander Glazunov." (Personal Archive of Nina Ivanova). In 1916–1922 she taught at a musical college, starting from 1925 with her husband V. A. Kulibin (the descendent of the inventor) she lived in the southern Ural Mountain region. Upon her return in 1939 she worked at the conservatory: she was the dean of the piano department and the chairwoman of the union of accompanists [3, p. 18].

[13] Ural'skiy rabochiy [The Urals Worker]. 1919. August 7.

[14] The destiny of the other Sections of the IRMS in the Urals region (established in the early 20th century in Perm and Ufa) turned out to be less fortunate and not as effective in its results [9; 10; 12]. The events of the lynchpin years influenced some of the other regional sections in an unfavorable manner as well. For example, in Rostov-on-Don the Section of the IRMS was established in 1896, while "in 1918 entrance auditions in Rostov were announced by three institutions simultaneously, all of which positioned themselves as higher educational institutions, but their lives were soon discontinued in connection with the Civil War in the area of the Don Cossack Army" [5, p. 85]. A musical higher educational institution appeared in the city only during the second half of the 20th century (having been reorganized into a conservatory in 1992).

[15] During the Soviet period (from 1924 to 1991) Yekaterinburg was renamed into Sverdlovsk, in honor of Yakov Sverdlov, a cohort of Vladimir Lenin.

REFERENCES

1. Ayzenshtadt S. A. Boris Matveevich Lazarev i muzykal'naya kul'tura rossiyskoy emigratsii v Kitae [Boris Matveyevich Lazarev and the Musical Culture of the Russian Émigrés in China]. *Voprosy teorii i praktiki* [Questions of Theory and Practice]. 2015. No. 8 (58). In 3 Part. Part 2, pp. 15–20.
2. Belyaev S. E. Svobodnyy khudozhnik Tsvetikov: dni i gody v Ekaterinburge [Free Artist Tsvetikov: Days and Years in Yekaterinburg]. *Ural* [Urals]. 2014. No. 11, p. 188–202.
3. Vinkevich I. V., Ivanchuk N. N., Polotskaya E. E., Shabalina L. K. *Pervoe muzykal'noe uchilishche Urala* [The First College of Music of the Urals]. Ed. by L. Shabalina. Yekaterinburg: Sokrat, 2012. 264 p.
4. *Elena Georgievna Meklenburg-Streletskaya (Saksen-Altenburgskaya)* [Elena Georgievna Mecklenburg-Streletskaya (Saxen-Altenburg)]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1490812 (27.07.2018).
5. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
6. Mikityuk V. P. «Chelovek redkoy serdechnoy teploty» (o D. P. Solomirskom) ["A Man of Rare Warmth of the Heart" (about D. P. Solomirsky)]. *Razvitie khudozhestvennoy kul'tury Ekaterinburga ot nachala XX veka do nashikh dney: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf.* [The Development of the Artistic Culture of Yekaterinburg from the Beginning of the 20th Century to the Present Day: Proceedings of the All-Russian Scholarly and Practical Conference]. Ed. by I. V. Vinkevich. Yekaterinburg, 2016, pp. 10–20.
7. *Solomirskiy Pavel Dmitrievich* [Solomirsky, Pavel Dmitrievich]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (18.08.2018).
8. Shabalina L. K. IRMO i ego rol' v razvitii otechestvennoy muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya [The IRMS and Its Role in the Development of Russian Musical Culture and Education]. *Dinastiya Romanovykh v istorii i kul'ture Rossii: materialy Vseros. konf.* [The Romanov Dynasty in the History and Culture of Russia: Materials of the All-Russian Conference]. Ed. by V. V. Alekseev. Yekaterinburg, 2002, pp. 116–122.
9. Shabalina L. K. The Divisions of the Imperial Russian Musical Society in the Urals Area. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 2 (7), pp. 84–88. (In Russ.)
10. Shabalina L. K. Otdeleniya IRMO v Sibiri i na Urale. Ekaterinburgskoe otdelenie: k 100-letiyu obrazovaniya [The Sections of the IRMS in Siberia and the Urals. The Yekaterinburg Branch: Towards the 100th Anniversary of Its Founding]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. 1859–1917. Istoriya otdeleniy* [The Russian Musical Society. 1859–1917. A History of the Sections]. Author of the idea, Ed. by O.R. Glushkova; Scientific Ed. by O. M. Tompakova. Moscow, 2012, pp. 517–535.
11. Shabalina L. K. Stolichnye i provintsial'nye muzykal'nye obshchestva XIX – nachala XX veka v Rossii [The Metropolitan and Provincial Musical Societies of the 19th and Early 20th Centuries in Russia]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki. Vyp. 16* [News of the Ural State University. Series 2: Humanitarian Sciences. Issue 16]. 2008, pp. 269–279.
12. Shabalina L. K., Zasorina N. P. Muzykal'nyy kurs na Ural [Musical Course on the Urals]. *Soyuz tvortsov i prosvetiteley: k 150-letiyu Moskovskogo muzykal'nogo obshchestva* [Union of Creators and Enlighteners: to the

150th Anniversary of the Moscow Musical Society]. Project Manager A. A. Fedotov; Ed. by E. D. Krivitskaya, V. V. Khabarov. Moscow, 2012, pp. 287–301.

13. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education. *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017).* January, 2018, pp. 345–349. DOI: 10.2991/icassee-17.2018.78.

14. Sargeant L. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. Vol. 85, No. 1, February. Oxford University Press, 2004, pp. 41–61.

About the author:

Liudmila K. Shabalina, Ph.D. (Arts), Professor of the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8547-0738**, lyudmila@convex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствознание. Вопросы теории и практики. 2015. № 8 (58). В 3 ч. Ч. 2. С. 15–20.

2. Беляев С. Е. Свободный художник Цветиков: дни и годы в Екатеринбурге // Урал. 2014. № 11. С. 188–202.

3. Винкевич И. В., Иванчук Н. Н., Полоцкая Е. Е., Шабалина Л. К. Первое музыкальное училище Урала / под общ. ред. Л. К. Шабалиной. Екатеринбург: Сократ, 2012. 264 с.

4. Елена Георгиевна Мекленбург-Стрелецкая (Саксен-Альтенбургская) URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1490812 (Дата обращения: 27.07.2018).

5. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры в Ростове-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

6. Микитюк В. П. «Человек редкой сердечной теплоты» (о Д. П. Соломирском) // Развитие художественной культуры Екатеринбурга от начала XX века до наших дней: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. В. Винкевич. Екатеринбург, 2016. С. 10–20.

7. Соломирский Павел Дмитриевич. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Соломирский,_Павел_Дмитриевич (Дата обращения: 18.08.2018).

8. Шабалина Л. К. ИРМО и его роль в развитии отечественной музыкальной культуры и образования // Династия Романовых в истории и культуре России: материалы Всерос. конф. / гл. ред. В. В. Алексеев. Екатеринбург, 2002. С. 116–122.

9. Шабалина Л. К. Отделения Императорского Русского музыкального общества на Урале // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 84–88.

10. Шабалина Л. К. Отделения ИРМО в Сибири и на Урале. Екатеринбургское отделение: к 100-летию образования // Русское музыкальное общество. 1859–1917. История отделений / авт. идеи и ред.-сост. О. Р. Глушкова; науч. ред. О. М. Томпакова. М., 2012. С. 517–535.

11. Шабалина Л. К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX – начала XX века в России // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 16. С. 269–279.

12. Шабалина Л. К., Засорина Н. П. Музыкальный курс на Урал // Союз творцов и просветителей: к 150-летию Московского музыкального общества / рук. проекта А. А. Федотов: ред.-сост. Е. Д. Кривицкая, В. В. Хабаров. М., 2012. С. 28.

13. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). January, 2018, pp. 345–349. DOI: 10.2991/icassee-17.2018.78.

14. Sargeant L. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917 // Music & Letters. Vol. 85, No. 1, February. Oxford University Press, 2004, pp. 41–61.

Об авторе:

Шабалина Людмила Константиновна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8547-0738**, lyudmila@convex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.074
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147

VERA B. VALKOVA
Russian Gnesins' Academy of Music
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5858-0613, veraval@yandex.ru

Provincial Conflicts: Concerning the Issue of "the Center vs the Periphery" in the Activities of the Imperial Russian Musical Society

The article examines two particularly exemplary episodes in the development of the relations between the center and the periphery of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) at the turn of the 19th and 20th centuries – the conflicts involving the personalities of the directors of the Musical Colleges of the Tambov and Rostov-on-Don affiliated with the IRMS: Solomon Starikov and Matvey Pressman. On the basis of archival sources, the similarities and differences of both conflicting situations, as well as the role in them of the St. Petersburg Main Directorate of the IRMS, are traced out. Special attention is allocated to the "Jewish question," which turned out to be important in both of the conflicts.

The article comes to the conclusion that the mutual relations of the Main Directorate and the representatives of regional authorities (including the sections of the IRMS) uncover a deep mental and moral fissure: justice and delicacy on the part of the enlightened metropolitan directorate, as opposed to the petty interests of provincial society, remote from genuine creative goals. It is presumed that the reason for this was the gulf on the level of cultural development between the capital cities characteristic for Russian culture, as well as an insufficiently effectiveness of the organizational structure of the IRMS.

Keywords: The Imperial Russian Musical Society, Tambov, Rostov-on-Don, Solomon Starikov, Matvey Pressman.

For citation: Valkova Vera B. Provincial Conflicts: Concerning the Issue of "the Center vs the Periphery" in the Activities of the Imperial Russian Musical Society. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 140–147. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147.

В. Б. ВАЛЬКОВА
Российская академия музыки им. Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5858-0613, veraval@yandex.ru

Провинциальные конфликты: к проблеме «центр – периферия» в деятельности Императорского Русского музыкального общества

В статье рассматриваются два особенно показательных эпизода в развитии отношений центра и периферии Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) на рубеже XIX–XX веков – конфликты вокруг личностей директоров Тамбовского и Ростовского-на-Дону музыкальных училищ ИРМО Соломона Старикова и Матвея Пресмана. На основе архивных источников прослеживаются сходства и различия обеих конфликтных ситуаций, а также роль в них Петербургской Главной дирекции ИРМО. Специальное внимание уделено «еврейскому вопросу», оказавшемуся важным в обоих конфликтах.

В статье делается вывод о том, что взаимоотношения Главной дирекции и представителей местных властей (в том числе и отделений ИРМО) обнажают глубокий ментально-нравственный разлом: справедливость и деликатность со стороны просвещённой столичной дирекции – и мелкие, далёкие от подлинных творческих целей интересы провинциального общества. Предполагается, что причиной этого был характерный для русской культуры разрыв в уровне культурного развития между столицами и провинцией, а также недостаточно эффективная организационная структура ИРМО.

Ключевые слова: Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), Тамбов, Ростов-на-Дону, Соломон Стариков, Матвей Пресман.

Для цитирования: Валькова В. Б. Провинциальные конфликты: к проблеме «центр – периферия» в деятельности Императорского Русского музыкального общества // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 140–147. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147.

The provincial sections of the Imperial Russian Musical Society (in Kiev, Odessa, Tambov, Saratov and Rostov-on-Don), which were opened in the late 19th century, posed a number of new problems for the metropolitan Main Directorate, such that were connected with the necessity to control the activities of these sections. The relations of the provincial sections with the St. Petersburg-based center of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) at times developed in complex ways. Two episodes in the development of these relations are especially exemplary – these were conflicts around the personalities of the directors of the Tambov or Rostov-on-Don musical colleges of the IRMS, which received public attention. Two such conflicts may be indicated as "the Pressman affair" and "the Starikov affair." Their similarities have been noted for a long time, but have never become the object of special research up to the present.

Both heroes of the conflicts were graduates of the Moscow Conservatory. Matvey Leontyevich (whose name, according to certain documents, were Morduch Lebikovich) Pressman graduated from the Conservatory in 1891, where he was a student of Nikolai Zverev and Vassily Safonov. From 1896 he directed the Musical Classes of the IRMS in his native city Rostov-on-Don. Due to his efforts in 1900 the classes were transformed into a Musical College, and Pressman became its director.

Solomon Moiseyevich Starikov also studied at the Moscow Conservatory, having been a piano student of Pavel Schloezer and Alexander Siloti, having successfully graduated from there in 1892, and having received the diploma of a free artist. Just as Pressman, approximately at the same time period (in 1894) Starikov becomes a teacher and the director of the provincial Musical Classes of the IRMS in Tambov. The Musical Classes there were transformed into a Musical College in 1900, and this event coincided in time with the analogous event in Rostov-on-Don, where Matvey Pressman worked.

Both musicians acted energetically and successfully. Both the Rostov and the Tambov Colleges under their leadership developed and expanded quickly, playing an important role in the musical lives of their cities[1]. Numerous testimonies of the success of Starikov's and Pressman's work may be found in a number of contemporary research works (see: [1; 2; 3; 4; 6; 7; 8]).

Another important fact for our theme is that both musicians very consciously and resolutely preserved their Jewish faith, despite the obvious complications which this circumstance brought into their lives and activities.

The consciousness of such a position is reflected most brilliantly in the unpublished memoirs of Pressman[2], the content of which is amply used by Aishat Kokkezova in her dissertation [3]. One of the members of the Main Directorate, the city's head Khmelnitsky suggested to Pressman to convert to Orthodox Christianity as a condition for his work to continue unencumbered. Pressman proudly answered that he did not put himself or his conscience for sale. After this, as Kokkezova indicates, citing Pressman's memoirs, "Khmelnitsky, having been the chairman of the Duma, exerted all efforts to deprive the Musical College of city subsidies" [3, pp. 55–56]. In the case of Starikov, his adherence to Judaism being the source of conflict was even more apparent, the testimonies to which would be especially examined a bit later.

Both of our heroes turned for assistance in solving the conflicts to the St. Petersburg Main Directorate of the IRMS, first of all, to Princess Elena Georgievna Saxe-Altenburg, who held a position in the Society. She demonstrated a phenomenal temperance and delicacy, trying not to hurtle any of the sides of the conflicts and not to exacerbate the adversarial relationship with new grievances.

In both cases Sergei Rachmaninoff was brought to inquiry. From all appearances, particularly the complaints of the governor of Tambov on the director of the local Musical College Solomon Starikov impelled the Main Directorate in 1909 to realize the long intended position of the assistant to the Main Directorate and inspector of the educational institutions of the IRMS. This role required the most authoritative musician in Russia, a man with a flawless reputation. The choice of the Directorate fell on Sergei Rachmaninoff, who during the course of several years (from 1909 to 1912) scrupulously carried out the duties exerted on him.

The fates of Starikov and Pressman were united by the lengthy and essentially unresolvable character of the conflict which arose in connection with their activities.

In addition to the described similarity of both of these "affairs," their differences are no less eloquent. They illumine the characteristic details of the same common problems.

In the Tambov conflict the religious-national question turns out to be at the fore. All the complaints about Solomon Starikov from the local gubernator, chamberlain of His Majesty's court Nikolai Muratov

are connected with it. He was appointed for the position of gubernator in the autumn of 1906 and showed himself as an energetic and successful leader. Soon Muratov was chosen as a merited citizen of Tambov, in intermediate educational institutions there was even a stipend named after him which was instituted (see: [1; 2]). On April 22, 1909 this respectable person directs to the Main Directorate of the IRMS a complaint of the following content: "I do not refer to the musical abilities of Mr. Starikov, due to the lack of the appropriate attainments, but I cannot refrain from mentioning the information which is reaching me that the musical teaching is carried out very badly, the level is dropping every year, and that Mr. Starikov is driving out Christian faculty members, replacing them with Jews. I presume that a truly Russian city, Tambov deserves that the Musical College present in it, existing on the maintenance of the Imperial Russian Musical Society would have a director who is a Christian, and that the insulting nickname "synagogue," given to the Musical College by the city residents, especially valid in its essence, would be taken away"[3].

The St. Petersburg Main Directorate in the person of Princess Elena Georgievna of Saxe-Altenburg was required to react to this complaint. It was at that time that the necessity arose to direct a well-known musician to Tambov with inspection, whose conclusions would be incontestable for everyone and would extinguish the immanent conflict as soon as possible. As it has been stated before, Sergei Rachmaninoff, who was invited to this role, was swiftly appointed to the position of "Assistant Chairman of the Society in its Musical Affairs," which was communicated in circular orders distributed to all the respective sections of the IRMS on May 6, 1909.

In the first days of May Rachmaninoff stayed in Tambov and familiarized himself with the state of affairs in the Musical College. His conclusions expounded in his letter to the Princess of Saxe-Altenburg from May 7, 1909 was published numerous times and are well known. It is important that the newly-baked inspector was compelled to report not only about the state of the musical affairs in the college directed by Starikov, but also the seemingly existent national-religious discrimination, that is, about the oppression of Orthodox Christian citizens by a Jewish director. The conclusions Rachmaninoff came up with refuted all the accusations contained in the governor's complaint; he expounded them in an interview given to a journalist in a local newspaper, which summed up: "It is pleasant to observe that our musical college received a flattering comment from such a famous Russian composer and, of course, a strict critic that Mr. Rachmaninoff is"[4].

All hopes notwithstanding, not only did the conflict not exhaust itself with this, but, on the contrary, flared up with an even greater force. In the subsequent letters to the Main Directorate Nikolai Muratov indicates at the alleged negligence of the inspection carried out by Rachmaninoff, continues to accuse Starikov of incompetence of running the college, and insists on a new inspection. The conflict assumed a prolonged character, having extended itself to the duration of several years – until 1912, when Muratov left Tambov after having been appointed to the position of gubernator in Kursk.

It is impossible to expound all the details of this story here, nor is it necessary. Let us merely mention that the gubernator was not alone in his pretensions, of course. His position had public backing in Tambov, a fact which he frequently referred to in his complaints. The character of this backing is testified by the collective letter sent on November 10, 1911 to Alexandra Naryshkina, who at that time was a trustee of the Ekaterina Teachers' Institute in Tambov, a member of the Tambov Ladies' Committee. This letter was passed to the Chief Directorate of the IRMS to the Princess of Saxe-Altenburg. The same complaints and requests were repeated there as those in the letters of the gubernator. Despite the fact that the signatories of the letters placed the accent on the unacceptability of Starikov's pedagogical methods, the national issue clearly comes through in their formulations: "During the entire time of his directorship of the Tambov Musical College Solomon Starikov has always demonstrated impermissible rudeness, indefensible audacity and unlimited cupidity towards all the students (with the exception of the Jews)"[5].

Of certain interest also is the social status of the persons who signed this letter (altogether 8 people placed their signatures). These people come from different strata of the Tambov population, and they also include two musicians – the director of the choral class P. Bogdanov and the student of the Moscow Conservatory Yakov Ogorodnikov. At present it is difficult to form a perception of to what extent these eight signatures were placed willfully. However, there were other voices which have sounded in this conflict. On March 22, 1912 a statutory report about the work of the Musical College came in, signed by the chairman of the Directorate by the chamberlain of His Majesty's court, Prince Cholokayev[6]. The report refuted all the accusations against Starikov, and the

facts cited by the gubernator were acknowledged as being falsified.

Also important in this story is the argumentation of the position of the gubernator in which the "Jewish question" assumes the important position. Apparently, any form of national or religious intolerance is of irrational nature, and any arguments and facts brought in favor of this type of intolerance acquire the distinct character of myths implemented into the mass consciousness. The letters of Muratov are also saturated with such characteristic myths. Here, for example, is a very exemplary fragment from the letter of Tambov gubernator to the Main Directorate from August 25, 1909 (in this letter Muratov answers the arguments of the Princess of Saxe-Altenburg brought in response to his denunciations): "It is perceived as strange that I have begun my campaign against Starikov now, and not before, and that such a campaign had not been attempted by my predecessors. The latter, especially Mr. Daunitz, did not deem the affair important enough; it befell me to proceed with the liquidation of the Jewish emancipatory movement and summarizing those pretensions which Russians began making upon Jews and their supporters. <…> It is groundless to assume that here there is a certain fear of subordination or any unsympathetic influences for Jews present here. I can assure you that nobody is carrying on any agitation here, and it is not necessary to carry it out, since the estrangement towards the alien person, who had marched in the forefront of the notorious Russian revolution, which has infiltrated the flesh and blood of the awakened Russian person, is in evidence here. This estrangement does not threaten Jews with any forms of violence, but is reflected in any non-monetary affair which a Jew tries to approach"[7].

As we can see, Muratov had his own ideology which aspired towards universal significance. Possibly, it existed only in his imagination. However, it was quite likely that at that time it was shared by a certain segment of Russian society[8].

No less exemplary, too, was the reaction to the invectives of the Tambov gubernator from the Main Directorate of the Imperial Russian Musical Society – first of all, from the Princess of Saxe-Altenburg. Her position was supported by all the representatives of the metropolitan section of the IRMS – the deputy chairman Prince Alexander Obolensky, the secretary of the directorate Vladimir Napravnik and others.

Admonishing the Tambov gubernator to cease his attacks on the director of the local musical college, the Princess of Saxe-Altenburg demonstrated a firmness of a practical and a moral position. In one of a series of responses to Muratov (from September 22, 1909) she reacts not without wit to a demand for a repeated inspection of the Musical College: "…taking into consideration that from the content of your report from August 25, 1909, it demonstratively follows that all of your displeasure with Mr. Starikov and your unwillingness to see him the D[irect]or of the Mus[ic] Col[lege] stem from his belonging to the Jewish nation – for me even the aim of such an inspection is perceived to be incomprehensible, since the fact itself of Mr. Starikov being a representative of the Jewish people is not prone to any doubt and does not require any verification"[9].

It is important to note here that the Princess of Saxe-Altenburg left to Muratov his right for his own position intact, without repudiating or denouncing it.

For a further comparison of the two stories we shall take note of several important observations. In the case of Starikov all the protests came only from the gubernator and his group of associates, while the local management of the IRMS was entirely on the side of the director of the Musical College. The Main Directorate in St. Petersburg, in essence, assumed the position of non-interference, albeit, it determinedly rejected all the pretensions towards Solomon Starikov. It is not clear how this confrontation would have ended, had Nikolai Muratov not left Tambov in 1912, having been appointed to a new position elsewhere. It is quite possible that, notwithstanding his successful work and the intercession of the Main Directorate of the IRMS, Starikov would have been forced to leave his work position, which is what happened with our other hero, Matvey Pressman.

The beginning of the conflict around the Rostov Musical College pertains already to the first years of Pressman's directorship. Thus, in 1900 the Rostov newspaper "Priazovskiy kray" ["The Near-Azov Region"] lamented: "A new history has begun since the time the supervision of the musical classes passed to Mr. Pressman, upon the invitation of the directorate. <…> In the opinion of Mr. Pressman, from now on, instead of the directorate and all of society, only Mr. Pressman may exist. <…> I quite agree with those who acknowledges in Mr. Pressman's actions a direct violation of the social authorization, which in the life of the local section of the Musical Society must be maintained by the directorate, and not by Mr. Pressman. There exist authorized limitations, even for such energetic people in whom dictatorial inclinations are developed uncommonly broadly"[10].

These complaints did have real foundations. Testimonies of the harshness of Pressman's methods may also be found in later documents pertaining to the time of his work in the position of inspector of the Saratov Conservatory. There his disciplinary penalties aroused protests from several teachers at once, which found expression in their complaints to the director of the conservatory[11] (although the true motives of these complaints have still to be elucidated, which for now does not form a part of our goals).

Here the important distinction of "the Pressman affair" from "the Starikov affair" has been revealed: if the attacks on Starikov possessed the character of a "sporadically declared war," in the case of Pressman the conflict maturated slowly during the course of several years, without having burdened the Main Directorate, which was first compelled to turn its attention to it in 1911.

The other no less significant difference from the situation on Rostov-on-Don consisted in the fact that the main motive for the persecution of Pressman was in the methods of his directorship, while the complaints arose predominantly from members of the regional directorate of the IRMS. The nationality issue also played a noticeable role here, too (testimonies of which have been cited above), but in the official complaints directed to St. Petersburg this motive did not spring up – maybe because in Rostov the story of Starikov had already been known, as was the position taken up by the director in St. Petersburg.

The beginning of the conflict was clearly indicated in Sergei Rachmaninoff's well-known letter to the Princess of Saxe-Altenburg, in which the assistant chairman of the IRMS, who already had experience of inspections of provincial colleges, himself asks to be directed to Rostov to investigate the aroused conflict: "Yesterday the director of the college M. Pressman arrived from Rostov-o[n]-D[on] to see me. The aim of his arrival was to tell me about those squabbles, nitpickings and pinpricks which are spattering on him from the local Directorate. <…> Personally I consider Pressman to be a most honest person, a highly qualified pedagogue, who loves his work to the level of self-forgetfulness. <…> Could you find it possible and desired… to authorize me to carry out an investigation, having officially notified the Rostov directorate about this?" [5, pp. 36–37].

Here it is important to note that all the pretensions towards Pressman, just as in the case with Starikov, possess an obvious irrational, purely emotional character. The representatives of the local management of the IRMS and their supporters from the Rostov administration, just as the local journalists, do not bring out practically any functional argument against Pressman's administrative actions. All the reproaches come down to cases of peeved self-esteem and resentments at the harsh independence of the judgments and actions of the director of the college.

Apparently, this was seen and understood very well by Sergei Rachmaninoff, since he recounts in his report letter to Prince Alexander Obolensky from September 29, 1991 about the investigation of "the Pressman affair": "If I were asked what I thought about a brief inspection of this affair, I would say the following: in the case of both sides this conflict has passed onto a personal level, that both sides are at fault to various degrees: the Directorate is at fault for its censoriousness and its pressing, as well for its wish to get rid of an undesired person at all costs, and Pressman – for his stubbornness and certain amount of harshness. But if I were asked, whom I would forfeit, in the end, for the sake of justice, I would answer, that I would forfeit the Directorate, even though I understand that this answer is insufficiently substantiated and heretical" [Ibid., pp. 38–39].

Here already we can see the beginning of the confrontation of the Central Directorate and Rachmaninoff, who was ready to renounce his position of assistant chairman of the IRMS in protest against the incapability of the St. Petersburg section to take decisive measures.

It is perceptible from the published written correspondence connected with these circumstances that both sides rejected making any concessions, and the result of all of the efforts to quench the conflict was a telegram from the Princess of Saxe-Altenburg directed to Pressman: "[To] my great regret, in light of the unsuccessful attempt at a reconciliation and the impossibility for you to continue your service, despite the unanimous decision of the Directorate, I consider it [that] any further participation on my part can no longer have any beneficial consequences, and for this reasons I urge you to act according to your sole discretion" [Ibid., p. 388].

It was customary for all present-day commentators to evaluate such a decision as a morally assailable position of withdrawal: "the directorate simply washed its hands" one author sums up the situation [3, p. 49].

A similar evaluation of this situation was also given by many of the contemporaries of the participants of the conflict. This is testified by a post by Vyacheslav Karatygin published in the newspaper "Rech" ["Speech"] on June 2, 1912: "…a new and rather pitiable incident in our musical world broke

out. As it is known, even from the previous summer in the Rostov Section of the Imperial Russian Musical Society a conflict 'worked out' between the respectable musical activist, the director of the mus[ical] college affiliated to the Rostov Section of the Imperial Russian Musical Society Mr. Pressman and the directorate of the selfsame section. <…> It came to an investigation of the incident in the Central Directorate… Meanwhile, the side of Pressman was taken up by the well-known composer-pianist, conductor and musical public figure – Sergei Vassilievich Rachmaninoff, who declared that if Pressman is removed from his job, he, Rachmaninoff will also resign from the board of the Main Directorate. <…> It ended with an outcome which was unlikely from the perspective of ordinary human logic, but which was similar as two drops of water to the outcomes of the majority of conflicts of living people with formalist clerks. Pressman was fired. Rachmaninoff resigned from the Main Directorate"[12].

However, within a few years the sad outcome of this history turned out for the good. Matvey Pressman, who after his dismissal from Rostov was working in the recently opened Saratov Conservatory received in November 1913 the following collective letter, which held 73 signatures:

"To Professor
of the Saratov Conservatory
Mr. Matvey Leontyevich Pressman
Dear Highly Esteemed
Matvey Leontyevich.

From the time of your departure to Saratov, we, to our deepest regret, have been deprived of a highly experienced, talented and conscientious pedagogue, which you had been. Up to now we have not been able to achieve full satisfaction in our search for such a pedagogue. For this reason, we have resolved to make the attempt to ask you, whether you would deem it possible to settle in our city of Rostov-on-Don, where you could once again be able to assume direction in the dissemination of the true art of playing the piano.

Rostov-on-Don, November 21, 1913"[13].

Pressman responded to this appellation and soon returned to Rostov-on-Don, where he opened his own private conservatory, avoiding thereafter any cooperation with the IRMS. After 1921 he successfully worked in Baku and Moscow, where he died in 1941.

The fate of the first director of the Rostov Musical College poses a number of important questions: could "the Pressman affair" have ultimately been completed in his favor, had the Main Directorate in its due time taken decisive measures and as a disciplinary measure stopped the persecution of Pressman? Maybe, then would the conflict have gone into the depths, having turned into an abscess which was impossible to heal? Could Pressman's countrymen and contemporaries have evaluated his immense contribution to the development of musical culture, had they not been deprived of his presence in the city for an entire year? And also – did the Main Directorate have any disciplinary levers of influence on the participants of the conflict? All of these questions demand further special careful examination.

For the present, let us draw a few conclusions. First of all, the interrelations of the Main Directorate and the representatives of the local authorities (including the sections of the IRMS) unsheathe a deep mental and moral fissure: justice and delicacy from the side of the enlightened big city managements and the petty interests of provincial society, remote from genuine artistic goals. The reason for this, in all likelihood, was the gulf on the level of cultural development between the capital and the provinces, characteristic for Russian culture and always fraught with conflicts[14]. Also of great significance was the artistically insufficiently effective organizational structure of the IRMS, marked for a long time by researchers, in which the local managements consisted predominantly of representatives of the government and the commercial elites of the cities (thus, during the period of the particularly acute conflict with Pressman he remained the sole musician in the Rostov directorate of the IRMS). It must be said, that structure was at the time in many ways forced and the only possible one.

However, the most important thing that both examined stories bear witness of is the great devotion to their work and the self-sacrificing attitude of Russian musicians, who in the most difficult conditions created the cultural traditions of the Russian province.

NOTES

[1] Differently, albeit in some ways somewhat similarly, the musical educational institutions developed outside of the structure of the IRMS. Frequently a crucial role in them was played by musicians who received their education in the two Russian capitals (see, for example: [8]).

[2] Pressman M. L. Moi vospominaniya o Muzykal'nom uchilishche v Rostove-na-Donu [My Reminiscences about the Musical College in Rostov-on-Don. Notebook 1]. *Personal Archive of S. G. Medvedev*.

[3] Letter of the gubernator of Tambov N. P. Muratov to the Main Directorate of the IRMO from April 22, 1909. *Central State Historical Archive of St. Petersburg (TsGIA SPb)*. F. 408. Inv. 1. D. 574, p. 33. Copy.

[4] Reviziya muzykal'nogo uchilishcha [Inspection of the Musical College]. *Tambovskiy vestnik [Tambov Herald]*. 1909. May 9 (22), p. 3.

[5] Collective letter to A. N. Naryshkina from November 10, 1911. *TsGIA SPb*. F. 408. Inv. 1. D. 574, p. 132.

[6] See: Letter of Prince N. N. Cholokayev to the Main Directorate of the IRMS from March 22, 1912. *Ibid*., p. 134–135.

[7] Letter of N. P. Muratov to the Main Directorate of the IRMS from August 25, 1909. Ibid., p. 48.

[8] In the two examined stories xenophobia and antisemitism were displayed predominantly by representatives of regional administrations and commercial circles. However, such attitudes were at times also seized by the musical community, to which Richard Taruskin imposingly turns his attention in his research works (see, for example: [11]).

[9] Letter of E. G. Saxe-Altenburg to N. P. Muratov from September 22, 1909. *TsGIA SPb*. F. 408. Inv. 1. D. 574, p. 54.

[10] Nebessmertny. Zloby dnya [Not Immortal. Topics of the Day]. *Priazovskiy kray [The Near-Azov Regon]*. 1900. October 5, p. 2.

[11] See: Zayavleniya prepodavateley Saratovskoy konservatorii [Statements of Faculty Members of the Saratov Conservatory]. *TsGIA SPb*. F. 408. Inv. 1. D. 318, pp. 179–183.

[12] Karatygin V. G. Otstavka Rakhmaninova [Rachmaninoff's Resignation]. *Rech [Speech]*. 1912. June 2 (15), p. 5.

[13] Pis'mo-obrashchenie gruppy pedagogov Rostovskogo-na-Donu muzykal'nogo uchilishcha M. L. Presmanu [A Letter of a Group of Pedagogues of the Rostov-on-Don Musical College to M. L. Pressman]. *Russian National Museum of Music*. F. 11. D. 264. P. 1–1 backside. The orthography of the document has been preserved.

[14] The traditionally complex relations between the Russian province and the country's cultural centers are specially examined in contemporary research works (see, for example: [9; 10]).

REFERENCES

1. Belkin A. M. *Tambovskiy kray naveki v serdtse: kraevedcheskie ocherki* [The Tambov Area Retained Forever in the Heart: Essays of Regional Lore Study]. Tambov: Tambovpoligrafizdat, 2007. 157 p.
2. Kaz'mina E. O. *Muzykal'naya kul'tura Tambovskogo kraya, 1786–1917: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Musical Culture of the Tambov Area, 1786–1917: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 256 p.
3. Kokkezova A. M. *Muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost' M. L. Presmana i ee rol' v razvitii muzykal'noy kul'tury Rostova-na-Donu v kontse XIX – nachale XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Musical-Educational Activities of M. L. Pressman and Its Role in the Development of the Musical Culture of Rostov-on-Don in the Late 19th and Early 20th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2017. 237 p.
4. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
5. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Rachmaninoff, Sergei V. Literary Heritage in 3 Vol.]. Compilation, Edition, Introduction, Commentaries, Index by Z. A. Apetian. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. T. 2: Pis'ma [Vol. 2: Letters]. 583 p.
6. Romashchuk I. M. Opyt proshlogo kak proektsiya budushchego. Matvey Leont'evich Presman [An Experience of the Past as a Projection of the Future: Matvey Leont'evich Pressman]. *Obrazovanie v sfere kul'tury* [Education in the Sphere of Culture]. 2013. No. 1, pp. 29–35.
7. Smetannikova A. Yu. *Rol' tvorcheskikh soyuzov i kontsertnykh uchrezhdeniy v organizatsii musykal'noy zhizni provintsial'nogo goroda v kontse XIX – nachale XX veka: na primere g. Rostova-na-Donu: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Role of Artistic Unions and Concert Institutions in Organizing Musical Life in Provincial Town from the Late 19th to the Early of the 20th Century: On the Example of the City of Rostov-on-Don: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2016. 216 p.
8. Stroy L. R., Tsaryova E. S. The Role of Pavel Ivanov-Radkevich in Forming the Cultural Space of Krasnoyarsk in the Late 19th and Early 20th Centuries. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 143–150. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.143-150.

9. Trembovel'sky E. B. Organizatsiya kul'turnogo prostranstva v Rossii: otnoshenie tsentrov i periferii [The Organization of Cultural Space in Russia: The Relations between the Center and the Periphery]. *Musykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2003. No. 2, pp. 132–137.

10. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2016. Vol. 10, No. 3, pp. 200–205.

11. Taruskin R. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. 561 p.

About the author:

Vera B. Valkova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Russian Gnesins' Academy of Music (161069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А. М. Тамбовский край навеки в сердце: краеведческие очерки. Тамбов: Тамбовполиграфиздат, 2007. 157 с.

2. Казьмина Е. О. Музыкальная культура Тамбовского края, 1786–1917 гг.: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 256 с.

3. Коккезова А. М. Музыкально-общественная деятельность М. Л. Пресмана и её роль в развитии музыкальной культуры Ростова-на-Дону в конце XIX – начале XX века: дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 237 с.

4. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной структуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

5. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. Т. 2: Письма. 583 с.

6. Ромащук И. М. Опыт прошлого как проекция будущего. Матвей Леонтьевич Пресман // Образование в сфере искусства. 2013. № 1. С. 29–35.

7. Сметанникова А. Ю. Роль творческих союзов и концертных учреждений в организации музыкальной жизни провинциального города конца XIX – первой половины XX века: на примере г. Ростова-на-Дону: дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2016. 216 с.

8. Строй Л. Р., Царёва Е. С. Роль П. И. Иванова-Радкевича в формировании культурного пространства Красноярска конца XIX – начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 143–150.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.143-150.

9. Трембовельский Е. Б. Организация культурного пространства в России: отношение центров и периферии // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 132–137.

10. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. Vol. 10, No. 3, pp. 200–205.

11. Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. 561 p.

Об авторе:

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Российская академия музыки им. Гнесиных (161069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.148-153
UDC 78.074

VLADIMIR I. ADISHCHEV

Perm State Humanitarian-Pedagogical University
Perm, Russia
ORCID: 0000-0003-4458-5963, nsimo2010@yandex.ru

The Moscow Conservatory: From the Russian Musical Society to the People's Commissariat of Enlightenment

The history of the Moscow Conservatory has been actively researched, however, many themes and subjects from its past have remained insufficiently studied up to the present time. Among them are the activities of the Conservatory during its first post-revolutionary years, in particular, the procedure of its nationalization and transferal from subservience to the Russian Musical Society (RMS) to the jurisdiction of the People's Commissariat of Enlightenment (Narkompros). It becomes possible to fill in the indicated gap by means of turning to archival sources, which bear witness that in mid-1918 the Narkompros prepared the project of a special decree about the separation of the conservatories of the two capital cities from the RMS and their transferal to the Narkompros. This project was examined and affirmed with a few minor changes at the session of the Council of People's Commissars of the RSFSR on July 12, 1918. The "Decree Concerning the Moscow and Petrograd Conservatories" proclaimed these educational institutions as belonging to the state, equal in their status to institutions of higher education. After this decree was issued, a specially created commission of representatives of the RMS, the Narkompros, its Music Section and the Moscow Conservatory carried out the acceptance and transferal of the Conservatory from one department to the other. The Narkompros, and from it the Conservatory, received from the RMS financial means, the building with the concert halls, the musical instruments present in it, various other property and the inventory. From the 1918–1919 academic year the Conservatory gradually began to witness transformations taking place in it along the vein of establishment of the cultural and educational polity of the Soviet regime.

Keywords: Russian Musical Society (RMS), People's Commissariat of Enlightenment, the Moscow Conservatory.

For citation: Adishchev Vladimir I. The Moscow Conservatory: From the Russian Musical Society to the People's Commissariat of Enlightenment. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 148–153. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.148-153.

В. И. АДИЩЕВ

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет
г. Пермь, Россия
ORCID: 0000-0003-4458-5963, nsimo2010@yandex.ru

Московская консерватория: от Русского музыкального общества к Народному комиссариату просвещения

История Московской консерватории активно изучается, однако многие темы и сюжеты её прошлого остаются до настоящего времени недостаточно исследованными. Среди них – жизнедеятельность консерватории в первые послереволюционные годы, в частности, процедура её национализации, перехода из подчинения Русскому музыкальному обществу (РМО) в ве́дение Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). Восполнить указанный пробел позволяет обращение к архивным источникам, которые свидетельствуют, что в середине 1918 года Наркомпрос подготовил проект специального декрета об отделении столичных консерваторий от РМО и о передаче их Наркомпросу. Данный проект был рассмотрен и с небольшими изменениями утверждён на заседании Совета народных комиссаров РСФСР 12 июля 1918 года. «Декрет о Московской и Петроградской консерваториях» провозглашал эти образовательные учреждения государственными, равными по своему статусу высшим учебным заведениям. После выхода декрета специально созданная комиссия из представителей РМО, Наркомпроса, его Музыкального отдела и Московской консерватории осуществила приём-передачу консерватории из одного ведомства в другое. От РМО Наркомпросу и от него консерватории были преданы финансовые средства, здание с концертными залами, находившимися в нём музыкальными инструментами, библиотекой, музеем, различным имуществом и инвентарём. С 1918/1919 учебного года в консерватории постепенно стали осуществляться преобразования в русле установок культурной и образовательной политики Советской власти.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, Народный комиссариат просвещения, Московская консерватория.

Для цитирования: Адищев В. И. Московская консерватория: от Русского музыкального общества к Народному комиссариату просвещения // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 148–153.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.148-153.

A fair share of research works is devoted to the history of the Moscow Conservatory[1]. Recent years (especially the period of preparation towards the 150th anniversary of this institution) have witnessed the publication of a number of new works in which many previous unstudied questions of the historical development of this educational institution are examined [6–8; 11; 12]. At the same time, a significant amount of themes and subjects of the Conservatory's history have remained up till now little researched or not researched at all. The insufficiently studied topics include, among others, the functioning of the Moscow Conservatory during one of the most difficult periods of its existence – the first post-revolutionary years. Scholars still have to work a sufficient amount in order to gain insight into the events and processes taking place at the Conservatory and around it during that period of time fully, in great detail, without reticence, freeing themselves from clichés.

One of the central events for the Conservatories in the two capital cities in the post-revolutionary period was the adoption by the Council of People's Commissars [*Soviet Narodnykh Komissarov* or *Sovnarkom*] of the RSFSR of the "Decree concerning the Moscow and Petrograd Conservatories" according to which the aforementioned educational institutions were transferred from the Russian Musical Society into the maintenance of the People's Commissariat of Enlightenment [*Narodnyy komissariat prosveshcheniya* or *Narkompros*]. As a rule, reference is made to this fact in the research literature on the history of Russian music and musical education, but it has not been previously examined in any detailed manner.

In the present article, which was prepared on the basis of archival sources, the goal is set to fill in to a certain degree the indicated gap, to disclose certain aspects of the adoption of the mentioned decree and the transference of the Moscow Conservatory from one governmental administration to another.

The Decree of the Sovnarkom about Conservatories

The Bolshevik Revolution of October 1917 was followed by a process of nationalization (the transference into the possession of the state) of business enterprises, various branches of economy, including institutions of the sphere of culture and education. One of the first documents for the nationalization of educational institutions was the decree of the People's Commissariat of Enlightenment (Narkompros) about the transferal to the present Commissariat of the elementary, intermediate and advanced religious schools [2, p. 210–211]. Six months later (in May 1918) the "Decree of the Council of People's Commissars [Sovnarkom] about the Unification of Tutorial and Educational Institutions of all Departments into the Department of the People's Commissariat of Enlightenment" was adopted [3, pp. 358–359].

After the adoption of this decree the Narkompros prepared the project of a separate decree of the transferal of the conservatories of the two capitals unto the jurisdiction of the Narkompros [1, p. 700]. Apparently, the necessity for enforcing this document was created by the circumstance that in the pre-revolutionary period that the present educational institutions were subservient to a non-governmental institution – the Russian Musical Society, while their activities as educational institutions possessed pronounced specific features.

The aforementioned project of the decree was examined at the session of the government – the Council of People's Commissars – on July 12, 1918. The session began a few minutes after eight o'clock in the evening and took place under the chairmanship of Vladimir Lenin. The eleventh point in the agenda for the session was the question about the conservatories. It was reported by Anatoly Lunacharsky. The protocol of this session, which is preserved at the Russian State Archive of Social-Political History, contained the following inscription concerning the examined question: "Attended by 11 people. The project of the transferal of the Petrograd and Moscow Conservatories into the administration of the People's Commissariat of Enlightenment with the liquidation of their dependence on the Russian Musical Society [Lunacharsky]. Number of people adopting the decree: 11. It was agreed to approve the decree"[2].

The approved original of the decree preserved in the archive presents a typeset text with handwritten proofs made by Anatoly Lunacharsky. The following changes have been brought into the initial version

of the decree: the phrase that the conservatories are transferring to the jurisdiction of the Narkompros "on the basis of autonomous self-administration" and the phrase is inscribed that the aforementioned educational institutions are transferred into the maintenance of the indicated people's commissariat "on equal terms with all the institutions of higher education"[3]. In its final version the "Decree concerning the Moscow and Petrograd Conservatories" approved by the Council of People's Commissars stated: "The Council of People's Commissars decrees: the Petrograd and Moscow Conservatories are transferred to the maintenance of the People's Commissariat of Enlightenment on equal terms with all the institutions of higher education, with the liquidation of their dependence on the Russian Musical Society. All the possessions and the inventories of these conservatories necessary and adapted to the goals of the state-run development of musical culture are declared to be the people's state property" [4, p. 11–12]. The decree was signed by the Chairman of the Council of People's Commissars Vladimir Lenin, the People's Commissar of Enlightenment Anatoly Lunacharsky, the Director of the Affairs of the Council of People's Commissars Vladimir Bonch-Bruyevich and the Commissar of the Council of People's Commissars Nikolai Gorbunov.

Three important provisions received legislative formulization in the decree. The first. The new status of the conservatories was documented: from non-governmental educational institutions which were previously under the patronage of a social organization, which was the Russian Musical Society, were transformed into state educational institutions. The question of the necessity for these two institutions to receive particularly such a status was argued by representatives of both conservatories before the government in the pre-revolutionary times. The second. The document bears witness that the Soviet government planned to carry out work in state-run building of musical institutions in the country and regarded the conservatories as participants of this process. And, finally, the third. Both conservatories, as educational institutions, were placed on par with the higher educational institutions. And although the conservatories were still in the process of becoming institutions of higher education in their genuine meanings, they were definitely oriented on moving particularly in this direction.

The decree issued by the Sovnarkom (Council of People's Commissars) was published on July 18, 1918 in the newspaper "Izvestia Vserossiyskogo Tsentral'nogo Ispolnitel'nogo Komiteta" ["News of the All-Russian Central Executive Committee"] (No. 150) and subsequently reprinted in a number of other editions [10, p. 4; 4, p. 597]. The next day after the publication in the newspaper of the decree the Musical Section (MUZO) of the People's Commissariat of Enlightenment directed a notification to the directors of the conservatories indicated in the decree. It suggested bringing to the notice of all faculty members and employees the fact of the separation of the conservatories from the Russian Musical Society and their transferal to the Narkompros, and gave recommendations to formulate and present to the MUZO the norms of content of the personnel of professors and faculty members of the administrative-managerial personnel, as well as the computation of expenses for the forthcoming academic year of 1918/1919. The notification contained the request to inform the MUZO about the proposals of the employees of the conservatories about the subsequent activities of these educational institutions [5, p. 217– 218].

The Transferal of the Moscow Conservatory to the Narkompros

The process of transferal of the Moscow Conservatory from one administrative entity to another is testified by genuine documents (protocols, acts and the supplement to them) preserved in the State Archive of the Russian Federation. These documents show that for the sake of fulfilment of this mission a special commission was created, headed by employee of the Section of the Transferring Educational Institutions of the Narkompros L. F. Favorsky. The structure of the committee included representatives of the Moscow section of the Russian Musical Society (Boris Jurgenson), the Musical Section of the Narkompros (N. M. Ovsyannikov) and the Moscow Conservatory (Mikhail Ippolitov-Ivanov). When the transfer took place, it was attended by representative of the State Control, assistant to the Control of Musical Affairs, E. G. Gelman.

The committee worked during the course of a month – from October 24 until November 26, 1918. Nine sessions took place during the course of which the acceptance and transfer of the real estate, properties, financial assets, etc. was carried out. A certain stage-by-stage approach to this affair was established: the assets and property were transferred from the Russian Musical Society first to the Narkompros, from it to the Musical Section of the present People's Commissariat, and then from the MUZO to the conservatories. All of this was documented in protocols and enactments which were approved and signed by all the aforementioned persons.

On the first session of the committee all of the dossiers of the conservatory stored in its secretariat were accepted from the Russian Musical Society as per checklist. The transferal of the financial part of the

affairs of the Moscow Section of the Russian Musical Section[4] and the real estate property belonging to it – building No. 13 on Bolshaya Nikitskaya street "with all the maintenance, extensions and land"[5] took place during the previous sections.

A separate session was devoted to the acceptance and transfer of the library and the museum. In the protocol of the committee it was noted: "Having requested in the library for extract [i.e. verification. – V. A.] of a number of musical scores and books, the persons present found them in absolutely perfect order"[6]. During the time period in question the library held over 18 thousand items of musical editions – scores, piano-vocal scores and parts of orchestral compositions and operas, as well as works for various musical instruments. The piano repertoire was presented to the fullest extent possible. There were editions of complete works present (with the exception of separate volumes) of J. S. Bach, Handel, Haydn, Mozart, Liszt and other composers. The library collection included over 2 thousand items of books on various branches of the art of music (over half of them in other languages), as well as periodical and reference editions. One of the most valuable items of this book collection was the personal library of Vladimir Odoyevsky[7].

In regards to the museum, the protocol contains the following statement: "Having passed on to the museum, the members of the committee checked a number of items, instruments, musical scores located in the display-windows of the museum, where everything turned out to be in perfect order. It was established that a part of the items in the museum which were damaged during the October Revolution were taken out of the display-windows and placed into a safer location"[8].

There was also a transferal of the musical instruments[9]. In the inventory presented by the committee it was indicated that in 29 tutorial classes in the Conservatory and the office of its director there were 37 grand pianos. Most of them had been manufactured by well-known St. Petersburg-based firms – "Karl Schröder" (19 grand pianos) and "Jacob Becker" (13 grand pianos). The instruments were in different technical conditions: 6 of them were in good shape, the condition of 15 grand pianos was evaluated as "tolerable," while 16 pianos were seen to be in a bad condition, requiring thorough repairs[10]. Along with the grand pianos, over 150 string, wind and percussion instruments located in the Conservatory were transferred to the latter's possession and became the property of the Republic[11].

During the course of two more sessions the committee carried out the procedure of acceptance and transferal of the Small and Grand Halls of the Conservatory with the possessions and inventory located in it. The Grand Hall was inspected especially thoroughly, and the results of the inspection were documented in great detail in the committee's certification[12]. This document stated, among other things: "The entire inventory of the Grand Hall is now in a stacked condition, gathered together in several rooms of the building… As for the organ, after a detailed inspection of it from the inside and the outside, it was evaluated as being quite safe and sound. There is a large quantity of abandoned items, all in disarray, belonging to the Vilno Military Hospital, which was hosted here during the course of four years, for the needs of which a lot of aids and appliances (kitchens, lavatories, etc.) have been set up, which are presently in a disrupted state. Moreover, in the premises of the hall many rooms have been set up by means of partitions, in which the belongings of the Hospital are held up till now (laundry and other things). In the vestibule and in the hall there are also items, also left in similar disarray, which had belonged to the Instructor Courses of the People's Commissariat for Agriculture. In many places the ceilings of the hall were considerably wet. The plaster of the walls and columns was chipped off and spoiled, the glass in the windows was broken. In general, in its present condition, and especially due to the impure and filthy conditions of the heating and ventilation holes and chambers, it is not deemed possible to permit usage of the Hall for cultural and enlightening aims without major repairs"[13].

In late November 1918, after having conducted its final session, the committee completed its work. The successive academic year of 1918–1919 (the 53rd year after its founding) was begun by the Moscow Conservatory in a new status as a state-run educational institution. There was immense work ahead in the restructuring of many sides of the Conservatory's activities in the changed political, economic and sociocultural conditions.

NOTES

[1] See, for example: Moskovskaya konservatoriya. 1866–1966 [The Moscow Conservatory. 1866–1966]. Editorial board: A. S. Ginsburg, A. I. Kandinsky and others. Moscow: Muzyka, 1966. 726 p.; Keldysh Yu. V. 100 let Moskovskoy konservatorii. 1866–1966: kratkiy istoricheskiy ocherk [A Hundred Years of the Moscow Conservatory.

1866–1966. A short Historical Outline]. Moscow: Muzyka, 1966. 208 p.; Mironova N. A. Moskovskaya konservatoriya. Istoki (Vospominaniya i dokumenty. Fakty i kommentarii) [The Moscow Conservatory. Sources (Memoirs and Documents. Facts and Commentaries)]. The Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 1995, 96 p.; Moskovskaya konservatoriya: materialy i dokumenty iz fondov MGK imeni P. I. Tchaikovskogo i GTSMMK imeni M. I. Glinki: v 2 t. [Moscow Conservatory: Materials and Documents from the Funds of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory and the State Central M. I. Glinka Museum of Musical Culture: in 2 vol.]. Editors in chief: E. G. Sorokina, E. L. Gurevich, etc. Moscow: Progress-Traditsiya, 2006. Vol. 1. 128 p. Vol. 2. 392 p.

[2] Protocol No. 155 of the session of the Council of People's Commissars from July 12, 1918. *Russian State Archive for Social-Political History (RGASPI)*. F. 19. Inv. 1. Act 155, p. 8.

[3] Decree on Moscow and Petrograd Conservatories. *RGASPI*. F. 2. Inv. 1. Act 6567, p. 1.

[4] Protocol No. 2 of the session of the Committee for the Transferal of the Moscow Conservatory into the control of the People's Commissariat for Enlightenment on October 29, 1918. *State Archive of the Russian Federation (GA RF)*. F. A-2306. Inv. 25. Act 28, p. 1–1 back side. (Subsequently abbreviated: Protocol No. _ of the session of the Committee …).

[5] Protocol No. 3 of the session of the Committee… on November 1, 1918. *Ibid.*, p. 2–2 backside.

[6] Protocol No. 4 of the session of the Committee… on November 5, 1918. *Ibid.*, p. 3.

[7] A short list and approximate cost of the musical scores located in the library of the Moscow State Conservatory. The general list of the State Library of the Moscow Conservatory. *Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)*. F. 658. Inv. 6. Act 6, pp. 11–12 [September 21, 1918].

[8] Protocol No. 4 of the session of the Committee… on November 5, 1918. *GA RF*. F. A-2306. Inv. 2. Act 28, p. 3.

[9] Document from November 12, 1918. *Ibid.*, p. 11.

[10] Inventory of the grand pianos located at the Moscow Conservatory. *Ibid.*, p. 19–19 backside.

[11] Inventory of the musical instruments located at the Moscow Conservatory comprising the possession of the Russian Republic and being under the jurisdiction of the Musical Section of the People's Commissariat for Enlightenment. *RGALI*. F. 658. Inv. 6. Act 6, pp. 19–21.

[12] Protocols Nos. 6, 7 of the session of the Committee… on November 5 and 19, 1918. *GA RF*. F. A-2306. Inv. 25. Act 28, pp. 5–6.

[13] Document of November 19, 1918. *Ibid.*, pp. 14–14 backside.

REFERENCES

1. *Arkhiv noveyshey istorii Rossii. Seriya «Publikatsii». T. XII: Kul'tura, nauka i obrazovanie. Oktyabr' 1917–1920 gg. Protokoly i postanovleniya Narkomprosa RSFSR: v 3-kh knigakh. Kn. 1. Oktyabr' 1917–1918* [Archive of the Newest History of Russia. The "Publications" Series. Vol. XII: Culture, Science and Education. October, 1917–1920. Protocols and Resolutions of the People's Commissariat of Education of the RSFSR: In 3 Books. Book 1. October, 1917–1918]. Moscow: ROSSPEN, 2012. 1176 p.
2. *Dekrety Sovetskoy vlasti. T. I. 25 oktyabrya 1917 g. – 16 marta 1918 g.* [The Decrees of the Soviet Government. Vol. I. October 25, 1917 – March 16, 1918]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1957. 626 p.
3. *Dekrety Sovetskoy vlasti. T. II. 17 marta – 10 iyulya 1918 g.* [The Decrees of the Soviet Government. Vol. II. March 17 – July 10, 1918]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1959. 699 p.
4. *Dekrety Sovetskoy vlasti. T. III. 11 iyulya – 9 noyabrya 1918 g.* [The Decrees of the Soviet Government. Vol. III. July 11 – November 9, 1918]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1964. 676 p.
5. *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: sb. materialov i dokumentov. 1917–1927* [From the History of Soviet Musical Education: Collection of Materials and Documents. 1917–1927]. Ed. by P. A. Vul'fius. Leningrad: Muzyka, 1969. 306 p.
6. *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016: entsiklopediya: v 2 t.* [The Moscow State Conservatory. 1866–2016: Encyclopedia: In 2 Volumes]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2016. Vol. 1. 672 p.; Vol. 2. 816 p.
7. *Moskovskaya konservatoriya v ee istoricheskom razvitii (k 150-letiyu so dnya osnovaniya): materialy Vseros. nauch. konf. pyatoy sessii nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovaniya* [The Moscow Conservatory's Historical Development (Towards the 150th Anniversary of its Foundation): Materials of the All-Russian Scholarly Conference of the 5th Session of the Scholarly Council on the Issues of the History of Musical Education]. Ed. by V. I. Adishchev, K. V. Zenkin. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2016. 192 p.
8. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem: sb. statey po materialam Mezhdun. nauch. konf. k 150-letiyu Moskovskoy konservatorii* [The Moscow Conservatory in the Past, Present and Future: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference for the 150th Anniversary of the Moscow Conservatory]. Ed. by K. V. Zenkin, N. O. Vlasova, G. A. Moiseev. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2018. 720 p.
9. *Sbornik dekretov, postanovleniy i rasporyazheniy po Muzykal'nomu otdelu Narodnogo komissariata po prosveshcheniyu. Vyp. 1 (Izdanie Muzykal'nogo otdela NKP)* [Collection of Decrees, Resolutions and Orders Considering

the Music Department of the People's Commissariat of Education. Issue I (Edition of the Music Department of ICP]. Petrograd, 1919. 74 p.

10. *Sobranie uzakoneniy i rasporyazheniy rabochego i krest'yanskogo pravitel'stva* [Collection of Laws and Orders of the Workers' and Peasants' Government]. No. 50. July 19, 1918. Department First. URL: http://istmat.info/node/27646.

11. Shabshaevich E. M. Stranitsy dorevolutsionnoy istorii Moskovskoy konservatorii: imennyie stipendii professorov [Pages of the Pre-Revolutionary History of the Moscow Conservatory: Honorary Stipends of the Professors]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 153–159. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.

12. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

About the author:

Vladimir I. Adishchev, Dr.Sci. (Pedagogical), Professor at the Department of Culturology, Musicology and Music Education, Perm State Humanitarian-Pedagogical University (614990, Perm, Russia), **ORCID: 0000-0003-4458-5963**, nsimo2010@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив новейшей истории России. Серия «Публикации». Т. XII: Культура, наука и образование. Октябрь 1917–1920 гг. Протоколы и постановления Наркомпроса РСФСР. В 3 кн. Кн. 1: Октябрь 1917–1918. М.: РОССПЭН, 2012. 1176 с.

2. Декреты Советской власти. Т. I. 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1957. 626 с.

3. Декреты Советской власти. Т. II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1959. 699 с.

4. Декреты Советской власти. Т. III. 11 июля – 9 ноября 1918 г. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1964. 676 с.

5. Из истории советского музыкального образования: сб. материалов и документов. 1917–1927 / отв. ред. П. А. Вульфиус. Л.: Музыка, 1969. 306 с.

6. Московская государственная консерватория. 1866–2016: энциклопедия: в 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2016. Т. 1. 672 с.; Т. 2. 816 с.

7. Московская консерватория в её историческом развитии (к 150-летию со дня основания): материалы Всерос. науч. конф. пятой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. В. Зенкин. М.: Московская консерватория, 2016. 192с.

8. Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф. к 150-летию Московской консерватории / ред.-сост. К. В. Зенкин, Н. О. Власова, Г. А. Моисеев. М.: Московская консерватория, 2018. 720 с.

9. Сборник декретов, постановлений и распоряжений по Музыкальному отделу Народного комиссариата по просвещению. Вып. 1. (Издание Музыкального отдела НКП). Пг., 1919. 74 с.

10. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства. № 50 от 19 июля 1918 г. Отдел первый. URL: http://istmat.info/node/27646.

11. Шабшаевич Е. М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 153–159.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.

12. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

Об авторе:

Адищев Владимир Ильич, доктор педагогических наук, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (614990, г. Пермь, Россия), **ORCID: 0000-0003-4458-5963**, nsimo2010@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
UDC 78.074
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.154-160

NATALIA I. EFIMOVA

Victor Popov Academy of Choral Arts, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0672-657X, efimova_natalia@list.ru

The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community

The article examines the activities of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS) in the context of the innovational transformations in Russia after the reforms of Tsar Alexander II. The private-governmental networking model of the IRMS, formed in many ways due to the tight interaction of the government (the imperial house) and the musical community, became the first national model in Russia which lay the foundations for the country's musical infrastructure. The dialogue between the government and society motivated and united for the sake of solving a relevant problem the capital city and the provinces, the crowned persons, aristocrats and the business elite, professional musicians and amateurs, devotees, enthusiasts and sympathizers, i.e., all those who comprehended the development music not as a commercial affair, but as a service to the good of society. The mechanism of interaction between the government and the artistic community, tested out by the activities of the RMS/IRMS, was brought to an effective result. In the present day the activities of the RMS/IRMS are fairly evaluated in the categories of a socially oriented project. In the conditions when questions are actively raised in the international space about the "decline and degradation of social consciousness" and the transformation of the role of the citizen to the level of a simple consumer of goods and services, the actualization of the historical succession of the experience of the socio-cultural work in the direction of academic classical music becomes especially important.

Keywords: facts from the history of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS), innovative activity, dialogue between the government and the musical community, historical succession.

For citation: Efimova Natalia I. The Innovations of the Imperial Russian Musical Society of the Second Half of the 19th Century: The Dialogue between the Government and the Musical Community. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 154–160. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.154-160.

Н. И. ЕФИМОВА

Академия хорового искусства им. В. С. Попова, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0672-657X, efimova_natalia@list.ru

Инновации Императорского Русского музыкального общества второй половины XIX века: диалог власти и музыкального сообщества

Статья рассматривает деятельность Русского музыкального общества / Императорского Русского музыкального общества (РМО/ИРМО) в контексте инновационных преобразований пореформенной России. Частно-государственная сетевая модель ИРМО, сформированная во многом благодаря тесному взаимодействию власти (императорского дома) и музыкального сообщества, стала первой в истории России национальной моделью, заложившей основы музыкальной инфраструктуры страны. Диалог власти и общества мотивировал и объединил на решение актуальной задачи столицу и провинции, венценосных особ, аристократов и деловую элиту, музыкантов-профессионалов и любителей, ревнителей, подвижников и сочувствующих, то есть всех тех, кто понимал музыкальное развитие не как коммерцию, а как служение общественному делу. Апробированный РМО/ИРМО механизм взаимодействия власти и творческого сообщества привёл к эффективному результату.

Сегодня деятельность РМО/ИРМО справедливо оценивают в категориях социально-ориентированного проекта. В условиях, когда в международном пространстве активно поднимаются вопросы о «деградации общественного сознания» и трансформации роли гражданина до уровня простого потребителя товаров и услуг, особенно важной представляется актуализация исторической преемственности опыта социокультурной работы в направлении академической музыки.

Ключевые слова: музыкальная культура России, история Русского музыкального общества / Императорского Русского музыкального общества (РМО/ИРМО), инновационная деятельность, историческая преемственность.

Для цитирования: Ефимова Н. И. Инновации Императорского Русского музыкального общества второй половины XIX века: диалог власти и музыкального сообщества // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 154–160. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.154-160.

The history of the Russian Musical Society / Imperial Russian Musical Society (RMS/IRMS), which had its beginning at the time period after Alexander II's reforms[1] and is comprehended today in categories of a socially oriented project [1; 2; 3], provides great interest to scholars for many reasons. Summarily, expanding to the level of interdisciplinary crossings in the axiological, historical-cultural, musical-historical, international, managerial, and sociological dimensions, they all disclose a unique initial experience of work on "development of musical education and taste towards music in Russia," as is indicated in Paragraph 1 of the Statute of the Russian Musical Society for 1859[2].

Among a multitude of narrowly specialized and generally methodological issues of contemporary research of the experience of the RMS/IRMS let us highlight the questions which come into the option of the newest characterizations of innovative activities[3]. Those activities are those the end result of which is perceived to demonstrate "innovations"[4]. In the interpretation of the present time, they have received manifestation as an implemented new or perfected project or service, a new or perfected technological process used in practical activity, or in a new approach to social services.

Understanding very well that "the development of musical education and taste for music in Russia" in those historical realities was not perceived in categories of merchandise or services, but was rather comprehended as a social-communal good, let us turn our attention particularly on that part of the contemporary formulization which is connected with implementation of the new, perfection of technologies of the process utilized in practical activity, and development of the entire complex of events leading to innovation. This, in particular, is what makes it possible to shift innovations of the RMS/IRMS in the form of the specifics of practical activity into the chronological frames of the era after the reforms.

Turning to the facts of the history of the RMS/IRMS convincingly prove its following goals:

– formation of the "musical infrastructure" of Russia in the second half of the 19th century with its unusually ramified "network of branches, institutions and services satisfying the needs of the population in the art of music" [4, p. 83];

– formation of the first managerial system in Russia purposefully oriented on the advancement of classical academic music [1];

– organization of musical education in Russia, both the mass and the professional varieties [15; 10];

– formation of a private-governmental model of partnership in the solution of the goals set by the epoch [1; 2];

– advancement of Russian music in Europe [1]

all of these were absolute innovations of that time, which essentially modernized the musical life of pre-revolutionary Russia, transforming them not only in the large-scale Russian towns, but also in the provinces. These innovations gave an epochal result – historically the first national model of the development of music in Russia. This model, possessing an adaptive potential, preserved a certain type of stability in Soviet and contemporary Russia, as well.

Today the discipline of history in its aspiration to "span the entire spectrum of the sociocultural peculiarities of Russian civilization" [7, p. 4], along with a rejection of Marxist-Leninist methodology and the removal of the once existent prohibitions on the development of themes objectively revealing the roles of the royal personages in the development of the Russian state, turns our attention more actively to the Imperial Court as a state institution [7]. Our engagement in a dialogue skillfully elaborated between this governmental institution and the musical community presented by active enthusiastic musicians, both professionals and amateurs, is called upon to examine the accomplished dialogue as the most important link in the solution of the sociocultural question posed by time.

Initiated by Grand Duchess Elena Pavlovna [8; 9] and the outstanding musician Anton Rubinstein, the dialogue served as a reliable support in the advancement of a local innovative idea which at first did not have any pretensions of an overall

governmental scope[5] which during the course of time perfected itself and expanded to a large-scale project dealing with Russia in its entirety. By the start of 1913 it included 44 branches of the IRMS. Implemented into practice on a governmental level, this project became a sort of segment of the emerging cultural polity, having provided a historical continuity of models, forms and methods of organization of musical-managerial, educational and informational-enlightening vectors of work.

Forming and developing itself under the ensign of the royal house, the RMS/IRMS became an integral part of those historical transformations which qualitatively changed not only the country's musical infrastructure, but also the previous mutual relations between the government and society. The later are reflected in the statute documents of the RMS/IRMS, which contain articles foreseeing the participation of the royal personages among the directors and honorary members of the musical society. The project of the Statute of the Russian Musical Society signed on March 5, 1869 by his directors Vassily Kologrivov, Dmitri Stasov, Dmitri Kanshin and Anton Rubinstein in Article 6 states: "The President of the Main Directorate is elected by members of the Directorate for life. *Nota bene*: At present, the Patroness of the Society, Her Imperial Highness, our Lady, Grand Duchess Elena Pavlovna deigned to take upon herself the title of President"[6]. Article 26 of the Statute from 1873 states: "The director of the Society is elected by the Main Directorate for 5 years. The director is at the same time a patron of the conservatory and of the other institutions of Society. *Nota bene*: If a member of the Imperial Family honored the Society to take upon himself or herself the title of Director, he or she shall preserve this title for life"[7].

From the pre-revolutionary history of the RMS/IRMS it is known that during the course of its entire activity its constant directors were members of the august family – Grand Duke Konstantin Nikolayevich (1873–1892), Grand Duchess Alexandra Iosifovna (1892–1909), and Her Highness Princess Elena Georgievna of Saxe-Altenburg (1909–1917)[8].

The reports of the RMS/IRMS disclose the parameters of the resultant interaction, which was carried out not only on the level of organizational structures, but on the level of active participation of the royal house, the governmental and financial institutions in the Society's financial-economic activity. Along with the first patroness, Grand Duchess Elena Pavlovna, among the honorary members of the RMS were: Her Imperial Highness Grand Duchess Ekaterina Mikhailovna, His Grand-Ducal Highness Prince Piotr Georgievich of Oldenburg. Later in the reports of the IRMS the following people were named among the honorary members: His Imperial Highness Grand Duke Konstantin Konstantinovich, Her Grand-Ducal Highness Princess Elena Georgievna of Saxe-Altenburg, His Grand-Ducal Highness Duke Mikhail Georgievich Meklenburg-Strelitsky.

Russian archives store a lot of qualified material about the content of dialogue, which became characterized, on the one hand, the relations of patronage and beneficiary activity of the crowned persons, aristocrats and business elites in the capitals and the provinces, and on the other hand, the reciprocal motivated activity of the artistic community, devotees, enthusiasts and sympathizers of all those who understood the development of music not as a commercial endeavor, but as a service of a communal cause.

The informational openness of the RMS/IRMS reconstituted in annual reports of the respective sections of the musical community, reflected in numerous reference books[9] and publications in the metropolitan and regional journals and newspapers[10], makes it possible to concretize this mutually reciprocal movement. For example, when turning to the summarizing document of Alexei Puzyrevsky written to the 50th anniversary of the Musical Society, we read: Grand Duchess Elena Pavlovna "lavishly subsidized out of her personal funds the support of the Russian Musical Society, which emerged upon her assistance and patronage, and which she directed during the course of 14 years. She annually gave out considerable sums for various needs of the Society from her own pocket. The St. Petersburg and the Moscow Conservatories received 1000 rubles annually; for supplemental salaries some professors of the St. Petersburg Conservatory she allocated 4,200 rubles a year; she paid 3400 rubles for 34 bursars, from 2 to 3 thousand rubles were granted as allowances to students, 630 rubles were granted for maintenance of the refectory, etc. She did not avoid granting financial assistance to the provincial sections, as well" [8, p. 14]. From the report of the St. Petersburg Section for 1872–1873 we find that for the needs of the IRMS "an allowance of 500 rubles was granted from the Sovereign Emperor and 150 – from the Sovereign Empress"[11].

From the Report of the Kharkov Section of the IRMS we learn of allowances for the Musical College from the Ministry of Foreign Affairs, from stipends from the Society for beneficence for the needy students in the Musical College[12]. In the Report of the Kherson Section for 1910–1911 we read: "2000 rubles have been submitted from the Kherson Gubernia Committee for Trusteeship and People's Sobriety, 4500 rubles were received from Comrade Chairman of the Kherson Section of the IRMS O. D. Pugolovko"[13]. The same Report lists amounts of donations from the City of Kherson, from the Kherson Gubernia County, Kherson Municipal County, from the Ts. G. Kaminsky Trading Firm, from the Chairman of the Directorate, Prince Boris Nikolayevich Argutinsky-Dolgorukov[14].

In the "Musical Dictionary" by Polikarp Perepelitsyn there is information cited: from the moment of granting the RMS the status of Imperial Society "the government started granting the directorate 88 thousand rubles, at the same time obliging it to allocate 15 thousand rubles to the account of the St. Petersburg and 20 thousand rubles to the account of the Moscow Conservatory, 3 thousand rubles were assigned for managing the affairs the most main directorate, while 50 thousand rubles it was allowed to distribute according to its own discretion"[15].

It is well known that the Moscow Conservatory, besides its official St. Petersburg benefactors during the period from 1891 to 1905, acquired a supporter in the person of general-gubernator of Moscow, Grand Duke Sergei Alexandrovich [5], whereas Piotr Ilyich Tchaikovsky's communication with the family of Grand Duke Konstantin Nikolayevich, the august benefactor of the composer, provided for the beginning of Tchaikovsky's artistic collaboration with Konstantin Konstantinovich, known as K.R. [6].

The numerous documents of the epoch testify decisively that the participation of the government and the business circles in the financial-economic activity of the respective sections of the IRMS and the educational institutions affiliated with them became a sort of social norms providing for the common involvement of all the strata of society into a constructive process.

As for the motivation and involvement of the musical community in the realization of a socially useful idea, let us remember the intensive concert (including the beneficial) activity of the RMS/IRMS, the first gratuitous lessons of the best teachers – "Mrs. Nissen-Saloman, Mr. Piccioli and Lodiy (voice), Leschetitsky and Bergov (piano), Wieniawski (violin)" [8, p. 9], – as well as the effective experience of massive instruction in playing in Anatoly Erarsky's Children's Orchestra[16].

A special study of the historiography of the RMS/IRMS helps reconstruct the curious "mechanism" constructed according to the principle of the cinematic pair. This mechanism affected the patronage relationships based on ideal kinship, protection, and construction of reputation – in other words, everything that could be observed in the system of informal relations in Europe in the 1880s. However, the uniqueness of this mechanism in the world of Russia after the reforms lies in that it was able on the level of civic consciousness to unite and motivate musicians, composers, civil servants, aristocrats and representatives of the artistic world towards concrete actions, thereby bringing in a governmental aspect into the salon system of informal relations.

Presently it is possible to state: the innovations of the second half of the 19th century brought into practice of the most large-scale network artistic union, which the RMS/IRMS became towards beginning of the 20th century, not only possessed a remarkable resilience, but also had a steadfast potential for adaptation to the realities of life. In the overall process of formation of the regional sections, engaging different strata of civic society into its ranks, in the process of the increase of the number of educated people from the lower strata of society, advancement of academic music acquired the features of commonality of all the estates of society, great power statehood, internationalism, sociocultural synthetic character and traditionalism.

The goal-oriented work of the RMS/IRMS helped form in Russian society the demand for the art of academic classical music, helped bring up audiences with artistic perceptivity capable of prizing high art. But, most importantly, it revealed a remarkable example of civic service.

At present, when in the international space questions are raised about "civic recession," the "degradation of social consciousness" and the transformation of the role of the citizen to the level of a simple consumer of goods and services, when the formation of an active position in the lives of professional communities becomes rising need of higher education [13, p. 24] with a directedness towards models of socially oriented education [14, p. 217], it is deemed especially important to initiated a comprehensive and detailed interdisciplinary

study of this dialogue tested by time. It helps see through the prism of documents a typological commonality of the historical moment, actualize the historical continuity of the Russian experience of sociocultural work, to see perspectives of development. Solving the most innovative tasks of the musical development of Russian society, it becomes impossible to bypass the effective experience of the past in the advancement and popularization of academic music in Russia, since in the context of civilizational values of the Russian world it becomes a crucial element.

NOTES

[1] The era of the five reforms (the peasant, territorial, judicial, urban and military) connected with the transformative activities of Alexander II (years of reign 1855–1881). "These reforms," in the opinion of Evgeny Shmurlo, "restructured the lives of the Russian people completely anew, created new relations between the social classes, brought in new perceptions of the mutual relations between society and the state. These relations were built on the fundamental principles of freedom and democratization and highlighted the reign of Emperor Alexander II as a new epoch in Russian life" [11, p. 542].

[2] See: Statute of the Russian Musical Society from 1859: Russian State Historical Archive. F. 1286. Inv. 27. D. No. 267, p. 4.

[3] "Innovative activity is a type of activity connected with the transformation of ideas (usually the results of scientific research and elaborations, or other types of scientific-technical achievements) into technologically new or perfected products or services implemented in the market, into new or perfected technological processes or means of production (transmission) of services used in practical activities. Innovative activity *offers an entire complex* [highlighted by me. – *N. E.*] of scientific, technological, organizational, financial and commercial events, and particularly in aggregate they lead to innovations" [12, pp. 46–47].

[4] The term was introduced into scholarly use in 1912 by economist Joseph Schumpeter. Presently, having overstepped the boundaries of the economic category, the concept of innovation became "responsible" for the development practically of all the spheres of life of society.

[5] The idea of establishment in the European manner of the RMS in St. Petersburg.

[6] Chairman and patron of the RMS during the years 1859–1873. See: Project of the Statute of Russian Musical Society from 1869: Russian State Historical Archive. F. 1286. Inv. 27. D. 267, p. 8.

[7] See: Statute of the Imperial Russian Musical Society (consolidated by the Imperial court on July 4 (16) 1873). St. Petersburg: E. Arngold Printers, 1885. 19 p.

[8] It is interesting to note that during the post-revolutionary history of the Russian Musical Society Outside of Russia (RMSOR) the administrative council of the society in Paris was directed, just like previously the in the RMS, by Princes Elena Saxe-Altenburg.

[9] See: Muzykal'nyy kalendar'-al'manakh i spravochnaya knizhka na 1890 [Musical Calendar-Almanac and Reference Book for 1890]. Compiled by N. M. Lisovsky. St. Petersburg, 1889. 128 p.; Muzykal'nyy slovar' [Musical Dictionary]. Compiled by P. D. Perepelitsyn. Moscow, 1884. 396 p.; Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo. Istoricheskaya spravka [The Imperial Russian Musical Society. Historical Reference]. St. Petersburg, 1889. 38 p.

[10] The most fundamental of them were: the musical calendar-almanac "Vsya teatral'no-muzykal'naya Rossiya" ["All of Theatrical-Musical Russia"], the popular journal "Golos i rech" ["Voice and Speech"], the musical-theatrical journal "Nuvellist" ["Novelette Writer"] published by N. Bernard, the monthly journal "Muzyka i penie" ["Music and Singing"], "Muzykal'nyy sovremennik" ["The Musical Contemporary"] published by Nikolai Rimsky-Korsakov, "Russkaya muzykal'naya gazeta" ["Russian Musical Newspaper"] published by Nikolai Findeisen.

[11] Otchyot S. Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i uchrezhdyonnoy pri onom konservatorii za 1872/1873–1873/1874 gg. [Report of the St. Petersburg Section of the Imperial Russian Musical Society and the Conservatory Established under its Auspices for the 1872–1873 and 1873–1874 Seasons], p. 15.

[12] Otchyot Kharkovskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i sostoyashchego pri nyom Muzykal'nogo uchilishcha za 1889/1899 gg. [Report of the Kharkov Section of the Imperial Russian Musical Society and the Musical College Affiliated with It for the Years 1889–1899], p. 28.

[13] Otchyot Khersonskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i sostoyashchego pri nyom Muzykal'nogo uchilishcha. Kherson, 1910/1911 gg. [Report of the Kherson Section of the Imperial Russian Musical Society and the Musical College Affiliated with It. Kherson, 1910–1911], p. 90.

[14] Ibid., p. 94.

[15] Muzykal'nyy slovar' [Musical Dictionary]. Compiled by P. D. Perepelitsyn. Moscow, 1884, p. 173.

[16] Having attained respect and support from the outstanding musicians of his time: Sergei Taneyev, Piotr Tchaikovsky, Anton Rubinstein, Anton Arensky, and Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatoly Erarsky, according to common opinion, created an authorial system of group

instruction of children in orchestras, which "became an excellent school of ensemble and musical taste for children" (see: Sabaneyev, L. L. Vospominaniya o Rossii ["Reminiscences of Russia"]. Moscow, 2005, p. 114; "Russkaya muzykal'naya gazeta" ["Russian Musical Newspaper"]. 1897. No. 12. Col. 1653).

REFERENCES

1. Garmash O. A. *Menedzhment akademicheskoy muzyki v Rossii: genezis yavleniya* [Management of Academic Music in Russia: Genesis of the Phenomenon]. Moscow: Sam Poligrafist, 2016. 212 p.
2. Garmash O. A., Efimova N. I. *Genezis menedzhmenta akademicheskoy muzyki v Rossii* [Genesis of the Management of Academic Music in Russia]. Chelovek i kul'tura [Man and Culture]. 2016. No. 1 (26), pp. 121–138. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.1.18000. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000. html (06.09.2018).
3. Zima T. Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [The Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon in Russia from the Second Half of the 19th Century to the Early 20th Century: Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Moscow, 2015. 332 p.
4. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
5. Moiseev G. A. V. I. Safonov i avgusteyshie pokroviteli Moskovskoy konservatorii Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva [V. I. Safonov and the Royal Patrons of the Moscow Conservatory Affiliated with the Imperial Russian Musical Society]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2014. No. 4, pp. 62–91.
6. Moiseev G. A. P. I. Chaykovskiy i velikiy knyaz' Konstantin Nilolaevich. K istorii vzaimootnosheniy [P. I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nilolaevich. Concerning the History of their Cooperation]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2013. No. 3, pp. 136–167.
7. Nesmeyanova I. I. *Rossiyskiy Imperatorskiy dvor pervoy poloviny XIX veka: dis. ... kand. ist. nauk* [The Russian Imperial Court of the First Half of the 19th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences]. Chelyabinsk, 2002. 314 p.
8. Puzyrevskiy A. I. *Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo v pervye 50 let ego deyatel'nosti (1859–1909)* [The Imperial Russian Musical Society in the First 50 Years of Its Functioning (1859–1909)]. St. Petersburg: Typography of V. Ya. Milshtein, 1909. 185 p.
9. Reznikova E. E. *Velikaya knyaginya Elena Pavlovna v politicheskoy i kul'turnoy zhizni Rossii 1824–1873 gg.: dis. ... kand. ist. nauk* [Grand Duchess Elena Pavlovna in the Political and Cultural Life of Russia 1824–1873: Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences]. Moscow, 2002. 317 p.
10. Shabshaevich E. M. Pages of the Pre-Revolutionary History of the Moscow Conservatory: Honorary Stipends of Professors. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 153–159. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.
11. Shmurlo E. F. *Istoriya Rossii 862–1917 gg*. [The History of Russia 862–1917]. Moscow: Agraf, 2001. 624 p.
12. *Ekonomika znaniy v terminakh statistiki: nauka, tekhnologii, innovatsii, obrazovanie, informatsionnoe obshchestvo: slovar'* [The Economics of Knowledge in Terms of Statistics: Science, Technology, Innovations, Education, Information Society: Vocabulary]. The authors: G. I. Abdrakhmanova, N. V. Gorodnikova, L. M. Gokhberg, and etc.; Ed. by L. M. Gokhberg. Moscow: Ekonomika, 2012. 240 p.
13. Christie Luke D., Djupe Paul A., O'Rourke Sean Patrick, Smith Elizabeth S. Whose Job Is It, Anyway? The Place of Public Engagement in the Liberal Arts College. *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2017. Vol. 21, No. 4 (2017), pp. 23–49.
14. Franz Nancy. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship. *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2016. Vol. 20, No. 1, pp. 217–221.
15. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. № 4, pp. 100–107. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

About the author:

Natalia I. Efimova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Pro-Rector for Research, Victor Popov Academy of Choral Arts (125565, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0672-657X**, efimova_natalia@list.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Гармаш О. А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления: монография. М.: Сам Полиграфист, 2016. 212 с.
2. Гармаш О. А., Ефимова Н. И. Генезис менеджмента академической музыки в России // Человек и культура. 2016. № 1. С. 121–138. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.1.18000. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000.html (Дата обращения: 15.10.2018).
3. Зима Т. Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX веков: дис. ... д-ра культурологии. М., 2015. 332 с.
4. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
5. Моисеев Г. А. В. И. Сафонов и августейшие покровители Московской консерватории Императорского Русского музыкального общества // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 4. С. 62–91.
6. Моисеев Г. А. П. И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич. К истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 136–167.
7. Несмеянова И. И. Российский императорский двор первой половины XIX века: дис. ... канд. ист. наук. Челябинск, 2002. 314 с.
8. Пузыревский А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). СПб.: Типогр. В. Я. Мильштейна, 1909. 185 с.
9. Резникова Е. Е. Великая княгиня Елена Павловна в политической и культурной жизни России 1824–1873 гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2002. 317 с.
10. Шабшаевич Е. М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 153–159.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.
11. Шмурло Е. Ф. История России 862–1917 гг. М.: Аграф, 2001. 624 с.
12. Экономика знаний в терминах статистики: наука, технологии, инновации, образование, информационное общество: словарь / Г. И. Абдрахманова, Н. В. Городникова, Л. М. Гохберг и др.; науч. ред. Л. М. Гохберг. М.: Экономика, 2012. 240 с.
13. Christie Luke D., Djupe Paul A., O'Rourke Sean Patrick, Smith Elizabeth S. Whose Job Is It, Anyway? The Place of Public Engagement in the Liberal Arts College // Journal of Higher Education Outreach and Engagement. 2017. Vol. 21, No. 4, pp. 23–49.
14. Franz Nancy. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship // Journal of Higher Education Outreach and Engagement. 2016. Vol. 20, No. 1, pp. 217–221.
15. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. № 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

Об авторе:

Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Академия хорового искусства им. В. С. Попова (125565, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0002-0672-657X, efimova_natalia@list.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.161-166
УДК 78.074

Е. В. ПОРФИРЬЕВА

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова
г. Казань, Россия
ORCID: 0000-0002-4329-3435, evporfirieva@yandex.ru

Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества и его роль в развитии музыкальной культуры Волжско-Камского региона

Автор анализирует значение Казанского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) для развития музыкального образования и музыкальной жизни Волжско-Камского региона первых десятилетий XX века. Ставится вопрос о влиянии Казанского отделения Общества на музыкальную жизнь уездных городов, музыкальное просвещение коренных народов Среднего Поволжья. Освещается роль в организации музыкальных учебных заведений, работавших под эгидой ИРМО, крупного музыкального деятеля России Рудольфа Гуммерта. Он не только был координатором всех событий, происходящих в концертной жизни, музыкальном образовании и просвещении Казани, но и стремился к расширению границ влияния ИРМО на близлежащее культурное пространство, что проявлялось прежде всего в создании музыкальных учебных заведений академического типа. На материале архивных документов показана деятельность учебных заведений, открытых при Казанском отделении ИРМО, – Музыкальных классов в Сарапуле и Бесплатного регентского класса в Казани, – а также история открытия Сарапульского отделения ИРМО. Приведённые данные свидетельствуют о серьёзном вкладе Казанского отделения в развитие музыкальной жизни региона, формирование фундамента профессиональных музыкальных культур национальных республик Поволжья.

Ключевые слова: Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества, музыкальное образование, Сарапульские музыкальные классы, Бесплатный регентский класс при Казанском отделении ИРМО, Рудольф Гуммерт.

Для цитирования: Порфирьева Е. В. Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества и его роль в развитии музыкальной культуры Волжско-Камского региона // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 161–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.161-166.

ELENA V. PORFIRIEVA

Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia
ORCID: 0000-0002-4329-3435, evporfirieva@yandex.ru

The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society and its Role in the Development of the Musical Culture of the Volga-Kama Region

The author analyzes the significance of the Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) for the development of musical education and the musical life of the Volga-Kama region of the first decades of the 20th century. The question is set about the impact of the Kazan Section of the Society on the musical life of the provincial cities and towns and the musical enlightenment of the indigenous peoples of the Mid-Volga Region. The role of the significant musical public figure Rudolf Gummert in the organization of musical educational institutions under the aegis of the IRMS is highlighted. Not only was he the coordinator of all the events taking place in the concert life, musical education and enlightenment of Kazan, but he also aspired to the expansion of the boundaries of the influence of the IRMS on the adjacent cultural space, which was revealed first of all on the creation of musical educational institutions of the academic type. The examined material of archival documents demonstrates activities of the educational institutions opened under the auspices of the Kazan Section of the IRMS – the Musical Classes in Sarapul and the Gratuitous Church Choirmaster Class in Kazan – as well as the history of the founding of the Society's Sarapul Section. The cited data testify of the Kazan Section's serious contribution to the development of musical life in the region, and the formation of the basics of professional musical cultures of the Volga region's national republics.

Keywords: The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society, musical education, the Sarapul Musical Classes, the Gratuitous Church Choirmaster Class affiliated with the Kazan Section of the IRMS, Rudolf Gummert.

For citation: Porfirieva Elena V. The Kazan Section of the Imperial Russian Musical Society and its Role in the Development of the Musical Culture of the Volga-Kama Region. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 161–166. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.161-166.

Императорское Русское музыкальное общество – уникальное в истории русской культуры объединение, имевшее особую динамику развития. Возникнув как явление музыкальной культуры двух российских столиц, постепенно оно всё более распространялось на провинциальные центры, способствуя трансляции основных установок Общества, декларированных инициатором его создания А. Г. Рубинштейном, во всё расширяющемся музыкальном пространстве России. Открывавшиеся в разных городах многочисленные отделения ИРМО стимулировали развитие музыкального просветительства, музыкального образования, подъём концертной жизни не только в местах своей организации, но и в городах всё более глубокой российской провинции. Одним из таких отделений было Казанское отделение Общества, повлиявшее на коренное изменение облика музыкальной культуры Казани и оказавшее значительное влияние на музыкальную культуру Волжско-Камского края. Представляется интересным рассмотреть воздействие Казанского отделения ИРМО на культурное пространство большого Волжско-Камского региона, проявившееся в первые десятилетия XX века.

Казанское отделение РМО[1], открытое в 1864 году, было одним из первых региональных отделений, но поначалу оно практически не функционировало. Недолгий подъём Общества в конце 1880-х – начале 1890-х годов был связан с деятельностью в Казани крупного музыканта, воспитанника Московской консерватории Александра Александровича Орлова-Соколовского. После его отъезда из Казани в 1892 году местное отделение ИРМО, которое держалось только на его энтузиазме, фактически перестало существовать.

Новый этап в деятельности Казанского отделения, относящийся к первым десятилетиям XX века, связан с именем крупнейшего музыкального деятеля этого периода Рудольфа Августовича Гуммерта, сыгравшего на рубеже XIX–XX веков историческую роль в становлении музыкальной культуры и образования во всём Волжско-Камском крае. Приехав в Казань после окончания Петербургской консерватории по приглашению Орлова-Соколовского в 1887 году, он сразу проявил себя как музыкант универсального плана: выступал в качестве оперного и симфонического дирижёра, солиста-пианиста, руководителя хоров, преподавателя Музыкальной школы Орлова-Соколовского. Естественно, вскоре он завоевал большой авторитет в казанском обществе и стал координировать всё происходящее в концертной жизни, музыкальном образовании и просвещении. С целью возобновления деятельности Казанского отделения ИРМО, 24 июня 1900 года он подаёт прошение на имя казанского губернатора об открытии в городе отделения Общества. Разрешение было получено 26 мая 1902 года, этот день и стал датой повторного открытия Казанского отделения ИРМО[2]. Все последующие годы (вплоть до 1918-го, когда после Октябрьской революции ИРМО прекратило своё существование) Отделение было коллективным организатором всей музыкальной жизни Казани. Гуммерт при этом выступал в роли его «главного стратега». «Гуммертовский» период был отмечен необычайной интенсивностью концертной жизни города, а также закладыванием основ формирования системы музыкального образования академического типа, фундаментом которой стало Музыкальное училище при Казанском отделении ИРМО, открытое в 1904 году в результате преобразования ранее существовавшей частной Музыкальной школы Гуммерта[3].

Ежегодные отчёты Казанского отделения ИРМО, публикуемые в этот период, дают достаточно полное представление о том, что Рудольф Гуммерт и – шире – дирекция Общества в своих инициативах отнюдь не ограничивались Казанью. Многие их усилия были направлены на расширение границ влияния ИРМО на близлежащее культурное пространство. В качестве приоритетной для них была задача организации музыкальных учебных заведений. Показательной в этом плане является история организации Казанским отделением Музыкальных классов в Сарапуле, уездном городе Вятской губернии. Мысль о включении города в орбиту музыкального образования возникла у Гуммерта в результате общения в 1908 году с выпускником Петербургской консерватории Александром Тальновским, который незадолго до этого начал работать в Сарапуле. Как следует из черновой

записки, хранящейся в архиве Гуммерта, беседуя с Тальновским, он понял, «что в Сарапуле есть условия, необходимые для развития серьёзной музыки»[4]. Эти условия определялись прежде всего существованием в городе музыкально-драматического кружка, силами которого устраивались музыкальные вечера, ставились любительские оперные спектакли[5]. Важно было и то, что в городе значительную роль играло купечество, которое могло оказать финансовую поддержку в культурных начинаниях. Как пишет Д. Пюрияйнен, оно «было передовой частью сарапульского общества, быстро реагирующей на социальные изменения, образованной и далёкой от предрассудков. <…> Новый образ мышления проявлялся в их коммерческой и бытовой деятельности» [4, с. 16]. Купеческие династии Стахеевых, Шитовых, Смагиных и др. постоянно способствовали проведению различных культурных акций. Из этого исходил Гуммерт, когда начал заниматься организацией Музыкальных классов в Сарапуле. Показательно, что миссия по открытию нового учебного заведения была возложена на председателя дирекции Казанского отделения ИРМО И. С. Кривоносова, который был разносторонне образованным человеком и выходцем из известной купеческой династии. Участие Кривоносова в подготовке к открытию классов, по мнению дирекции Казанского отделения, должно было повлиять на положительное решение этого вопроса. В результате большой подготовительной работы Музыкальные классы были торжественно открыты 8 сентября 1909 года. От дирекции Казанского отделения на открытии присутствовал Кривоносов. Практическую поддержку вновь организованному учебному заведению оказало руководство Сарапульского музыкально-драматического кружка, предоставившее для занятий собственное помещение[6].

При организации классов руководство Казанского отделения ИРМО исходило из наличия в городе профессиональных музыкантов. Уже при открытии педагогический состав состоял из весьма квалифицированных преподавателей, что позволило вести обучение по специальностям, традиционным для академических учебных заведений. Директором классов стал свободный художник Петербургской консерватории А. Я. Тальновский, он же вёл класс скрипки и теории музыки. Класс фортепиано вела также свободный художник Петербургской консерватории Е. С. Игнатьева-Суслова, класс виолончели – Г. Е. Лимановский, класс сольного пения – М. А. Салько. Музыкальные классы сразу же стали востребованными в городе. Уже первый набор, по данным Отчёта Казанского отделения, включал 61 учащегося. В последующие годы состав обучающихся постоянно увеличивался, и в 1912 году в Музыкальных классах обучалось уже 285 человек.

Организация Сарапульских музыкальных классов была лишь первым шагом в продвижении ИРМО в пространство Волго-Камья[7]. Следующим событием стало открытие в Сарапуле собственного отделения ИРМО. После двухлетней работы классов в составе Казанского отделения, в 1911 году, дирекция Отделения, отметив «жизнеспособность и рациональность постановки дела в них», посчитала возможным ходатайствовать перед Главной дирекцией ИРМО о создании Сарапульского отделения Общества и передаче Сарапульских музыкальных классов в его ведение[8]. Это преобразование оказалось весьма плодотворным: Музыкальные классы продолжали успешную деятельность и стали основой для многих мероприятий Сарапульского отделения ИРМО. Известно, что из учеников классов был создан симфонический оркестр (как следует из Отчётов Сарапульского отделения ИРМО, с 1912 года были организованы классы духовых инструментов), регулярно устраивались концерты как местных исполнителей, так и гастролёров.

После революционных событий 1917 года и закрытия ИРМО на некоторое время прервалась и работа Музыкальных классов в Сарапуле, но затем по инициативе местных музыкантов на их основе была создана музыкальная школа, которая положила начало линии музыкального образования в Удмуртии. В связи с этим следует пояснить, что в 1921 году Сарапул вошёл в состав вновь образованной Вотской (впоследствии Удмуртской) автономной области и в этом новом государственном образовании стал фактически единственным городом с развитыми академическими музыкальными традициями. Совершенно очевидно, что это было прямым следствием деятельности Сарапульского отделения ИРМО, которое стало источником музыкальных знаний для любителей музыкального искусства и впоследствии повлияло на становление музыкального профессионализма в Удмуртии.

Другим учебным заведением, организованным Казанским отделением и показывающим активную работу Гуммерта над включением в сферу музыкальной культуры разных слоёв населения Волжско-Камского края, были *Бесплатные регентский и оркестровый классы*. Их открытие состоялось в 1905 году в период Первой русской революции и отразило тенденцию к демократизации музыкального образования. При этом классы были предназначены для воспитания квалифи-

цированных регентов и оркестровых музыкантов и давали специальное образование. Сочетание просветительства и профессионализации было главным принципом Рудольфа Гуммерта и, через него, дирекции Казанского отделения ИРМО, положенным в основу при организации классов.

Предметом рассмотрения в данной статье является регентский класс, что связано с рядом обстоятельств. Во-первых, именно он по сравнению с оркестровым классом был более ориентирован на решение проблемы музыкального просвещения народа, и диапазон обучающихся в нём был очень широким (в плане как социального, так и этнического происхождения)[9]. К тому же регентский класс был особо привлекательным для поступающих. В Отчёте Казанского отделения за 1905–1906 учебный год указывается, что именно в регентский класс «…наплыв желающих обучаться был громадным; подано свыше 300 прошений. <…> Дирекция придерживалась такого принципа: в регентский класс принимаются лица безусловно музыкально одарённые и желающие специализироваться в обучении пению»[10].

История существования Бесплатных регентского и оркестрового классов также показывает отличия в понимании дирекцией Отделения их важности. Когда в 1911 году встал вопрос о невозможности дальнейшего их функционирования по причине финансовых трудностей (на первых порах обязательство субсидировать содержание классов принял на себя Губернский комитет попечительства о народной трезвости, но в 1911 году он отказался от данного обязательства), Дирекция Отделения посчитала целесообразным сохранить только регентский класс, взяв на себя его содержание. При этом оркестровый класс был закрыт. Если учесть, что Отделение постоянно испытывало недостаток денежных средств, это решение является свидетельством осознания его руководством нужности того дела, которое решалось именно в регентском классе.

По материалам ежегодных Отчётов Казанского отделения можно проследить количественный и качественный состав обучающихся в регентском классе. Так, из Отчёта за 1907–1908 учебный год следует, что 75% учеников были из Казанской губернии, а 25% – из соседних Симбирской и Вятской губерний. При этом, как значится в Отчёте, 50% учеников были выходцами из крестьян. Эти данные весьма показательны с точки зрения желания руководства Отделения, прежде всего самого Гуммерта, расширить сферу влияния ИРМО и вовлечь широкие круги населения в сферу воздействия академической музыкальной культуры.

Для понимания серьёзности поставленной Гуммертом задачи необходимо проанализировать основные черты облика этого учебного заведения и рассмотреть, каким образом Бесплатный регентский класс функционировал в среде академического музыкального искусства. Учебный план его в основном соответствовал сложившимся традициям преподавания в духовных училищах. Так же, как, например, в Казанской учительской семинарии, центральными предметами в регентском классе были церковный устав, церковное и светское хоровое пение. Кроме того, преподавалась игра на музыкальных инструментах – скрипке, виолончели, фисгармонии.

Педагогический коллектив регентского класса состоял большей частью из преподавателей музыкального училища. Заведовал классом в 1905–1911 годах Ф. А. Роженко, выпускник Петербургской придворной певческой капеллы, он же вёл церковное пение, элементарную теорию и гармонию. С 1911 года во главе учебного заведения стоял хоровой дирижёр и преподаватель музыкально-теоретических предметов в музыкальном училище В. С. Гаврилов. Большой вклад в воспитание регентов внёс руководитель хора, один из крупнейших музыкантов Казани И. С. Морев, а также А. Ф. Бормусов и А. М. Васильев, преподававшие игру на скрипке. Связь между двумя учебными заведениями Казанского отделения, несмотря на их принципиальные отличия, выражалась и в том, что будущие регенты регулярно участвовали в концертах, проводимых училищем. Характерно, что Гуммерт, выступая в качестве оперного и симфонического дирижёра, постоянно привлекал хор регентского класса к участию в концертах и оперных постановках. Анализируя казанские концертные афиши тех лет, можно заметить, что хор регентского класса был участником многих премьер, которые вошли в историю музыкальной жизни Казани. Так, он принимал участие в постановке оперы «Фрейшютц» Вебера, которая была осуществлена силами студентов училища в 1909 году. Также в составе хора музыкального училища он участвовал в концерте Казанского отделения ИРМО, в котором впервые в Казани прозвучал «Реквием» Моцарта (1910). 5 марта 1908 года в концерте Первого симфонического собрания Казанского отделения ИРМО с участием хора учащихся регентского класса прозвучала кантата Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь».

Дирекция Казанского отделения ИРМО, открыв Бесплатный регентский класс, совершила прорыв в музыкальном образовании коренных народов Поволжья. Представители «инородческого»

населения во время учёбы не только получали здесь полноценную регентскую подготовку, но и через включение в городскую среду и сферу воздействия культурно-ценностных установок ИРМО приобщались к достижениям мировой музыкальной культуры. Существенно и то, что регентский класс при отделении ИРМО возник в Казани в те годы, когда, по выражению Александра Маклыгина, «важную стимулирующую роль в создании и развитии музыкального профессионализма… выполняла формирующаяся **национальная интеллигенция** [выделено автором. – *Е. П.*]» [2, с. 53]. Неслучайно среди воспитанников классов мы находим имена основоположников профессиональных музыкальных культур Поволжского региона. Перечислим наиболее известных из них: уже в первом выпуске класса (1907) значится В. М. Васильев – в будущем известный марийский учёный-этнограф и просветитель. В 1909 году класс оканчивает основоположник марийской профессиональной музыкальной культуры И. С. Ключников-Палантай, в 1910 – Я. А. Ишпайкин (Эшпай) – крупнейший марийский композитор первого поколения[11]. В числе известных учеников регентского класса также один из первых деятелей чувашской профессиональной музыки, композитор, фольклорист и педагог С. М. Максимов (год окончания 1914) и композитор, организатор Союза композиторов Чувашии Г. Г. Лисков (1917). Каждый из них затем продолжил музыкальное образование. Интересным представляется процесс дальнейшего совершенствования Я. Эшпая. После окончания регентского класса он, как подающий надежды в области композиции, был принят в Казанское музыкальное училище. Так как Эшпай, происходивший из бедной крестьянской семьи, не мог оплатить обучение, по ходатайству директора Рудольфа Гуммерта ему была назначена сумма, необходимая для бесплатного посещения[12] класса теории музыки. Если учесть, что Гуммерт в основу образовательной модели положил образование в консерваториях ИРМО, где, как пишет Е. Полоцкая, учащиеся-теоретики занимались по той же программе, что и композиторы [6], логично предположить, что Эшпай в эти годы начал свою композиторскую подготовку.

В заключение следует подчеркнуть, что в данной статье внимание неслучайно сосредоточено на деятельности учебных заведений, работавших в составе Казанского отделения ИРМО. Активизируя музыкальную жизнь и способствуя таким образом формированию развитой культурной среды, Дирекция Отделения свою главную цель видела в организации музыкальных учебных заведений. Перспективность такой позиции проявилась в будущем при становлении профессиональных музыкальных культур народов Волжско-Камского региона.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Русское музыкальное общество после получения статуса Императорского в 1873 году стало именоваться Императорским Русским музыкальным обществом.

[2] Национальный архив Республики Татарстан (НА РТ). Ф. 1. Оп. 4. Д. 89. Л. 4.

[3] О Рудольфе Гуммерте и деятельности Казанского отделения ИРМО более подробно см. в монографии автора статьи: [3].

[4] Из Личного архива Рудольфа Гуммерта. Хранится в Научной библиотеке Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.

[5] Наличие любительских объединений в российской провинции часто было стимулирующим фактором для возникновения новых отделений ИРМО. Так, А. Ю. Сметанникова пишет о том, что Ростовское музыкальное общество, предшествующее организации Ростовского отделения ИРМО, подготовило условия для его полноценного существования (см.: [5]).

[6] См.: Отчёт Казанского отделения ИРМО за 1907–1908 и 1908–1909 учебные годы и состоящих при нём регентского и оркестрового классов. Казань, 1910.

[7] Как свидетельствуют материалы Архива Р. А. Гуммерта, наряду с Музыкальными классами в Сарапуле планировалось открыть аналогичные классы в Елабуге, но этот план не был осуществлён из-за событий Октябрьской революции.

[8] Пример Казанского отделения по расширению сферы действия ИРМО путём создания новых региональных отделений Общества не единичен. Аналогичные ответвления существующих отделений возникали неоднократно. Так, А. В. Крылова пишет об открытии Новочеркасского отделения ИРМО Ростовским отделением «по аналогичному сценарию» [1, с. 87].

[9] Организация оркестрового класса имела более утилитарную цель: так как в первые годы после повторного открытия Казанского отделения ИРМО Гуммерт интенсивно работал над созданием симфонического оркестра Отделения, требовались обученные исполнители на духовых инструментах, которых и должен был готовить оркестровый класс.

[10] Отчёт Казанского отделения ИРМО за 1905–1906 учебный год. Казань, 1907. С. 12.

[11] В личном деле Я. Эшпая отмечались его успехи: «Годовой балл о прилежании – 5, Церковный устав – 5, Церковное пение – 4, Гармония – 3 (устно), 5 (письменно), Скрипка – 3, Дирижирование хором – 4». См.: НА РТ. Ф. 2812. Оп. 1. Д. 55. Л. 5 об.

[12] См.: Там же. Л. 55.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

2. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: Казанская гос. консерватория, 2000. 311 с.

3. Порфирьева Е. В. Музыкальное образование в Казани (конец XVIII – начало XX века). Казань: Казанская гос. консерватория, 2014. 248 с.

4. Пюрияйнен Д. М. Население уездного города Сарапула во второй половине XIX – начале XX в.: социокультурный аспект: автореф. дис. … канд. ист. наук. Ижевск, 2009. 22 с.

5. Сметанникова А. Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 89–94.

6. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

7. Tobias E. S. Toward Convergence: Adapting Music Education to Contemporary Society and Participatory Culture // Music Educators Journal. 2013. V. 99. No. 4, pp. 29–36.

Об авторе:

Порфирьева Елена Васьяновна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова (420111, г. Казань, Россия), **ORCID: 0000-0002-4329-3435**, evporfirieva@yandex.ru

REFERENCES

1. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

2. Maklygin A. L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya: Stanovlenie professionalizma* [The Musical Cultures of the Middle Volga Region: the Formation of Professionalism]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2000. 311 p.

3. Porfir'eva E. V. *Muzykal'noe obrazovanie v Kazani (konets XVIII – nachalo XX veka)* [Musical Education in Kazan (From the Late 18th Century to the Early 20th Century)]. Kazan: Kazan State Conservatoire, 2014. 248 p.

4. Pyuriyaynen D. M. *Naselenie uezdnogo goroda Sarapula vo vtoroy polovine XIX – nachale XX v.: sotsiokul'turnyy aspekt: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [The Population of the County Town Sarapul from the Second Half of the 19th to the Early 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of History]. Izhevsk, 2009. 22 p.

5. Smetannikova A. Yu. The Rostov Section of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1, pp. 89–94. (In Russ.)

6. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

7. Tobias E. S. Toward Convergence: Adapting Music Education to Contemporary Society and Participatory Culture. *Music Educators Journal*. 2013. V. 99. No. 4, pp. 29–36.

About the author:

Elena V. Porfirieva, Ph.D. (Arts), Professor at the Music History Department, Zhiganov Kazan State Conservatoire (420111, Kazan, Russia), **ORCID: 0000-0002-4329-3435**, evporfirieva@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.167-172
УДК 78.074

И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0001-5519-4381, i.v.polozova@mail.ru

История становления и развития Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества

Статья посвящена функционированию отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в Саратовской губернии во второй половине XIX века. На основе изучения документальных материалов, хранящихся в фондах Государственного архива Саратовской области, а также краеведческой литературы рассматривается история становления и развития музыкального профессионального искусства Саратова. Автор характеризует общекультурные процессы, типичные для начального этапа музыкального образования и просветительства в России. Анализируются предпосылки развития музыкальной культуры в Саратове (создание театров, симфонических и камерных оркестров, закрытых концертов и т. п.), которые, на взгляд автора, обусловлены культурными традициями, заложенными в дворянской среде. Традиции домашнего музицирования и концертной практики были активно развиты в период создания Саратовского отделения ИРМО. В губернии происходит формирование основ профессионального музыкального образования (Музыкальные классы – Музыкальное училище – Саратовская консерватория); концертная практика приобретает систематический характер; существенно расширяется и обогащается репертуар исполняемых музыкальных произведений. Показано значение крупных деятелей культуры Саратовской губернии, активно способствующих созданию Саратовского отделения ИРМО и, следовательно, развитию и процветанию музыкальной культуры в регионе и в стране в целом (Михаил Галкин-Враской, Юрий Оболенский, Николай Бахметев).

Ключевые слова: Саратовское отделение Императорского Русского музыкального общества, провинциальная музыкальная культура, Михаил Галкин-Враской, Николай Бахметев.

Для цитирования: Полозова И. В. История становления и развития Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 167–172.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.167-172.

IRINA V. POLOZOVA

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0001-5519-4381, i.v.polozova@mail.ru

The History of the Formation and Development of the Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society

The article is devoted to the functioning of the section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the Saratov Gubernia in the second half of the 19th century. On the basis of study of documental materials preserved in the funds of the State Archive of the Saratov Region, as well as the regional literature the history of the formation and development of the art of professional music in Saratov. The author characterizes the general cultural processes typical for the beginning stage of musical education and enlightenment in Russia. Analysis is made of the premises for the development of musical culture in Saratov (the creation of theaters, symphony and chamber orchestras, closed concerts, etc.), which are conditioned by the cultural traditions established in the aristocratic milieu. The traditions of household music-making and the practice of concert performance were actively developed during the period of creation of the Saratov Section of the IRMS. The gubernias witness the formation of the foundations of professional musical education (Musical Classes – the Musical College – the Saratov Conservatory); concert practice acquires a systematic character; the repertoire of performed musical compositions expands and enriches substantially. The significance is shown of the important cultural public figures of the Saratov gubernia actively aiding the establishment of the Saratov Section of the IRMS and, consequently, the development and flourishing

of musical culture in the region and in the country, in general (Mikhail Galkin-Vraskoy, Yuri Obolensky, Nikolai Bakhmetev).

Keywords: The Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society, provincial musical culture, Mikhail Galkin-Vraskoy, Nikolai Bakhmetev.

For citation: Polozova Irina V. The History of the Formation and Development of the Saratov Section of the Imperial Russian Musical Society. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 167–172. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.167-172.

Провинциальная русская музыкальная жизнь середины XIX века являет собой самобытный и интересный для исследователей отечественной культуры феномен. Здесь получают развитие те культурные тенденции, которые первоначально были заложены при Императорском дворе, а затем в кругу петербургской аристократии. Отметим, что подобное положение вещей было характерно не только для отечественной, но и зарубежной культуры (об этом см.: [5; 7; 8; 9]). Провинциальная музыкальная жизнь, опираясь на свои часто довольно ограниченные ресурсы, во многом калькировала, воспроизводила многообразные формы организации досуга: театральные постановки, домашние и публичные концерты, мероприятия с музыкой на пленэре и т. п. Именно здесь в атмосферу музыкального искусства оказываются вовлечёнными разные слои населения: дворяне, купцы, мещане и даже крепостные крестьяне. Однако центром провинциальной музыкальной культуры губернии в XVIII–XIX веках, на наш взгляд, прежде всего являлась дворянская усадьба. На основе изучения документальных источников, хранящихся в фондах Государственного архива Саратовской области, воспоминаниях современников, а также краеведческой литературы рассмотрим, каким образом создание регионального отделения ИРМО способствовало развитию музыкальной жизни Саратовской губернии.

В конце XVIII – начале XIX века в имениях Бахметева, Голицына, Кожина, Куракина, Панчулидзева и других дворян Саратовской губернии создаются домашние театры с крепостными актёрами. В 1803 году помещик Г. В. Гладков открывает в Саратове общедоступный театр, а в 1810 году губернатор А. Д. Панчулидзев выделяет средства на постройку театра. На сценах саратовских театров ставились спектакли разных жанров (от водевилей и комедий до опер и трагедий), был представлен разнообразный репертуар, во многом аналогичный столичным театрам.

В 1850-х годах в Саратове активно развивается концертная жизнь: «Зимою посещают Саратов известные артисты, бывавшие в Европе: Тиссен, Соломон [Г. Ниссен-Саломан. – *И. П.*], братья Венявские, Дулькины, Сеймур-Шиф и другие. В Саратовском обществе есть и свои талантливые певицы. У Цеклинского собираются каждую неделю любители музыки»[1]. В 1871 году в городе гастролировали такие видные музыканты, как виолончелист К. Ю. Давыдов, арфист А. Г. Цабель, скрипач Г. Венявский, корнетист В. В. Вурм, скрипач Л. С. Ауэр, певицы А. Фострем, Д. Арто, М. Падилла, пианист и директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн и др. [1, с. 86].

В этот же период в губернском городе формируется система образования, в том числе и музыкального. Например, в Саратовском Мариинском институте благородных девиц к музыкальному обучению складывается самое серьёзное отношение, а в качестве педагогов выступают ведущие музыканты города и регенты храмов [6, с. 157].

В результате к середине XIX века в Саратове музыкальная жизнь становится неотъемлемой частью быта прежде всего дворянского сословия, что приводит в 1873 году к открытию Отделения Императорского Русского музыкального общества. Грандиозный музыкально-просветительский проект по созданию сети отделений ИРМО, инициатором которого явился А. Г. Рубинштейн, был нацелен на развитие музыкальной культуры в стране и прежде всего в провинции. Поэтому после организации отделений в Петербурге и Москве такие же отделения открываются в крупных провинциальных городах империи: Варшаве (1861), Киеве (1863), Казани (1864), Харькове (1871). В 1873 году формируются сразу три отделения: Нижегородское, Псковское, а также Саратовское.

Открытие Отделения ИРМО в Саратове обеспечивало серьёзное музыкальное будущее города. Так, уже в сезон 1877/1878 годов Саратов посетил член Главной дирекции ИРМО и директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн, давший концерт в пользу общества Красного Креста. «Приём Саратовскою публикою, как и следовало ожидать, оказан Николаю Григорьевичу самый радушный, – чита-

ем в Отчёте. – Стечение публики на концерт было громадное, так что сбор достиг небывалых размеров, 1400 руб. чистой выручки. <...> Посещение Н. Г. Рубинштейном Саратова, кроме главной его цели благотворения и кроме доставленного им Саратовскому обществу истинно художественного наслаждения, совершилось ещё не без некоторой, весьма существенной пользы для музыкальной школы, состоящей при Саратовском отделении ИРМО… <...> Наш знаменитый педагог с величайшим терпением прослушал игру на фортепиано всех наличных воспитанников и воспитанниц, и остался, по-видимому, доволен как помещением, так и первоначальными задатками, положенными в основание этого юного, ещё только что возникающего учреждения. При этом г. Рубинштейн высказал полнейшую со своей стороны готовность содействовать успехам правильного насаждения в Саратове музыкальной деятельности, посредством выбора и присылки солистов для квартетных и симфонических собраний; а равно и по назначению опытных преподавателей для струнных инструментов, если таковые для нашей школы потребуются»[2].

Открытие ИРМО в Саратове оказало самое благоприятное воздействие на развитие музыкальной культуры города. Уже через пять лет после создания Отделения здесь функционирует симфонический оркестр, Музыкальные классы Общества стремительно растут, педагоги и учащиеся систематически дают публичные концерты. В Отчёте ИРМО за 1884/1885 год приводятся данные об организации концертов, которых за год состоялось 7, из них 4 симфонических: «Организация на первых порах, как и можно было ожидать, встретила у нас значительные препятствия. Составить в Саратове оркестр из 45 артистов и любителей, срепетировать этот оркестр настолько, чтобы он был в состоянии точно и верно передавать музыкальные произведения лучших симфонических композиторов, было весьма нелегко, тем более что составление оркестра требовало значительных денежных расходов. При всём том, устройство симфонических собраний в отчётном году осуществилось блистательно»[3]. В конце 1880-х годов систематически проводятся концерты камерной («квартетной») музыки, на которых звучат произведения прежде всего русских композиторов: А. С. Аренского, А. П. Бородина, М. И. Глинки, К. Ю. Давыдова, А. С. Даргомыжского, А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов и др. В 1892/1893 году к 50-летию первой постановки оперы «Руслан и Людмила» Саратовским отделением ИРМО совместно с оперным товариществом на сцене Городского театра был показан знаменитый спектакль Глинки[4], что косвенно указывает на наличие в городе значительного числа вокалистов и на их достаточно высокий профессиональный уровень.

Саратовские музыканты исполняют произведения местных композиторов: в 1890/1891 году к 300-летию Саратова директором Музыкальных классов С. К. Экснером была создана «Юбилейная кантата» для солистов, хора и оркестра на слова Полтавина: «Кантата эта вызвала общие одобрения и была с большим успехом исполнена под управлением г. Экснера на торжественном юбилейном акте в Дворянском собрании 9 мая 1891 года, а вечером в тот же день в городском театре перед началом спектакля»[5].

Из года в год растёт число учащихся Музыкальных классов при ИРМО, расширяется круг музыкальных инструментов, на которых ведётся обучение. В Музыкальные классы стремятся попасть жители не только Саратова и губернии, но и других поволжских городов[6].

Музыкальные классы Саратовского отделения ИРМО становятся базой, где преподают опытные музыканты, многие из которых с конца XIX столетия станут педагогами Музыкального училища, а после открытия в 1912 году Саратовской консерватории будут служить искусству и в первом в провинции музыкальном вузе. В 1880-е годы в Музыкальных классах начинают преподавать будущий основатель и первый директор Саратовской консерватории С. К. Экснер, скрипач Э. И. Цеделер, вокалистка С. Г. Логинова, среди учеников вокального отделения упоминается будущий педагог консерватории А. А. Беренов[7].

Безусловно, деятельность ИРМО в Саратове сыграла решающую роль в активном развитии музыкального искусства в регионе. Формирование и расширение Музыкальных классов, образование поколений хорошо обученных музыкантов, систематические гастроли выдающихся исполнителей – всё это способствовало росту профессионализма в среде местных музыкантов. Наглядным примером тому служат афиши концертных программ, репертуар которых представляется весьма разнообразным и современным. Если первоначально на вечерах ИРМО звучала музыка для разных исполнительских составов с преобладанием фортепианного репертуара, то позже, наряду с концертами из фортепианных сочинений, организуются квартетные вечера, а также вечера симфонической музыки. Исполнительский состав в разные годы тоже варьируется: первоначально преобладали концертные выступления педагогов Музыкальных классов,

однако уже с 1890-х годов в концертную практику активно вовлекаются и учащиеся. В отношении репертуара концерты Саратовского отделения ИРМО, на наш взгляд, органично вписываются в общероссийский контекст. Так, неизменно сохраняется интерес исполнителей и слушателей к музыке Л. Бетховена (фортепианные, камерные и симфонические произведения), в 1870-е годы активно исполняются сочинения Р. Шумана и Ф. Мендельсона, чрезвычайно любимые и популярные в середине столетия в России. В 1880–1890-х годах часто звучат произведения Ф. Листа и А. Рубинштейна, в это же время организуются и первые тематические концерты, посвящённые творчеству одного композитора (например, А. Рубинштейну или П. Чайковскому в 1886/1887 году). Вокалисты проявляли большой интерес к камерно-вокальному творчеству русских композиторов, прежде всего М. Глинки, А. Даргомыжского, реже – М. Мусоргского и П. Чайковского. Безусловно, в репертуаре всех исполнителей присутствовало достаточно много популярных в XIX веке, но забытых сейчас сочинений композиторов «второго ряда». В целом, следует отметить, что вышеназванный репертуар свидетельствует о неуклонном росте исполнительского мастерства саратовских музыкантов, расширении и усложнении круга произведений, звучащих на концертах.

Естественно, что у истоков основания Саратовского отделения ИРМО стояли подвижники развития отечественного музыкального искусства, среди которых необходимо назвать губернатора М. Н. Галкина-Враского, князя Ю. Оболенского и других высокопоставленных лиц.

Исключительное содействие открытию Саратовского отделения оказал Михаил Николаевич Галкин-Враской, внёсший огромный вклад в развитие культуры Саратовской губернии. Его жизнь во многом была посвящена зарождению и реализации многих проектов по развитию науки и искусства в регионе. Великолепно образованный человек, обладатель уникальной библиотеки и собрания произведений искусства, он способствовал открытию первого в провинции общественного музея, ходатайствовал и поддерживал создание Саратовского университета (1909), а позже и Саратовской консерватории (1912). Будучи чиновником высокого ранга в Санкт-Петербурге, Галкин-Враской передал в дар Саратовскому университету свою библиотеку в количестве 8162 томов, «он подарил столько книг, сколько самим учреждением было приобретено за деньги в течение первых 8 лет существования» [2, с. 103].

Саратовское отделение ИРМО открыто также благодаря личному участию Галкина-Враского. На протяжении первых двадцати лет существования Саратовского отделения он был активным его членом сначала в качестве председателя, а позже, во время службы в Петербурге, – уполномоченного. Будучи уполномоченным представителем Саратова в Главной дирекции ИРМО, он ходатайствовал о преобразовании действующих в Саратове Музыкальных классов в Музыкальное училище. По этому поводу в ноябре 1893 года Галкин-Враской обращается с письмом к министру финансов С. Ю. Витте: «Дирекция Саратовского отделения ИРМО уполномочила меня, как своего представителя, ходатайствовать перед Вашим Высокопревосходительством об оказании содействия к преобразованию Саратовских музыкальных классов в музыкальное училище с назначением от казны постоянной субсидии в размере 5000 рублей в год» (цит. по: [2, с. 101]). В 1895 году эта цель оказывается достигнутой, для Музыкального училища было возведено в центре города отдельное здание, в котором в 1912 году открылась Саратовская консерватория.

За большие заслуги в деле развития культурной жизни региона М. Н. Галкин-Враской был удостоен звания почётного члена Саратовского отделения ИРМО, а также почётного гражданина города Саратова.

Всей душой об открытии Саратовского отделения ИРМО ратует князь Ю. Оболенский, проживавший в Петербурге. В письме к Галкину-Враскому он приводит информацию о покровителях ИРМО и деятельных его лицах, об организации Отделений ИРМО в Киеве, Харькове и Смоленске, пишет, что «тогда Саратов – шестое и самое восточное отделение ИРМО»[8].

Существенную роль в открытии Саратовского отделения ИРМО сыграл и бывший предводитель дворянства Саратовской губернии Николай Иванович Бахметев (1807–1891), который, находясь в должности директора Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге, с момента организации Отделения ИРМО в Саратове стал его уполномоченным от Главной дирекции ИРМО (до 1880 года), а также являлся почётным членом и членом-посетителем Общества (в 1873–1875 годах). Обладая высоким авторитетом среди саратовского дворянства, Н. И. Бахметев имел значительный вес и в Петербурге, играл определённую роль в культурной и придворной жизни России второй половины XIX века, был в дружеских отношениях с М. И. Глинкой, А. Н. Серовым, А. С. Даргомыжским и др. [5].

Саратовский период в жизни Н. И. Бахметева ограничивается 1842–1861 годами, когда он, уйдя в отставку, возвращается в своё родовое поместье, где разворачивается его бурная деятельность. Бахметев активно внедряется в общественную жизнь Саратовской губернии и с 1846 года трижды избирается губернским предводителем дворянства. В 1850-е годы он совмещает эту должность с преподаванием музыки в Саратовском Мариинском институте благородных девиц.

В период своей двадцатилетней жизни в Саратове Бахметев получил репутацию большого меломана и знатока музыки. Он превосходно играл на скрипке, фортепиано, дирижировал оркестром. В своем имении Бахметев создал музыкальный театр из числа крепостных и наёмных музыкантов, а также оркестр из 28 человек, для руководства которым пригласил из Петербурга капельмейстера Гильмана. По-видимому, исполнительский уровень бахметевского оркестра был довольно высоким: в его концертный репертуар входили произведения западноевропейской классики XVIII–XIX веков Моцарта, Гайдна, Бетховена, Мендельсона и других композиторов; воспоминания современников сохранили отзывы о достойном исполнении Девятой симфонии Бетховена. Неоднократно Бахметев вывозил свой оркестр в Саратов, где проходили концерты, пользовавшиеся большой популярностью у публики и оказавшие «влияние на развитие музыкальной жизни города» [3].

В 1870-е годы, проживая в Петербурге, Бахметев принял на себя обязанности представителя Саратова в Главной дирекции ИРМО и на протяжении ряда лет, согласно Уставу ИРМО, был в курсе всех волнений и забот Саратовского отделения, проводником чаяний его деятелей в Главную дирекцию Общества.

Итак, становление и развитие Отделения ИРМО в Саратове во второй половине XIX столетия, на наш взгляд, отражает общие процессы активизации музыкальной жизни в регионах Российской империи. В этот период наблюдается постепенное и неуклонное повышение интереса саратовского общества к музыкальной культуре, что проявляется в активизации концертной и театральной жизни губернского города, создании профессиональных театральных трупп, оркестровых, хоровых и камерно-инструментальных коллективов, гастрольной практике отечественных и зарубежных исполнителей. Последовательное развитие музыкальной культуры в российской провинции было определено двумя основными факторами: просветительской ролью ведущих представителей дворянства и формированием и развитием системы профессионального образования в стране. Последний фактор связан преимущественно с деятельностью ИРМО как в столичных городах, так и в провинции, которая способствовала достижению высочайших результатов в развитии отечественного музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Записки Минха А. Н. о г. Саратове, путевые и полковые заметки // Государственный архив Саратовской области. Ф. 407. Оп. 2. Ед. хр. 742. Л. 5 об.

[2] Отчёт Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при оном музыкальных классов за 1877–1878 гг. Саратов, б/г. С. 3–4.

[3] Отчёт Саратовского отделения ... за 1884–1885 гг. Саратов, б/г. С. 2.

[4] Отчёт Саратовского отделения ... за 1892–1893 гг. Саратов, б/г. С. 5.

[5] Отчёт Саратовского отделения ... за 1890–1891 гг. Саратов, б/г. С. 2.

[6] Там же. С. 1.

[7] Отчёты Саратовского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящих при оном музыкальных классов за 1874–1894 гг. Саратов, б/г.

[8] Письмо Ю. Оболенского к М. Н. Галкину-Враскому // Государственный архив Саратовской области. Ф. 1221. Оп. 1. Ед. хр. 401. Л. 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зима Т. Ю. Развитие провинциальных отделений Императорского Русского музыкального общества (на примере Саратовского отделения ИРМО) // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Ч. 1. Саратов, 2013. С. 84–98.

2. Зубов С. В. Всё, что имел, он подарил Саратову // Православие и современность. 2016. № 38 (54). С. 96–105.

3. Плотникова Н. Ю. Бахметев Николай Иванович // Православная энциклопедия. М., 2002. Т. 4: Афанасий – бессмертие. С. 393–394.
4. Полозова И. В. Жизнь и творчество Николая Ивановича Бахметьева в контексте русской культуры XIX века // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 21–22 ноября 2012 года. Саратов, 2013. Ч. 1. С. 98–105.
5. Полозова И. В. Музыкальный быт «малого двора» и оперное творчество Д. С. Бортнянского // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1 (26). С. 6–13. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.006-013.
6. Семёнов В. Н., Семёнов Н. Н. Саратов дворянский. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 2004. 296 с.
7. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864 // Journal of the American Musicological Society. 2014. Vol. 67, No. 3, pp. 685–734.
8. Gur G. Music and "Weltanschaung": Franz Brendel and the Claims of Universal History // Music & Letters. 2012. Vol. 93, No. 3, pp. 350–373.
9. Wang J. Classical Music: a Norm of "Common" Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2016. Vol. 47, No. 2, pp. 195–205.

Об авторе:

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной деятельности, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0001-5519-4381**, i.v.polozova@mail.ru

REFERENCES

1. Zima T. Yu. Razvitie provintsial'nykh otdeleniy Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (na primere Saratovskogo otdeleniya IRMO) [The Development of Provincial Sections of the Imperial Russian Musical Society (Illustrated by the Saratov Section of the IRMS)]. *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoy khudozhestvennoy kul'tury. Ch. 1* [The Saratov Conservatory in the Context of the Russian Artistic Culture. Part 1]. Saratov, 2013, pp. 84–98.
2. Zubov S. V. Vse, chto imel, on podaril Saratovu [Everything He Had, He Gave to Saratov]. *Pravoslavie i sovremennost'* [Orthodox Christianity and Modernity]. 2016. No. 38(54), pp. 96–105.
3. Plotnikova N. Yu. Bakhmetev Nikolay Ivanovich [Bakhmetev, Nikolai Ivanovich]. *Pravoslavnaya Entsiklopediya* [Orthodox Christian Encyclopedia]. Moscow, 2002. Vol. 4: Afanasiy – bessmertie, pp. 393–394.
4. Polozova I. V. Zhizn' i tvorchestvo Nikolaya Ivanovicha Bakhmet'eva v kontekste russkoy kul'tury XIX veka [The Life and Work of Nikolai Ivanovich Bakhmetyev in the Context of 19th Century Russian Culture]. *Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoy khudozhestvennoy kul'tury: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 21–22 noyabrya 2012 goda* [The Saratov Conservatory in the Context of the Russian Artistic Culture: Compilation of Articles based on the Materials of the International Scholarly Conference, 21–22 November, 2012]. Saratov, 2013. Part 1, pp. 98–105.
5. Polozova I. V. The Musical Realities of the "Small Court" and the Operatic Legacy of Dmitri Bortnyansky. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1 (26), pp. 6–13. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.006-013.
6. Semyonov V. N., Semyonov N. N. *Saratov dvoryanskiy* [Aristocratic Saratov]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2004. 296 p.
7. Everist M. The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. Vol. 67, No. 3, pp. 685–734.
8. Gur G. Music and "Weltanschaung": Franz Brendel and the Claims of Universal History. *Music & Letters*. 2012. Vol. 93, No. 3, pp. 350–373.
9. Wang J. Classical Music: a Norm of "Common" Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2016. Vol. 47, No. 2, pp. 195–205.

About the author:

Irina V. Polozova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Pro-Rector for Research and International Activities, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0001-5519-4381**, i.v.polozova@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.173-179
УДК 78.074

Т. Б. СИДНЕВА, А. В. КУКЛЕВ

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0001-7411-6477, tbsidneva@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4088-734X, cantor.kuklev@yandex.ru

От регионального отделения Императорского Русского музыкального общества к консерватории: становление профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде

Статья посвящена изучению основных этапов формирования традиции профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде. Определяются ключевые факторы, обусловившие учреждение в 1873 году Нижегородского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) и обозначившие направления его деятельности. Освещены принципиальные особенности создания в 1907 году Музыкального училища в городе, просветительской деятельности его сотрудников и учащихся. Выявлены наиболее значимые предпосылки, а также аргументация необходимости открытия в 1946 году консерватории, ставшей современным центром академической музыкальной культуры в регионе.

Опираясь на архивные источники, а также публикации последних лет, авторы приходят к выводам о соединении закономерных и случайных факторов, определившем особенности становления нижегородского музыкального просветительства. Аргументируется решающее значение в данном процессе сотрудничества профессиональных музыкантов, музыкально одарённых нижегородцев, а также меценатов. Данное единство оказалось определяющим не только в укреплении позиций в образовании, но и в активизации концертно-просветительской, музыкально-критической и музыкально-научной сфер. В заключение обосновывается необходимость дальнейшего поиска исторических свидетельств и их описания с целью реконструкции целостной модели развития нижегородского музыкального образования.

Ключевые слова: Нижегородское отделение ИРМО, музыкальное училище, консерватория, профессиональное музыкальное образование, музыкальное просветительство.

Для цитирования: Сиднева Т. Б., Куклев А. В. От регионального отделения Императорского Русского музыкального общества к консерватории: становление профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 173–179.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.173-179.

TATIANA B. SIDNEVA, ANDREY V. KUKLEV

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0001-7411-6477, tbsidneva@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4088-734X, cantor.kuklev@yandex.ru

From the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society to the Conservatory: the Formation of Professional Musical Education in Nizhny Novgorod

The article is devoted to study of the main stages of formation of the tradition of professional musical education in Nizhny Novgorod. Definition is given to the key factors which conditioned the establishment in 1873 of the Nizhny Novgorod Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) and specified the directions of its activities. The essential specific features of the founding in 1907 of a Musical College in the city and the enlightening activities of its employees and students are demonstrated. The most significant premises are brought to light, as is the argumentation of the necessity of the establishment in 1946 of the Conservatory, which has become a contemporary center of academic musical culture in the region. Basing themselves on archival sources, as well

as on publications of recent years, the authors come to conclusions about the connection of recurrent and random factors, which determined the particularities of the formation of the Nizhny Novgorod musical enlightenment. Argumentation is given to the decisive significance in the given process of collaboration of professional musicians, musically gifted Nizhny Novgorod residents, as well as patrons. The present unity turned out to be decisive not only in the strengthening of positions in education, but also in the activation of the spheres of concert enlightenment, musical criticism and musical scholarship. In conclusion, substantiation is given to the necessity of further search for historical testimonies and their description with the aim of reconstruction of an integral model of development of musical education in Nizhny Novgorod.

Keywords: The Nizhny Novgorod Section of the Imperial Russian Musical Society, Musical College, conservatory, professional musical education, musical enlightenment.

For citation: Sidneva Tatiana B., Kuklev Andrei V. From the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society to the Conservatory: the Formation of Professional Musical Education in Nizhny Novgorod. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 173–179. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.173-179.

Процесс формирования профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде является предметом изучения историков и искусствоведов в течение многих десятилетий. Среди тех, кто посвятил объёмные труды данной теме, – Н. Н. Полуэктова [9], В. А. Коллар [5], Б. А. Беляков, В. Г. Блинова, Н. Д. Бордюг [1], В. С. Колесников, Н. П. Бердникова [2] и другие. В то же время до сих пор не существует исследований, обобщающих всё многообразие событий и факторов, которые в своей совокупности определили неповторимые особенности региональной традиции воспитания музыкантов-профессионалов.

Заметим, что создание летописи какого-либо культурного процесса всегда таит в себе сложнейшие проблемы: поиск источников, выявление того, насколько они достоверны, толкование фактов, выстраивание последовательности событий, обоснование логической их закономерности, определение ключевых этапов, описание контекста их существования и т. д. Эти и многие другие факторы делают попытки описания не только трудоёмкими: нередко «пробелы» в истории порождают легенды, стирают грань между истиной и вымыслом, и тогда история неизбежно подчиняется мифам, утрачивая необходимую точность и реалистичность.

Реконструкция процесса формирования системы профессионального музыкального образования в Нижнем Новгороде до сих пор остаётся неполной. Существуют разные интерпретации событий конца позапрошлого и начала прошлого столетий, утеряны важные документальные свидетельства (среди которых – ряд годовых отчётов ИРМО, документы из архивов устроителей ИРМО, сведения об учреждении народной, а затем государственной консерватории в 1918–1919 годах, мемуары, письма и другие исторические данные).

Ко времени создания Нижегородского отделения ИРМО уже были учреждены и вели активную музыкально-просветительскую деятельность отделения Санкт-Петербурга (1859), Москвы (1860), Киева (1863), Казани (1864), Воронежа (1868), Харькова (1871) и других городов империи (см. об этом: [10]). Масштабный проект А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов («идеи исходили от старшего брата, практические детали – от младшего» [7, с. 13]) был нацелен на решение грандиозных планов: укрепление отечественной музыкальной культуры, включающее прежде всего воспитание музыкальных вкусов публики, приобщение любителей музыки к высокому искусству, поддержку российских талантов. С просветительской целью проводились бесплатные концерты, была организована поддержка собирателей фольклора, знатоков церковного пения, осуществлялось ознакомление российских музыкантов с достижениями зарубежной музыкальной педагогики, поощрялось развитие музыкальной критики. Ряд подобных концертов и мероприятий Русского музыкального общества (РМО) во многом способствовал учреждению отделения Общества в Нижнем Новгороде.

Разумеется, на протяжении многих десятилетий в городе существовала благоприятная почва для организации музыкального образования и просветительства. Прочными были традиции домашнего музицирования. В богатых домах-усадьбах Нижегородской губернии (здесь жили представители известнейших русских фамилий – Шаховские, Трубецкие, Шереметевы, Голицыны, Толстые) регулярно проводились концерты, осуществлялись

постановки сцен из опер, постоянно работали домашние учителя-музыканты из Европы (Э. Лангер, К. Эйзрих и другие). Весьма высокий уровень музыкальной жизни во многом был определён энтузиастами, среди которых прежде всего следует упомянуть нижегородца, автора первой книги о Моцарте А. Д. Улыбышева (1794–1858), сыгравшего решающую роль в судьбе идеолога «Могучей кучки» Милия Алексеевича Балакирева.

Нижегородское отделение ИРМО, которому было суждено стать началом организации музыкального просветительства и музыкального образования в крупном регионе Приволжья, было основано по предложению Н. Г. Рубинштейна во время одного из его приездов в город. Инициатива директора Московской консерватории встретила поддержку нижегородских любителей музыки, которые готовы были оказывать ежегодную материальную помощь данному начинанию. Как и в других нестоличных городах, открытие отделений ИРМО стало «результатом консолидации культурных сил» регионов [6, с. 84].

В знак серьёзности этих намерений «лицами, сочувствующими развитию музыкального образования», 18 апреля 1873 года на имя великого князя Константина Николаевича (он только что сменил на посту председателя ИРМО великую княгиню Елену Павловну) была послана телеграмма[1], уведомлявшая о желании образовать новое отделение Общества, а также сообщавшая о состоявшейся подписке желающих вносить ежегодные взносы, сумма которых достигла 1500 рублей.

Среди подписавших телеграмму были Н. Г. Рубинштейн, А. О. Шульц, Н. Ф. Киршбаум, Е. Г. Беллинг. Получив в ответной телеграмме от 19 апреля одобрение великого князя[2], нижегородцы в письме от 26 апреля обратились с официальным ходатайством на имя вице-председателя ИРМО князя Д. А. Оболенского, в котором сообщалось о готовности Н. Г. Рубинштейна содействовать вновь возникающему Отделению. Именно в этом документе в ряду поставленных задач указано не только «ознакомление публики с произведениями замечательных композиторов», но и «обучение хоровому пению и сольфеджиям»[3].

В письме от 19 сентября 1873 года Н. Г. Рубинштейн рекомендует выпускника Московской консерватории Василия Юльевича Виллуана для работы в Нижнем Новгороде. С семьёй Виллуанов Рубинштейна связывали давние прочные отношения: братья Николай и Антон с детства обучались у дяди В. Ю. Виллуана, Александра Ивановича, который в своё время считался одним из лучших педагогов-пианистов в России [4, с. 20]. Однако решающую роль в этой рекомендации сыграло то, что В. Ю. Виллуан был одарённым скрипачом и дирижёром, теоретически грамотным музыкантом и, будучи ещё студентом, проявил себя как трудолюбивый и деятельный энтузиаст.

Собрание Дирекции 26 сентября 1873 года решает пригласить Василия Виллуана «для устройства концертов в качестве капельмейстера, квартетов в качестве первого скрипача и элементарных классов как преподавателя»[4].

«Самый большой музыкант в Нижнем» (так писал о нём А. Н. Скрябин [11, с. 280]), возглавлявший региональное ИРМО с 1873 по 1918 годы, Виллуан стал главной фигурой, привлекавшей крупных российских и зарубежных музыкантов в Нижний Новгород. Среди значительных событий следует назвать концерты А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, С. И. Танеева, В. И. Сафонова. Об уровне образования в созданных музыкальных классах свидетельствуют репертуарные списки ученических концертов, содержащиеся в отчётах ИРМО, а также успешное обучение выпускников в столичных консерваториях (например, С. Ляпунов, В. Исакович-Скрябина, И. Барабейчик-Добровейн и другие, ставшие студентами Московской консерватории).

Но вернёмся к малоизвестным страницам начала истории Отделения. В соответствии с уполномочием Главной дирекции № 32 от 15 мая 1873 года в Нижнем Новгороде проводится учредительное собрание открываемого Отделения ИРМО. На нём были решены многие организационные вопросы и, прежде всего, избраны председатель Отделения (А. О. Шульц), директора (Е. Г. Беллинг, А. А. Фредерикс, Н. А. Мессинг, Н. Э. Шмидт).

С 15 ноября начинают работу Музыкальные классы, а уже на заседании 23 ноября Дирекция Нижегородского отделения, ввиду большого количества желающих обучаться, решает открыть второй класс игры на фортепиано. По рекомендации Н. Г. Рубинштейна (письмо 22 ноября, № 90)[5] преподавателем фортепиано приглашается выпускница Московской консерватории А. Е. Пятова.

Круг преподаваемых дисциплин неуклонно расширяется, о чём свидетельствуют ежегодно публикуемые отчёты Нижегородского отделения ИРМО. В первый год работы Музыкальных классов было открыто преподавание фортепиано, скрипки, элементарной теории и хорового пения, на следующий год перечень дополнен классами сольного пения,

виолончели, гармонии. В конце XIX столетия открывается класс духовых инструментов.

Большое значение для учащихся Музыкальных классов имели Симфонические собрания, в которых регулярно выступали профессиональные исполнители, в том числе А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, В. И. Исакович-Скрябина, М. А. Дейша-Сионицкая, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, квартет герцога Мекленбург-Стрелицкого.

На протяжении более чем тридцати лет В. Ю. Виллуан идёт к достижению новой высоты – и 6 марта 1907 года Дирекция Нижегородского отделения ИРМО возбуждает ходатайство перед Главной дирекцией о преобразовании Музыкальных классов в Музыкальное училище[6]. Следует отметить, что этот сюжет истории имеет весьма парадоксальные «повороты»: в письме 1898 года С. И. Танеев просит В. Ю. Виллуана прислать ему устав училища (!), «очевидно, не сомневаясь в его существовании» [2, с. 208].

Реорганизация в Музыкальное училище подразумевала не только смену статуса учебного заведения; прежде всего, это неизбежно увеличило расходы, связанные с расширением перечня преподаваемых дисциплин. И в своём ходатайстве Дирекция Нижегородского отделения составляет подробный расчёт доходов, из которых сложится необходимая сумма.

28 марта 1907 года Главная дирекция уведомляет нижегородских коллег о своём согласии на реорганизацию Музыкальных классов в Музыкальное училище[7]. Решение было принято на заседании 23 марта 1907 года.

В письме от 15 ноября 1907 года Главная дирекция утверждает в должности директора Музыкального училища Нижегородского отделения ИРМО свободного художника, коллежского советника Василия Виллуана[8].

В 1908 году Нижегородскому отделению ИРМО исполнилось 35 лет. Признавая заслуги Виллуана в становлении и развитии профессионального музыкального образования, сразу несколько заведений (Дирекция Нижегородского отделения ИРМО, Совет Нижегородского Мариинского института благородных девиц и другие) возбуждают ходатайства о присвоении ему очередного чина статского советника. Кроме того, Дирекция Нижегородского отделения просит утвердить В. Ю. Виллуана почётным членом ИРМО. Грамота почётного члена была подписана председателем ИРМО в день заседания Главной дирекции 22 марта 1909 года[9].

Сам же Виллуан в предпраздничные дни был озабочен только достойным замечательной даты торжеством, прилагая все силы для его организации. И в письме от 3 ноября 1908 года он сообщает Главной дирекции, что «с разрешения Господина Нижегородского Губернатора Дирекция имеет отпраздновать юбилейный акт 35-летия со дня открытия Нижегородского отделения и Музыкальных классов, ныне преобразованных в Музыкальное училище. Акт назначен на 12 ноября. Директор Музыкального училища В. Виллуан»[10].

В первые годы после революции Музыкальное училище ИРМО не раз меняло наименование и статус. Декретом СНК РСФСР от 5 июля 1918 года все учебные заведения были переданы в ведение Комиссариата образования. И осенью 1918 года свои двери всем желающим открыла Народная консерватория, приняв на первый курс более 800 человек, из которых после первой сессии продолжили обучение менее 100 человек. В должности директора консерватории В. Ю. Виллуана сменил молодой московский музыкальный критик, автор первой биографии А. Н. Скрябина (изданной в 1915 году) Е. О. Гунст. С 1919 года учебное заведение работает в статусе Государственной консерватории, в некоторых документах можно встретить наименование «Государственный музыкальный университет», что объясняется принятым в 1919 году «Положением о Государственном музыкальном университете», который бы объединял все ступени профессионального музыкального образования. Этот период нижегородской музыкальной истории полон «белых пятен» и ещё ждёт своего исследования.

К концу 1922 года (по другим, косвенным, свидетельствам – 1921-го, приказ не обнаружен) учебное заведение определяется как Музыкальный техникум (в 1929–1939 годах существовал как Музыкально-театральный техникум, а с 1938 года утвердилось название «Горьковское музыкальное училище»).

В 1920–1930-е годы открывается «инструкторско-педагогическое отделение», призванное готовить учителей музыкальных школ и руководителей художественной самодеятельности, на отделении введён класс «массовых народных инструментов». Тогда же формируются студенческие творческие коллективы – оркестр народных инструментов (руководитель И. К. Бучинский) и духовой оркестр, стала стабильной работа симфонического оркестра (руководитель С. Л. Лазерсон). В 1930-е годы начинается подготовка

студентов по специальностям «дирижирование» (под руководством П. И. Армашова) и «теория музыки» (под руководством Т. И. Агринской).

В годы Великой Отечественной войны училище продолжает работу. Творческой победой педагогического коллектива стало поступление в 1943 году в Московскую консерваторию четырёх выпускников: В. Блиновой, О. Виноградовой, О. Лебедевой (позднее они войдут в число первых преподавателей консерватории) и В. Чижовой. В 1944 году в Ленинградскую консерваторию поступила С. Хентова (в будущем один из ведущих исследователей творчества Д. Шостаковича), в том же году на Всероссийском смотре-конкурсе музыкальных учебных заведений С. Хентова и Н. Зевеке (фортепиано) стали лауреатами, а К. Леонова (сопрано) – дипломантом.

В первые послевоенные годы открывается ещё одна страница музыкальной истории Нижнего. Она связана с дирижёрско-хоровым образованием. 14 апреля 1946 года на базе Детского дома художественного воспитания детей была учреждена Горьковская городская детская хоровая капелла. Почти сразу же с момента создания капелла стала школой-интернатом, поскольку основной контингент учащихся набирали из детей-сирот, в большинстве своём потерявших на войне родителей. Ныне хоровая капелла преобразована в Нижегородский хоровой колледж имени Л. К. Сивухина, где обучаются дети разных возрастов (от 4 до 18 лет) и ведётся активная концертно-просветительская деятельность.

В 1946 году после неоднократных попыток открыть в Нижнем Новгороде консерваторию было наконец учреждено высшее музыкальное учебное заведение. Покровительство столиц, и прежде всего Москвы, которое проходит очевидной нитью истории музыкального образования в Нижнем Новгороде, серьёзно проявилось и в этот период: первыми преподавателями стали профессора Московской консерватории.

В то же время авторитет профессиональных педагогов-музыкантов позволил значительному числу преподавателей училища войти в педагогический состав открывшейся консерватории. В их числе – А. А. Коган (первый директор консерватории), А. Л. Лазерсон, С. Л. Лазерсон, Н. Н. Полуэктова, С. А. Афанасьев, Н. А. Глассон, П. И. Булат, П. Н. Казачек, С. С. Зимакова, Н. М. Дубяго и многие другие.

За более чем 70-летнюю историю Нижегородская консерватория прошла путь от «камерного» состава педагогов и студентов (в частности, первый выпуск насчитывал 19 человек) до масштабного творческого центра региона. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования (см., например: [3; 8]); фильмы, созданные как профессиональными телестудиями, так и студентами-журналистами; конференции, посвящённые внёсшим весомый вклад в становление вуза музыкантам разных поколений. Подробная освещённость многогранного пути консерватории в научных и публицистических трудах стала следствием понимания того, что история творится каждый день, в малых и больших событиях.

Сегодня трудно представить культурную карту Нижнего Новгорода без консерватории, трёх училищ, дающих профессиональное музыкальное образование, более трёх десятков детских музыкальных школ, студий и центров (количество которых постоянно растёт). Сложившаяся вертикаль подготовки одарённых музыкантов имеет богатую историю становления почти в полтора столетия. И эта история восходит к пониманию того, что было поставлено целью ИРМО: формировать «вокруг себя культурную среду, меняющую общественную жизнь, привнося в неё духовную красоту и нравственные ценности» [10, с. 2].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Оригинал телеграммы хранится в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.). Ф. 408. Оп.1. Д. 560. Л. 1.

[2] Копия телеграммы хранится в ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 12.

[3] Ходатайство на имя вице-председателя ИРМО князя Дмитрия Оболенского. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп.1. Д. 173. Л. 3, 3 об., 4, 4 об.

[4] Протокол № 2 заседания Дирекции Нижегородского отделения ИРМО от 26 сентября 1873 года. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 12 об.

[5] Протокол № 6 заседания Дирекции Нижегородского отделения ИРМО от 23 ноября 1873 года. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 173. Л. 14 об., 15.

[6] Ходатайство от 6 марта 1907 года за № 199, зарегистрировано в журнале Главной дирекции ИРМО

23 марта 1907 года. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 1, 1 об., 2.

[7] Письмо Главной дирекции ИРМО от 28 марта 1907 года, № 3077. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 3, 3 об.

[8] Письмо Главной Дирекции ИРМО от 15 ноября 1907 года, № 3473. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 8.

[9] Ходатайство Дирекции Нижегородского отделения ИРМО. (На ходатайстве отмечена дата подписания грамоты Почетного члена ИРМО.) ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 21, 21 об.

[10] Письмо Василия Виллуана в Главную дирекцию ИРМО. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 560. Л. 10, 10 об.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляков Б. А., Блинова В. Г., Бордюг Н. Д. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде – городе Горьком. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1980. 336 с.
2. Бердникова Н. П., Колесников В. С. «…Нижегородское отделение ИРМО было скромное начинание немногих любителей искусства…» (К 140-летию со дня основания) // Русское музыкальное общество 1859–1917: История отделений. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 191–224.
3. Имена музыкальной эпохи: к 60-летию Нижегородской консерватории: сборник статей / сост. и ред. Т. Б. Сиднева, Б. С. Гецелев. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория, 2007. 188 с.
4. Кирнозе З. И. К истокам Нижегородской консерватории: Василий Юльевич Виллуан (1850–1922) и Императорское Русское музыкальное общество // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). С. 18–23.
5. Коллар В. А. Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода – города Горького. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. 176 с.
6. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
7. Кузина О. П. Николай Григорьевич Рубинштейн: жизнь, дела, современники // Николай Рубинштейн и его время: альбом (К 150-летию Московской консерватории) / ред.-сост. М. Д. Соколова. М., 2002. С. 4–43.
8. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (1946–2011) / гл. ред. Я. Гройсман. Нижний Новгород: Деком, 2013. 208 с.
9. Полуэктова Н. Н. Деятели музыкального просвещения в Нижнем Новгороде // Из музыкального прошлого / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. М., 1965. Вып. 2. С. 141–177.
10. Русское музыкальное общество 1859–1917: История отделений / ред., вст. ст. О. Р. Глушковой. М.: Языки славянской культуры, 2012. 536 с.
11. Скрябин А. Н. Письма / сост. и ред. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. 736 с.
12. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). January, 2018, pp. 345–349. DOI: 10.2991/icassee-17.2018.78.
13. Sargeant L. M. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917 // Music & Letters. 2004. Vol. 85, No. 1, pp. 41–61.

Об авторах:

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (603005, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-7411-6477**, tbsidneva@yandex.ru

Куклев Андрей Владимирович, заместитель директора по учебно-производственной работе, Нижегородское музыкальное училище им. М. А. Балакирева (603057, г. Нижний Новгород, Россия); старший преподаватель кафедры сольного пения, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (603005, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-4088-734X**, cantor.kuklev@yandex.ru

REFERENCES

1. Belyakov B. A., Blinova V. G., Bordyug N. D. *Opernaya i kontsertnaya deyatel'nost' v Nizhnem Novgorode – gorode Gor'kom* [Opera and Concert Activities in Nizhny Novgorod – the City of Gorky]. Gorky: Volga-Vyatka book publishing house, 1980. 336 p.
2. Berdnikova N. P., Kolesnikov V. S. "…Nizhegorodskoye otdeleniye IRMO bylo skromnoye nachinaniye nemnogikh lyubiteley iskusstva…" (K 140-letiyu so dnya osnovaniya) ["...The Nizhny Novgorod Section of the Imperial Russian Musical Society was a Modest Undertaking of a Small Number of Art Lovers..." (Towards the 140th Anniversary of Its Foundation)]. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo 1859–1917: Istoriya otdeleniy* [The Russian Musical Society 1859–1917: History of the Sections]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2012, pp. 191–224.
3. *Imena muzykal'noy epokhi: k 60-letiyu Nizhegorodskoy konservatorii* [Names of the Musical Epoch: Towards the 60th Anniversary of the Nizhny Novgorod Conservatory]. Compiled and edited by T. B. Sidneva, B. S. Getselev. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State Conservatory, 2007. 188 p.
4. Kirnoze Z. I. K istokam Nizhegorodskoy konservatorii: Vasiliy Yul'yevich Villuan (1850–1922) i Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo [Towards the Origins of the Nizhny Novgorod Conservatory: Vassily Yulievich Villuan (1850–1922) and the Imperial Russian Musical Society]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Topical Issues of Higher Musical Education]. 2018. No. 1 (47), pp. 18–23.
5. Kollar V. A. *Muzykal'naya zhizn' Nizhnego Novgoroda – goroda Gor'kogo* [The Musical Life of Nizhny Novgorod – the City of Gorky]. Gorky: Volga-Vyatka book publishing house, 1976. 176 p.
6. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
7. Kuzina O. P. Nikolay Grigor'yevich Rubinshteyn: zhizn', dela, sovremenniki [Nikolai Grigoryevich Rubinstein: Life, Affairs, Contemporaries]. *Nikolay Rubinshteyn i yego vremya: al'bom (K 150-letiyu Moskovskoy konservatorii)* [Nikolai Rubinstein and His Time: Album (Towards the 150th Anniversary of the Moscow Conservatory)]. Edited and compiled by M. D. Sokolova. Moscow, 2002, pp. 4–43.
8. *Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. I. Glinki (1946–2011)* [Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy)]. Editor-in-chief J. Groisman. Nizhny Novgorod: Decom, 2013. 208 p.
9. Poluektova N. N. Deyateli muzykal'nogo prosveshcheniya v Nizhnem Novgorode [Public Figures of Musical Enlightenment in Nizhny Novgorod]. *Iz muzykal'nogo proshlogo* [From the Musical Past]. Edited and compiled by B. S. Shteynpress. Issue 2. Moscow, 1965, pp. 141–177.
10. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo 1859–1917: Istoriya otdeleniy* [The Russian Musical Society 1859–1917: History of the Sections]. Editorial, introductory article by O. R. Glushkova. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2012. 536 p.
11. Skryabin A. N. *Pis'ma* [Letters]. Edited and compiled by A. V. Kashperov. Moscow: Muzyka, 2003. 736 p.
12. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education. *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017).* January, 2018, pp. 345–349.
DOI:10.2991/icassee-17.2018.78.
13. Sargeant L. M. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85, No. 1, pp. 41–61.

About the authors:

Tatiana B. Sidneva, Dr.Sci. (Culturology), Professor, Pro-Rector for Scientific Work, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (603005, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0001-7411-6477**, tbsidneva@yandex.ru

Andrey V. Kuklev, Assistant Director for Educational and Production Work, Balakirev Nizhny Novgorod Musical College (603057, Nizhny Novgorod, Russia); Senior Faculty Member at the Solo Singing Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (603005, Nizhny Novgorod, Russia),
ORCID: 0000-0003-4088-734X, cantor.kuklev@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.180-186
УДК 78.074

Л. Л. ПЫЛЬНЕВА

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0000-0001-8126-1285, pylneva@mail.ru

Императорское Русское музыкальное общество в городах Сибири конца XIX – начала XX столетия: проблемы и достижения*

В статье рассматривается работа Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в городах Сибири. Освещаются два основных направления деятельности – исполнительство и образование. Успехи концертной работы связаны с Томском, Тобольском, Омском и Иркутском, где выступали профессиональные музыканты, предпринимались усилия по созданию оркестровых и хоровых коллективов, организовывались гастроли европейских исполнителей. В программы включались произведения зарубежных и отечественных классиков, современные сочинения, в том числе и малоизвестные опусы. Силами членов организации проводились тематические концерты, посвящённые творчеству русских композиторов (Михаила Глинки, Антона Рубинштейна, Петра Чайковского). Жанровый охват сочинений был весьма широк: от песен и романсов – до квартетов и симфоний. В концертах нередко принимали участие выдающиеся исполнители. Выпускники Музыкальных классов ИРМО имели возможность продолжать образование в консерваториях, некоторые становились профессиональными артистами. Работа Общества широко освещалась в сибирской прессе, в том числе в изданиях «Сибирская жизнь», «Томский листок», «Восточное обозрение», «Сибирский вестник».

Ключевые слова: Русское музыкальное общество (РМО); музыкальная культура Сибири, музыкальные классы, сибирская пресса, музыкальное исполнительство.

Для цитирования: Пыльнева Л. Л. Императорское Русское музыкальное общество в городах Сибири конца XIX – начала XX столетия: проблемы и достижения // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 180–186. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.180-186.

LADA L. PYLNEVA

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia
ORCID: 0000-0001-8126-1285, pylneva@mail.ru

The Imperial Russian Musical Society in Siberian Cities at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century: Problems and Achievements

The work of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the cities of Siberia is examined in the article. Two main directions of activity – performance and education. The success of the work on organizing concerts was connected with the cities of Tomsk, Tobolsk, Omsk and Irkutsk, where professional musicians performed, efforts were undertaken in creation of orchestral and choral ensembles, and tours were organized by European performers. The programs included compositions by European and Russian classics, contemporary works, including little known oeuvres. By the efforts of the members of the organization, numerous thematic concerts devoted to the musical legacy (Mikhail Glinka, Anton Rubinstein, Piotr Tchaikovsky) were arranged. The genre scope of the compositions was quite broad – from songs and art songs to string quartets and symphonies. Outstanding performers took part in the concerts. Graduates of the Musical Classes of the IRMS had the opportunity to continue their education in conservatories, some of them became professional artists. The work of the Society was widely covered in the Siberian press, including the

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ: грант №17-04-00443 а.

publications “Sibirskaya zhizn'” [“Siberian Life”], “Tomskiy listok” [“The Tomsk Leaf”], “Vostochnoe obozrenie” [“The Eastern Overview”], and “Sibirskiy vestnik” [“The Siberian Herald”]. The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research: Grant No. 17-04-00443 a.

Keywords: Russian Musical Society (RMO), the musical culture of Siberia, Musical Classes, the Siberian press, musical performance.

For citation: Pylneva Lada L. The Imperial Russian Musical Society in Siberian Cities at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century: Problems and Achievements. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 180–186. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.180-186.

С середины XIX века в городах Сибири констатируем формирование музыкальной академической культуры. В числе факторов, влиявших на процесс, – активное развитие музыкального искусства в Европейской части России, появление в Сибири образованных слушателей, возникновение контингента исполнителей в регионе, становление материальной базы для бытования академической культуры, установление более тесных связей между окраинами и метрополией. Важным импульсом также стало создание объединений, способствующих активизации театральной и концертной жизни региона. Во-первых, назовём «Общества любителей музыки»[1], которые сыграли подготовительную роль в профессионализации музыкального искусства. Во-вторых, – Русское географическое общество (с 1849 – Императорское Русское географическое общество), представители которого внесли немалый вклад в изучение культуры Сибири (особенно в области этнографии).

Важную функцию в становлении музыкального образования и исполнительства выполнило Русское музыкальное общество (с 1873 года – Императорское Русское музыкальное общество). Исследователи высоко оценили роль организации: «Официальное включение в сферу деятельности ИРМО означало и укрепление материального базиса самодеятельности, и высококвалифицированное общее руководство, нужды в котором стали остро ощущаться в крупных центрах Сибири» [4, с. 70]; деятельность отделений в азиатской части России «изменяла не только инфраструктуру музыкального пространства, но и влияла на геополе общественного музыкального сознания всего этого обширного региона» [3, с. 78]. Основными источниками информации по работе ИРМО являются отчёты отделений, рецензии в прессе, а также труды сибирских краеведов. Целью данной статьи стало освещение основных аспектов работы организации в Сибири.

Сибирские отделения ИРМО были открыты в Нерчинске (1874), Омске (1876), Тобольске (1878), Томске (1879), Иркутске (1901). Инициаторами выступали разночинные представители городов и регионов: в Нерчинске – купец М. Д. Бутин, в Томске – ученица А. Г. Рубинштейна Е. А. Дмитриева-Мамонова, в Тобольске и Омске – генерал-адъютант Н. Г. Казнаков. В Омске также проявили инициативу капельмейстер А. М. Редров и музыканты-любители М. Ф. и Л. С. Буланже. В Иркутске была подана коллективная просьба и проводилась благотворительная деятельность преподавателей и учащихся музыкальной школы А. Ю. Гениты-Пилсудского. Функционирование ИРМО в Сибири было связано с концертно-исполнительской и образовательной практикой, а также музыкально-критической деятельностью, способствующей популяризации искусства. Организация исполнительства явилась значительным достижением в Тобольске, Томске, Омске и Иркутске. Безусловно, нельзя назвать концертную деятельность планомерной и выверенной по репертуару, мастерству солистов и ансамблистов, но говорить о ней как о заметном явлении необходимо.

Репертуарная политика Общества подразумевала звучание европейской и русской классики, а также опусов современников. В каждом из городов сложилась специфика, обусловленная предпочтениями руководства ИРМО и вкусами публики, но ведущим критерием для подбора репертуара являлись возможности исполнителей. Недостаток ресурсов порождал программы, в большей степени напоминавшие отчётные концерты, в которых представлены лучшие достижения на настоящий момент. В репертуаре соседствовали оркестровые, хоровые, камерные опусы, классические произведения и обработки народных песен. Например, на томском музыкальном вечере 9 января 1887 года прозвучали баллада «Лесной царь» Ф. Шуберта, хоровые номера – «Велик наш Бог» М. И. Глинки, «Хор русалок» А. С.

Даргомыжского, «Хор женщин и соло Амнерис» Дж. Верди, песня «Зашумела, разгулялась», дуэты «Море и сердце» И. Соколова в переложении А. С. Даргомыжского, «Роза ль ты, розочка» М. Яковлева также в транскрипции А. С. Даргомыжского, а кроме того – «Ракоци-марш» Ф. Листа. Тенденция не менялась десятилетиями[2].

В концертах ИРМО участвовали и хорошо подготовленные музыканты. Об уровне мастерства томских исполнителей свидетельствовал их репертуар: Струнный квартет № 10 Л. Бетховена, квинтет «Форель» Ф. Шуберта и Фортепианный квинтет Р. Шумана, симфоническая поэма «Пляска смерти» К. Сен-Санса, сцены из опер «Трубадур» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Садко» и «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова. Нельзя обойти вниманием цикл концертов «Соната для фортепиано и скрипки в её главнейших представителях и типичных образцах», прошедших в Томске [4, с.104]. Масштабный проект включал опусы А. Корелли, Ф. Джеминиани, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Э. Грига, К. Сен-Санса, А. Дворжака, А. Г. Рубинштейна, М. М. Ипполитова-Иванова. Он был реализован силами А. Я. Александровой-Левенсон (фортепиано) и Я. С. Медлина (скрипка). Важным стало устройство тематических вечеров, как то: концерт духовной музыки 5 марта 1887 года[3]; концерт, посвящённый творчеству М. И. Глинки 1 декабря 1886 года, «в память пятидесятилетия со дня первого представления оперы “Жизнь за Царя” (27 ноября 1836 г.)». В последнем, как следует из Отчёта Томского отделения ИРМО за 1886–1887 годы, прозвучали Увертюра из оперы, хоровые «Славься…», «Разгулялася, разливалася», «Бог войны», ария Антониды, трио «Не томи, родимый». Были включены хор «Велик наш Бог» на слова В. А. Соллогуба и «Вальс-фантазия» в четырёхручном переложении для фортепиано. Представляется, что причиной появления в концерте неоперных номеров стала, как уже упоминалось, нехватка исполнительских ресурсов.

О серьёзной подготовке иркутян говорит исполнение Пятой симфонии, Первого фортепианного концерта П. И. Чайковского, Третьей симфонии Л. Бетховена, Второго фортепианного концерта Ф. Шопена, увертюры «Эгмонт» Л. Бетховена и увертюры к опере «Тангейзер» Р. Вагнера.

В Омске важным было участие известных музыкантов-гастролёров, хора (дирижёр К. Г. Хамелев, с 1895 – А. И. Васильев) и оркестра Сибирского казачьего войска. Это позволяло организовывать крупные проекты: звучали фрагменты из ораторий «Сотворение мира» и «Семь слов Спасителя на кресте» Й. Гайдна, «Stabat Mater» Д. Россини, увертюры и симфонии. Специфика Тобольска заключалась в большом количестве квартетной (и другой ансамблевой) музыки, в том числе Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера. Участие оркестра дало возможность играть увертюры и симфонии венских классиков, опусы А. Н. Верстовского, М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна, А. Н. Серова, П. И. Чайковского[4].

Необходимо сказать и о других особенностях репертуара: исполнялись малоизвестные ныне сочинения В. Н. Пасхалова, С. И. Донаурова, Л. Денца, Б. Годара, А. Куллака, К. Калькбреннера, К. Ю. Давыдова, Г. В. Эрнста, В. Рейзингера, Я. Каливоды. Как следует из сохранившихся документов, наряду с серьёзными опусами звучала лёгкая музыка: увертюры к опереттам «Дама пик», «Поэт и крестьянин» Ф. фон Зуппе, марш из «Цыганского барона» И. Штрауса, «Рондо-вальс» Р. Планкета, «Ночи юга» Л. Денца, «Тоска по родине» Ю. А. Капри и др. Случались и казусы: например, в концерте 10 ноября 1886 года (Томск) исполнение Квартета *c moll* для рояля, скрипки, альта и виолончели Ф. Э. Фески было по неизвестной причине разделено (инициальная часть прозвучала в первом отделении, а *Andante* – во втором), что явно не способствовало целостности восприятия. Подобные недостатки снижали общую атмосферу городской культуры, но в целом старания ИРМО позволили заполнить имевшийся в регионе музыкальный вакуум.

Среди музыкантов Омска, внёсших важный вклад в работу ИРМО, – скрипачи К. А. и Н. А. Кононовы, И. Ф. Гровес, пианистка Е. А. Дмитриева-Мамонова, певица В. П. Остафьева; в Тобольске современники отмечали сопрано Е. Г. фон Древиц, скрипача и альтиста Н. Д. Тихонравова, виолончелиста С. П. Матвеева, певицу и пианистку М. И. Касинову. В Томске известность приобрели скрипач Я. С. Медлин, виолончелист А. С. Медлин, певцы К. И. Томашинская, И. В. Матчинский, дирижёр А. А. Ауэрбах, пианистки А. Я. Александрова-Левенсон, Ф. Н. Тютрюмова, в Иркутске – дирижёр С. Г. Румшийский, пианистка Е. Г. Городецкая,

виолончелисты И. А. Аннин, А. Ф. Вербов, певцы А. Ф. Арцимович, С. И. Друзякина, скрипач М. Н. Синицын, композитор Р. А. Иванов[5].

О работе ИРМО активно писала пресса[6]. В «Сибирской жизни» читаем: «2 марта исполняется 25-летие открытия Томского отделения Императорского Русского музыкального общества. В помещении музыкальных классов отделения предполагается в этот день совершить торжественное молебствие, а вечером в помещении общественного собрания предполагается устройство большого симфонического вечера»[7]; «Томское отделение Императорского Русского Музыкального Общества. Музыкальные классы. В субботу 24 января 1904 г. в зале Общественного собрания имеет быть публичный ученический вечер»[8]. Множество отзывов носило благоприятный характер, но поскольку концерты бывали далеки от совершенства, наличие критических рецензий является свидетельством адекватных оценок музыкального исполнительства. Например, томский корреспондент писал: «Если принять во внимание местные условия (бедность муз. жизни Томска), то концерт несомненно должен считаться светлым явлением; во всяком случае г-жа Абля лучшая из всех певиц, которых мне пришлось слышать в Томске в течение сезона, а г-жа Островская лучшая из всех пианисток. Кроме того, в концерте были №№, исполнение которых без всяких оговорок надо признать хорошим (например, очень изящно и с большим вкусом пропетый г-жой Абля Вальс во II отд. на bis), прелюдия Лядова, исполненная г-жой Островской. Но рассматриваемый безотносительно концерт произвёл очень бледное впечатление. Казалось, будто все артисты были “не в ударе”, играли, точно исполняя неприятную обязанность. <…> Соната Грига была исполнена г-жой Островской и г. Медлиным совсем-таки слабо: скомкано, неотделанно (у г. Медлина попадались даже фальшивые ноты), с далеко небезупречными темпами. <…> М.»[9].

Критический характер носит и заметка омского автора, который ставил Обществу в упрёк нерадивость в организации концертов. Артисты оценивались им как в плане технического мастерства, так и с точки зрения художественных достижений. И, конечно, крайне негативное мнение высказывалось в адрес музыкантов, демонстрировавших низкий уровень подготовки[10]. Корреспондент «Сибирского вестника» писал и о проблемах оркестра, проистекавших из явной материальной зависимости оркестрантов от концертных сборов[11]. Фигурировали и претензии в адрес организаторов концертов[12].

Недостаток исполнительских кадров диктовал заботу о музыкальном образовании. В Нерчинске в 1874 году музыкальная школа возникла по инициативе купца М. Д. Бутина. Ставилась цель «воспитания чувства окружающего общества», получения образования, поскольку его отсутствие тормозит развитие музыкальной инфраструктуры в городе. Учащиеся вели концертную работу, в которую включился и созданный при учебном заведении оркестр (руководитель М. Н. Мауриц). В репертуар вошли увертюры и симфонии В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, пьесы и ансамбли М. И. Глинки, Р. Шумана, Ф. Листа. Школа закрылась в 1879 году, поскольку местное общество оказалось не готово к развитой концертной жизни. В более передовом Иркутске классы просуществовали с 1901 по 1914 год. Выпускники продолжали образование в консерваториях, играли в региональных и европейских оркестрах[13]. Организаторы концертной деятельности учащихся проектировали серьёзные акции: например, монографические программы по творчеству М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна (1904–1905), концерт памяти Н. В. Гоголя (1902), квартетные вечера (1911, 1912), знакомство с творчеством малоизвестного в то время в Сибири И. С. Баха (1913).

Явные успехи отмечались в работе томичей[14]: создание классов обсуждалось прессой[15], активно продвигалось дирекцией Томского отделения ИРМО. Учреждение удалось открыть в 1893 году, выпускникам предъявлялись требования, сопоставимые с современным уровнем первых курсов музыкальных колледжей. Так, по классу фортепиано это было «исполнение любой гаммы любого вида, трёх этюдов (Мошелеса, Клементи или ор. 740 Черни, Шопена или Скрябина, из них одного октавного), фуги Баха, сонаты Бетховена и части фортепианного концерта» [4, с. 392]. Дирекцией устраивались благотворительные концерты, подразумевавшие сбор средств для получения выпускниками дальнейшего образования[16]. Цели, как правило, достигались: «ученики местной музыкальной школы – драматическое сопрано г. Василькова и бас г. Ивашкевич приняты в С.-Петербургскую консерваторию по классу пения казёнными стипендиатами»[17]. Организовывались и новые коллективы, способные принять участие

в культурной жизни города[18]. Омские (1910–1916) и Тобольские (1903–1918) Музыкальные классы также были оснащены профессиональными кадрами по популярным специальностям.

Симптоматично, что образовательные начинания имели будущее: в 1912 году Томские классы были реорганизованы в Музыкальное училище (ныне – Томский музыкальный колледж имени Э. Денисова), Омские и Иркутские способствовали появлению образовательных учреждений: в Омске возникла Первая Советская музыкальная школа (в настоящее время – Омское музыкальное училище имени В. Я. Шебалина), в Иркутске – частная музыкальная школа, а в советское время – Музыкальный университет, Музыкальный техникум.

Как известно, отделения Императорского Русского музыкального общества играли важную роль в становлении искусства ряда городов (см., например: [5; 6]). Отметим, что и на творческую атмосферу городов Европы влияли различные музыкальные общества (см.: [7; 8]). И в этом плане сибирский регион органично вписывается в общий контекст развития культуры.

Уровень академического искусства Сибири рубежа XIX–XX веков проигрывал по сравнению с музыкальной жизнью столиц, но по ряду позиций был аналогичен установившемуся в провинциальных городах европейской части России. Имея богатый слуховой опыт и хорошее образование, члены ИРМО были ориентированы на столичную, а порой европейскую концертную жизнь. Работа ИРМО продемонстрировала яркий пример возможностей активных членов общества в организации такого сложного начинания, как музыкальное исполнительство и образование. Несмотря на материальные проблемы, личная инициатива послужила импульсом развития инфраструктуры городов Сибири. Не все планы нашли отклик, но старания энтузиастов позволили впоследствии достичь результата, сопоставимого с исполнительским музыкальным искусством Европы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тобольское (1857), Омское (1874), Томское (1876), Иркутское (1882), Красноярское (1886), Нерчинское (1887), Якутское (1889), Читинское (1895), Сретенское (1895), Томское общество музыкального пения (1901).

[2] Соседство сочинений, различных по стилевой принадлежности и художественной ценности, прослеживается и в Тобольске. В концерте 17 октября 1879 года фигурировали Квартет ор. 18 № 6 Л. Бетховена и Каприччио-фантазия Ф. Мендельсона рядом с вокальными «Ой, не ходы, Грицю» А. В. Едлички, «Для чего мне чёрны брови» А. А. Дерфельдта, «Я очи знал» Е. В. Кочубей. 18 октября 1903 года музыкальный вечер включал попурри из опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и «Гугеноты» Дж. Мейербера, дуэт «Когда, душа, просилась ты» М. И. Глинки, Элегию для скрипки Г. В. Эрнста, арию из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. Данные приводятся по Отчёту Тобольского отделения ИРМО за 1879–1880 гг. (Тобольск, 1880, 10 с.) и Отчёту Тобольского отделения ИРМО за 1903–1904 гг. (Тобольск, 1904, 18 с.).

[3] Первое отделение: «Что унываеши, душе моя» Е. С. Азеева, «Вечери Твоея тайные» А. Ф. Львова, «Помилуй мя, Господи» А. Л. Веделя, «Колена, Россы, преклоните» П. И. Турчанинова. Второе – «Молитва» А. Страделлы, «Ave Maria» Баха – Гуно, «Прославление Бога природою» Л. Бетховена, «Lacrimosa» из «Реквиема» В. Моцарта.

[4] В целом нехватка симфонических коллективов была проблемой для ИРМО. Так, С. Е. Радченко пишет: «Среди отделений ИРМО в Центральном Черноземье в конце XIX – начале XX столетия симфонические собрания регулярно устраивало лишь Тамбовское отделение» [6, с. 153], здесь «на высоком консерваторском уровне исполнялись “Неоконченная симфония” Ф. Шуберта, целый ряд концертов (К. М. Вебера, Г. Э. Гольтермана, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, Л. Шпора и др.) с сопровождением оркестра» [там же, с. 154].

[5] Исполняемые опусы подтверждают высокий уровень музыкантов. Так, например, К. И. Томашинская имела в репертуаре партии Людмилы («Руслан и Людмила»), Иоанны («Орлеанская дева»), Антониды («Жизнь за Царя»), Аиды («Аида») и Леоноры («Трубадур»). Е. А. Дмитриевой-Мамоновой были по силам сольные программы: Баркарола и Вальс А. Г. Рубинштейна, Романс и Концертный парафраз Ф. Листа на темы из оперы Дж. Верди «Риголетто», Баллада и Вальс Ф. Шопена, Мазурка П. И. Чайковского, Вальс А. А. Гензельта и Концерт А. Ш. Литольфа. Подбор программы свидетельствует о виртуозной направленности дарования и высокой подготовке пианистки.

[6] В частности, С. П. Вавилов и Я. В. Ткаленко отмечают: «Н. А. Александровым в различных изданиях Москвы, Петербурга и Томска опубликовано

около 500 (!) заметок, статей, рецензий на музыкальные темы» [1, с. 29].

[7] Сибирская жизнь. 1904. 15 января. С. 2. Здесь и далее в цитатах орфография и синтаксис приведены к современным нормам.

[8] Сибирская жизнь. 1904. 22 января. С. 1.

[9] Сибирская жизнь. 1904. 31 января. С. 3.

[10] «За первую половину музыкального сезона наше отделение ИРМО дало всего один музыкальный вечер 12-го декабря с. г., который прошёл вяло и при небольшом сборе. Литературно-музыкальный вечер 4/I в пользу Омской воскресной школы дан любителями в общественном собрании при переполненном зале. <…> Из участвующих гг. любителей особенно выделилась баронесса О. Н. Таубе, обладающая приятным и нежным soprano, но мало разработанным в техническом отношении, вследствие чего она и не выходила за рамки романсной литературы. Исполненный ею романс Бевиньяни “Да, верю я” вызвал гром аплодисментов, после чего она должна была петь на bis еще три романса. Затем г-жа Розалион Сошальская спела с аккомпанементом оркестра “Балладу и арию с жемчугом” из “Фауста” Гуно, при исполнении которых мы не заметили правильной фразировки, так как местами певица вскрикивала или настолько уменьшала силу голоса, что его едва было слышно. <…> Приглашённый малороссийский хор под управлением г. Мирова-Бедюх исполнил несколько малороссийских песен, но настолько неудовлетворительно, что в последней песне аккомпаниатор на рояле должен был вследствие сильного понижения и нестройности хора, остановиться. Дирижёру хора следовало бы позаняться с хором, а потом уже выходить с ним на сцену. Вероятно г. дирижёр думает, что в Омске всё сойдёт; здесь ведь Сибирь, никто ничего порядочного не слышал, да и не разберёт… Спешим его разочаровать в подобном мнении; здесь и до проведения железной дороги были люди, сведущие в музыке; теперь же, когда дорога проводится, контингент музыкальных сил увеличился» (Русская музыкальная газета. 1897. № 3. С. 507).

[11] Сибирский вестник. 1888. № 6.

[12] «Своеобразное отношение к публике можно было наблюдать со стороны дирекции музыкального общества во время последнего камерного вечера. <…> Желающих послушать музыку набралось гораздо больше, чем мог вместить малый зал общественного собрания, так что многим пришлось стоять у двери на ногах. Но этого мало, во время антракта г-н директор классов распорядился, чтобы двери в зал не стояли открытыми, предоставляя, таким образом, стоявшей у двери и в дверях публике право слушать музыку через запертые двери» (Сибирская жизнь. 1905. 14 февраля. С. 2).

[13] В частности, в Петербургской консерватории получили образование А. Звягина, А. Ферштер, оперными солистами стали В. Беспалов, В. Лосев.

[14] «Томск заметно отличался большей активностью музыкальной жизни… <…> Этому, безусловно, способствовала деятельность Томского отделения ИРМО (ТО ИРМО) и его музыкальных классов» [2, с. 172].

[15] Восточное обозрение. 1892. 23 февраля.

[16] «Преподаватели музыкальных классов В. А. Бажаева и В. И. Розеноэр устраивают во второй половине апреля интересный ученический концерт с оперным отделением. В концерте примут участие, кроме учениц и учеников двух названных преподавателей, директор музыкальных классов и преподаватели классов. В числе учеников и учениц – в концерте примут участие и некоторые частные ученицы В. А. Бажаевой. Цель концерта двойная: предполагается, во-первых, собрать необходимые средства на отправку в С.-Петербургскую консерваторию двух учеников томских классов и, во-вторых, положить основание специальному фонду для постройки собственного дома музыкальных классов» (Томский листок. 1896. 12 апреля. С. 2).

[17] Томский листок. 1896. 13 сентября. С. 2.

[18] «Музыкальные классы приглашают лиц, желающих принять участие в организующемся хоре Общества, заявить о том лично (от 5 до 7 веч.) или письменно. Участвующие в хоре пользуются правом бесплатно обучаться теории и сольфеджио, и посещения симфонических концертов Общества» (Сибирская жизнь. 1905. 6 февраля. С. 1).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вавилов С. П., Ткаленко Я. В. Музыкально-просветительская деятельность профессора Н. А. Александрова (1858–1936) в Томске // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 3 (23). С. 24–32.

2. Вавилов С. П., Ткаленко Я. В. Оперные постановки томичей в 1900–1920-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 29. С. 172–179.

3. Зима Т. Ю. Томское отделение Императорского Русского музыкального общества как социокультурный феномен Сибири конца XIX – начала XX века // Вестник Томского государственного университета. История. 2014. № 2 (28). С. 74–79.

4. История музыкальной культуры Сибири. В 3 т. Т. 2, ч. 2. Новосибирск, 1997. 510 с.

5. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

6. Радченко С. Е. Симфонические собрания отделений Императорского Русского музыкального общества в губернских городах Центрального Черноземья в конце XIX – начале XX века // Манускрипт. 2017. № 12. Ч. 3. С. 152–156.

7. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances // Osterreichische musikzeitschrift. 2012. Vol. 67, Issue 6, pp. 70–71.

8. Seddon L. The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century. Ashgate Publishing, Ltd., England, 2013. 229 p.

Об авторе:

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0001-8126-1285**; pylneva@mail.ru

REFERENCES

1. Vavilov S. P., Tkalenko Ya. V. Muzykal'no-prosvetitel'skaya deyatel'nost' professora N. A. Aleksandrova (1858–1936) v Tomske [The Musical and Educational Activities of Professor N. A. Alexandrov (1858–1936) in Tomsk]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State University]. 2016. No. 3 (23), pp. 24–32.

2. Vavilov S. P., Tkalenko Ya. V. Opernye postanovki tomichey v 1900–1920-kh gg. [Opera Productions of the Residents of Tomsk from 1900 to the 1920s]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2018. No. 29, pp. 172–179.

3. Zima T. Yu. Tomskoe otdelenie Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva kak sotsiokul'turnyy fenomen Sibiri kontsza XIX – nachala XX veka [The Tomsk Section of the Imperial Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon of Siberia at the End of 19th Century and the Beginning of the 20th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Bulletin of Tomsk State University. History]. 2014. No. 2 (28), pp. 74–79.

4. *Istoriya muzykal'noy kul'tury Sibiri. V 3 t. T. 2, ch. 2* [A History of Musical Culture of Siberia. In 3 Vol. Vol. 2, Part 2]. Novosibirsk, 1997. 510 p.

5. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 83–89. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

6. Radchenko S. E. Simfonicheskie sobraniya otdeleniy Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v gubernskikh gorodakh Central'nogo Chernozem'ya v kontse XIX – nachale XX veka [The Symphonic Assemblies of the Sections of the Imperial Russian Musical Society in the Provincial Cities of the Central Black Earth Region at the End of 19th Century and the Beginning of the 20th Century]. *Manuskript* [Manuscript]. 2017. No. 12, Part 3, pp. 152–156.

7. Pfohl J. Arnold Schoenberg, Max Reger and the Society for Private Musical Performances. *Osterreichische musikzeitschrift*. 2012. Vol. 67, Issue 6, pp. 70–71.

8. Seddon L. *The Other Side of London's Musical Society: Adela Maddison, Ethel Smyth and Morfydd Owen. British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twentieth Century*. Ashgate Publishing, Ltd., England, 2013. 229 p.

About the author:

Lada L. Pylneva, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-8126-1285**; pylneva@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.187-192
УДК 78.074

Ю. Л. ФИДЕНКО

Дальневосточный государственный институт искусств
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0003-1380-158X, jufid@mail.ru

Музыкальная жизнь Владивостока и местное отделение Императорского Русского музыкального общества (1909–1920)

В статье представлена десятилетняя деятельность Владивостокского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в контексте культурной жизни города. Административный и экономический статус главного форпоста российского Дальнего Востока позволил накопить к началу XX столетия культурный потенциал, необходимый для формирования художественной среды. В 1909 году в регионе по инициативе местной интеллигенции создаётся новая музыкальная инфраструктура с государственным финансированием – филиал ИРМО. Отделение сразу заняло лидирующее положение в музыкальной жизни Владивостока и Приморской области, координационная и материальная поддержка центра способствовали целенаправленной подготовке музыкальных кадров для преподавательской и концертной деятельности. Подчёркивается, что среди дальневосточных городов Владивосток располагал наиболее развитой и разнообразной организационной структурой в области музыкального просвещения и исполнительства. Существенное влияние на эффективную работу местного отделения ИРМО оказывало руководство музыкального Общества, во многом определявшее социокультурное поле приморской столицы тех лет. Отмечается, что деятельность Владивостокского отделения осуществлялась в результате синтеза социокультурных процессов Российской империи и региональных характеристик и послужила фундаментом для музыкально-образовательной и культурно-просветительской системы в стране вплоть до сегодняшнего дня.

Ключевые слова: музыкальная культура России, Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО), профессиональное музыкальное образование, музыкальная жизнь Владивостока.

Для цитирования: Фиденко Ю. Л. Музыкальная жизнь Владивостока и местное отделение Императорского Русского музыкального общества (1909–1920) // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 187–192. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.187-192.

YULIA L. FIDENKO

Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0003-1380-158X, jufid@mail.ru

The Musical Life of Vladivostok and the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society (1909–1920)

The article examines the ten-year-long activities of the Vladivostok Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) in the context of the cultural life of the city. The administrative and economic status of the main outpost of the Russian Far East made it possible to accumulate towards the early 20th century a cultural potential necessary for the formation of a cultural milieu. In 1909 upon the initiative of the local intelligentsia a new musical infrastructure with governmental subsidy was created – a section of the IRMS. The local section immediately took the leading position in the musical life of Vladivostok and the Primorsky Region, while the coordinating and material assistance of the center were conducive to a purposeful preparation of musical personnel for teaching and concertizing activities. Emphasis is made that among the cities of the Russian Far East Vladivostok possessed the most developed and diverse organizational structure in the sphere of musical enlightenment and performance. A substantial influence on the effective work of the local section of the IRMS was exerted by the directorship of the musical Society, which in many ways determined the sociocultural field of the capital of the Primorsky Region of those years. The activities of the Vladivostok Section were carried out as the result of the synthesis of the sociocultural processes of the Russian Empire and the regional characteristic features and served as a foundation for musical-educational and cultural-enlightening system within the country up to the present day.

Keywords: the musical culture of Russia, the Imperial Russian Musical Society (IRMS), professional musical education, the musical life of Vladivostok.

For citation: Fidenko Yulia L. The Musical Life of Vladivostok and the Regional Section of the Imperial Russian Musical Society (1909–1920). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 187–192. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.187-192.

В год образования Русского музыкального общества (РМО) города Владивостока ещё не было на карте России, он был основан спустя два года. Тем более удивительно, что через полстолетия на далёкой окраине страны было открыто Владивостокское отделение этой важнейшей музыкально-культурной организации. Местные филиалы становились органичной частью духовных ориентиров провинции, играли огромную роль в целенаправленной работе Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) по формированию потребности в академической музыке, в воспитании отечественных музыкальных кадров и аудитории «с необходимым уровнем художественного восприятия, способной ценить высокое искусство» [2, с. 158].

Цель настоящей статьи в том, чтобы на основе анализа сохранившихся источников, связанных с культурой Владивостока начала XX века, составить представление о деятельности местного отделения Императорского Русского музыкального общества вплоть до его самоликвидации, определить предпосылки его возникновения и влияние на музыкальную среду города.

Культурная жизнь Владивостока активизировалась к концу XIX века в связи с переносом сюда в 1871 году из Николаевска-на-Амуре главной морской базы Сибирской военной флотилии и ставки генерал-губернатора. Назначение города центральным портом Российской империи на Дальнем Востоке во многом повлияло на культурогенез исследуемого региона. Вместе с переездом военно-морской базы, во Владивосток был переведён сформированный в 1872 году «хор музыкантов портов Восточного океана», который долгое время оставался единственным профессиональным оркестром столицы Приморья [9, с. 7]. Самобытность города-гарнизона, в котором военные моряки первоначально занимали основную часть населения, определило и то, что первое музыкальное учебное заведение на Дальнем Востоке было учреждено в 1889 году при Сибирском флотском экипаже. Речь идёт о специальной Школе музыкантских воспитанников для мальчиков 12–15 лет с государственной финансовой поддержкой.

Именно флотские музыканты в конце XIX века инициировали появление новых видов культурно-досуговой деятельности: благодаря имеющимся у них музыкально-исполнительским силам организовали первый театр и хоровой кружок (см. об этом: [11]). Стараниями капельмейстера Сибирского флотского экипажа К. Ф. Лунда в 1892 году основано Общество любителей оркестровой музыки и хорового пения, из членов которого «были образованы любительский хор, струнный квартет и первый в городе любительский симфонический оркестр» [9, с. 12]. Тем самым историко-ситуационные особенности становления Владивостока обусловили зарождение музыкальной практики в военно-морской среде.

Освоение культурной почвы определялось уникальным геополитическим положением форпоста российского Дальнего Востока. Географическая удалённость края от исторического центра страны, отсутствие магистральных путей определили обособленность региона. Постоянный приток во Владивосток переселенцев, стремление интеллигенции идентифицировать культурную обстановку, в которой она оказалась, привели к возникновению творческих любительских обществ. Первый благотворительный музыкальный кружок, созданный в 1883 году[1], объединил горожан «для общения, совместного и сольного музицирования, обмена мнениями, участия в общественной жизни своего города через организацию концертной деятельности, а также введение традиции профессионального музыкального образования – музыкальных классов и школы» [4]. Эту дату можно считать своеобразным рубежом, с которого ведёт начало интенсивное формирование музыкальной культуры в регионе.

По инициативе местной интеллигенции было создано единственное на Дальнем Востоке Общество поощрения изящных искусств (ОПИИ). При нём в 1900 году было открыто первое в регионе музыкальное учебное заведение для гражданского населения – Музыкальная школа, размещавшаяся по Пушкинской улице, дом 24 [1, с. 49]. Первоначально развиваясь как общественное начинание, культурные проекты нуждались в поддержке официальных властей. 20 августа 1909 года состоялось общее собрание Общества поощрения изящных

искусств, постановившее переименовать его во Владивостокское отделение Императорского Русского музыкального общества (ВО ИРМО). Тем самым в регионе была создана новая музыкальная инфраструктура с государственным финансированием, что расценивалось современниками как начало «новой музыкальной эры целого края»[2]. Председателем дирекции ВО ИРМО был избран З. П. Панафидин[3]. В. Королёва подчёркивает, что Владивосток «попал в число сорока одного города России, в которых деятельность отделений открывшегося Императорского Русского музыкального общества сыграла свою чрезвычайно важную и благородную роль» [5].

Отделение ИРМО сразу заняло лидирующее положение в музыкальной жизни Владивостока и Приморской области, положило начало развитию музыкального образования и исполнительства. Координационная и материальная поддержка центра способствовали целенаправленной подготовке музыкальных кадров для преподавательской и концертной деятельности. Ежегодная субсидия Владивостокской музыкальной школе от ИРМО в 2000 рублей предоставила возможность пригласить квалифицированных специалистов из европейской части России.

В первой четверти XX века систематическую работу по музыкальному воспитанию молодёжи осуществляла плеяда педагогов-профессионалов, прибывших из центральных регионов. Так, набор в класс фортепиано проводился активно концертирующими пианистами Л. Н. Панафидиной, О. К. Глезер, Е. Р. Кущевской, И. Г. Бронштейном. Класс скрипки вели Я. А. Плошка, Г. Г. Кюммель, Н. Таберио. Вокалистов обучали Ш. Гельфенштейн, Е. П. Заваливская и С. Н. Лугарти, окончивший Санкт-Петербургскую консерваторию (класс профессора К. Эверарди) и учившийся в Вене у Ракитанского. В разные годы в классах ВО ИРМО преподавали профессиональные музыканты, выпускники Санкт-Петербургской (П. Д. Добросмыслов, И. Н. Устюжанинов, О. М. Гезехус-Кучерова, Е. Г. Хуциева, А. А. Епинатьев), Московской (Н. С. Лысенко, В. А. Пудов), Парижской (Ф. Гендон, В. Мергаут) и Дрезденской (К. Шуберт) консерваторий. В Музыкальных классах была введена практика открытых концертных выступлений и выпускных экзаменов. А. Шаванда отмечает, что «подобная форма сочетания обучения с концертированием широко практиковалась в Петербурге, Москве, Томске, Иркутске» [12, с. 68].

Обучение во Владивостокской музыкальной школе осуществлялось по программе начального звена (I ступени) образования, разработанной ИРМО. Во многом благодаря первому директору Лидии Николаевне Панафидиной перестраивается учебный процесс, ставится вопрос о земельном участке для строительства здания Музыкальных классов. Улучшение финансовых возможностей позволило также ввести льготы для малообеспеченных учеников.

Преподаватели вместе со своими воспитанниками активно занимались исполнительской деятельностью. Концерты, устраиваемые ВО ИРМО, были содержательны и разнообразны: они включали камерную, симфоническую, вокальную, хоровую музыку. Так, вокалисты поставили в 1910 году отдельные сцены из «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина». В 1911 и 1912 годах местная пресса отмечала успех двух больших вечеров с участием педагогов музыкальной школы и любительского симфонического оркестра. Анализ концертных программ показывает, что Дирекция держала курс на подлинные образцы музыкального искусства русских и зарубежных композиторов. Например, в 1914–1915 учебном году «были исполнены Сонаты для фортепиано № 1 и № 5 (первые части) Л. Бетховена; “Времена года” П. Чайковского; Рапсодия № 6 Ф. Листа; Концерт для фортепиано № 3 (I часть) С. Рахманинова» [6, с. 244]. Художественные достижения собраний ВО ИРМО были отмечены и столичной прессой, в частности, журналом «Театр и музыка»[4].

Несомненно, имелись и некоторые различия в выборе репертуара, что объяснялось как пристрастиями самих музыкантов, так и вкусами владивостокской публики. Специфической чертой, присущей концертной практике города, было включение сочинений местных военных капельмейстеров, например, вальсов «Берёзка» Е. Дрейзина, «Амурские волны» М. Кюсса, «На сопках Маньчжурии» И. Шатрова, которые и сегодня являются своеобразными музыкальными эмблемами дальневосточного региона России.

Деятельность ВО ИРМО отразилась на активном росте профессиональных исполнителей и расширении хорошо подготовленной слушательской аудитории. Большую роль в музыкальной культуре Владивостока играли и концерты гастролировавших музыкантов. Горожане первыми на Дальнем Востоке имели возможность принимать приезжих артистов через отлаженный морской путь (см.: [11]). Благодаря формированию систематической музыкально-концертной практики Владивосток «включается в общероссийскую гастрольно-концертную сеть» [10, с. 20].

Существенное влияние на эффективную работу местного отделения ИРМО оказывало руководство музыкального общества, во многом определявшее

социокультурное поле Владивостока тех лет. Яркой творческой личностью был Пётр Дмитриевич Добросмыслов, возглавлявший Музыкальные классы и местное отделение ИРМО с 1911 года. Он способствовал открытию камерного класса, организовал первые камерные вечера для широкой публики, «с его участием в составе струнного квартета на базе музыкальных классов воссоздаётся городской симфонический оркестр» [12, с. 69].

Значимый период в деятельности Общества был связан с переездом во Владивосток в 1913 году А. В. Орлова, талантливого администратора и хозяйственника, имевшего за плечами десятилетний опыт работы в системе музыкального образования Царицына. Активный член ИРМО, он способствовал финансовому и хозяйственному благополучию отделения, при его содействии руководством города было предоставлено здание по улице Ботанической, дом 10.

Владивосток стал к 1914 году одним из крупнейших экономических центров Азиатско-Тихоокеанского региона, его население превысило сто тысяч жителей, при этом отличалось большим национальным разнообразием. Несмотря на сложившиеся в городе крупные китайские, корейские и японские общины, во многом благодаря просветительской работе ВО ИРМО можно говорить об интеграции и ведущем положении русской профессиональной музыкальной культуры.

В сложный период военных и политических потрясений 1914–1920 годов ВО ИРМО оставалось главным очагом творческой жизни. В 1917 году оно «представляло собой мощную творческую организацию в составе одного почётного, 33 действительных и более 80 членов Русского музыкального общества» [там же, с. 73]. Среди дальневосточных городов Владивосток располагал наиболее развитой и разнообразной организационной структурой в области музыкального просвещения. Значительные успехи деятельности подтверждаются данными о росте числа учащихся школы: от 97 учеников (1909/1910 учебный год) до 172 (1916/1917 учебный год).

После октябрьских событий 1917 года динамика развития музыкальной жизни Владивостока отмечена концентрацией «мощного потенциала творческих сил» [8, с. 17]. Значительное количество музыкантов прибыло на окраину России из центральных районов, надеясь укрыться здесь от потрясений революции и Гражданской войны. В. Королёва полагает, что в истории музыкальной культуры Дальнего Востока России не было периода, «в котором с такой интенсивностью, полнотой и разнообразием отразился бы в концертной деятельности весь спектр, всё богатство отечественной музыкальной культуры» [4].

О значительной координирующей роли ВО ИРМО в музыкальной жизни города свидетельствует новая инициатива. В январе 1917 года руководство ходатайствовало перед главной Дирекцией ИРМО в Петрограде об организации во Владивостоке учебного заведения, по уровню соответствующего российскому консерваторскому образованию. Спустя год в городе открылось Музыкальное училище (техникум) ВО РМО. «Невероятная уникальность такого события подчёркивается сравнением с драматической судьбой центрального отделения РМО, гонениями на него и его насильственным закрытием», – пишет В. Королёва [там же].

С 1918 года во Владивостоке складывается сложная политическая обстановка, связанная с нестабильностью власти. На смену иностранной военной интервенции (в первую очередь Японии, США и Британии) приходили колчаковцы, их свергало Временное правительство автономной Сибири, а затем устанавливалась Дальневосточная республика. Край был охвачен партизанской войной. В сложившейся кризисной ситуации при отсутствии финансирования и децентрализации системы РМО в России, Владивостокское отделение в феврале 1920 года было вынуждено обратиться за поддержкой в Приморскую земскую управу. На общем собрании было принято решение о слиянии местного ВО РМО с Отделом народного просвещения, или Пролеткультом. Это стало возможно в более благоприятных условиях установившейся в тот период либерально-демократической Дальневосточной республики и создало необходимые условия для последующей модификации музыкально-образовательного процесса.

Подводя итоги, отметим, что динамика социокультурного прогресса Владивостока в первые десятилетия XX века во многом была обусловлена активной педагогической и концертной деятельностью отделения Императорского Русского музыкального общества. Все тенденции в развитии музыкальной культуры, характерные для центра России, переносились на дальневосточную землю, провинциальные филиалы «удачно встраивались в систему ценностных координат местной культуры» [3, с. 9]. Деятельность Владивостокского отделения осуществлялась в результате синтеза социокультурных процессов Российской империи и региональных характеристик, сложившихся под влиянием определённых факторов.

Во-первых, культурное пространство города складывалось в короткий временной отрезок в условиях оторванности дальневосточной территории

от центра страны. Во-вторых, представляется существенным вклад военных в формирование музыкальной культуры региона. Административный и экономический статус приморской столицы в начале XX столетия позволил накопить культурный потенциал, необходимый для художественной среды. Немаловажно, что специфика музыкальной культуры Владивостока отмеченного периода во многом обусловливалась личными качествами исполнителей и преподавателей, выбравших для проживания – по собственной воле или стечению обстоятельств – дальневосточную окраину России. Трансляция достижений российской культуры на восток империи в сочетании с отмеченными факторами определили возникновение «дальневосточного культурного колорита» [7, с. 182].

Обширная просветительская и образовательная деятельность Императорского Русского музыкального общества составила особый пласт музыкальной жизни Владивостока в начале XX века. В годы своего «золотого десятилетия» работа местного отделения способствовала повышению общего художественного уровня дальневосточного региона и послужила фундаментом для музыкально-образовательной и культурно-просветительской системы СССР, во многом востребованной и сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Местная газета «Дальний Восток» от 28 сентября 1901 года сообщает, что кружок к своему восьмилетию насчитывал 51 участника.

[2] Дальний Восток. 1909. 21 августа.

[3] Документы Владивостокского отделения Императорского Русского музыкального общества // Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 408. Оп. 1. Д. 616. Л. 26–29.

[4] См.: URL: http://artculturestudies.sias.ru/en/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайман Л. А. Развитие музыкальной культуры во Владивостоке в начале XX века // Культура народов Дальнего Востока: Традиции и современность. Владивосток, 1984. С. 48–52.

2. Гармаш О. А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления: монография. М.: Сам Полиграфист, 2016. 212 с.

3. Зима Т. Ю. Русское музыкальное общество как социокультурное явление в России второй половины XIX – начала XX веков: автореф. дис. … д-ра культурологии. М., 2015. 38 с.

4. Королёва В. А. Императорское Русское музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация? // Художественная культура. 2013. № 2 (7). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html (Дата обращения: 24.08.2018).

5. Королёва В. А. История развития музыкальной культуры Приморья. URL: http://dvmusic.ru/index/history/full/6 (Дата обращения: 24.08.2018).

6. Королёва В. А. Музыкальная культура Дальнего Востока России. Кн. 1: На рубеже эпох (1880-е – 1917) – (1917 – 1920-е). Владивосток: Дальнаука, 2004. 272 с.

7. Ланкина Ю. С. Социокультурное развитие городов юга Приамурского генерал-губернаторства в 1884–1913 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Иркутск, 2016. 290 с.

8. Марчишина Т. В. История профессионального музыкального образования на юге Дальнего Востока России: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Владивосток, 2004. 26 с.

9. Матвейчук В. П. Военные оркестры на Тихоокеанском флоте и развитие музыкальной культуры Дальнего Востока (1860–1990): автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1996. 27 с.

10. Монахова С. А. Гастрольно-концертная жизнь юга Дальнего Востока России (1895 – февраль 1917 г.): автореф. дис. … канд. ист. наук. Владивосток, 1999. 26 с.

11. Чулкова С. Б. Формирование хоровой инфраструктуры в культурном пространстве юга Дальнего Востока России: дис. … канд. культурологии. Владивосток, 2003. 249 с.

12. Шаванда А. Р., Шаванда С. А. К 100-летию образования на Дальнем Востоке России отделения Русского музыкального общества // Россия и АТР. 2009. № 1. С. 67–75.

13. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. Vol. 10, No. 3, pp. 200–205.

14. Sargeant L. M. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917 // Music & Letters. 2004. Vol. 85, No. 1, pp. 41–61.

Об авторе:

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, и. о. декана музыкального факультета, Дальневосточный государственный институт искусств (690091, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0003-1380-158X**, jufid@mail.ru

REFERENCES

1. Vayman L. A. Razvitie muzykal'noy kul'tury vo Vladivostoke v nachale XX veka [The Development of Musical Culture in Vladivostok in the Early 20th Century]. *Kul'tura narodov Dal'nego Vostoka: Traditsii i sovremennost'* [The Culture of the Peoples of the Far East: Traditions and Modernity]. Vladivostok, 1984, pp. 48–52.
2. Garmash O. A. *Menedzhment akademicheskoy muzyki v Rossii: genezis yavleniya* [Management of Academic Music in Russia: Genesis of the Phenomenon]. Moscow: Sam Poligrafist, 2016. 212 p.
3. Zima T. Yu. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo kak sotsiokul'turnoe yavlenie v Rossii vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [The Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon in Russia in the Second Half of the 19th Century and Early 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Moscow, 2015. 38 p.
4. Koroleva V. A. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo i Proletkul't na Dal'nem Vostoke Rossii: soyuz ili konfrontatsiya? [The Imperial Russian Musical Society and the Proletkult in the Russian Far East: Unity or Confrontation?]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic Culture]. 2013. No. 2 (7).
URL: http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html (24.08.2018).
5. Koroleva V. A. *Istoriya razvitiya muzykal'noy kul'tury Primor'ya* [The History of the Development of Musical Culture of the Primorye Region]. URL: http://dvmusic.ru/index/history/full/6 (24.08.2018).
6. Koroleva V. A. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii. Kn. 1: Na rubezhe epokh (1880-e – 1917) – (1917 – 1920-e)* [The Musical Culture of the Far East of Russia. Book 1: At the Turn of the Epochs (from the 1880s to 1917) – (from 1917 to the 1920s)]. Vladivostok: Dal'nauka, 2004. 272 p.
7. Lankina Yu. S. *Sotsiokul'turnoe razvitie gorodov yuga Priamurskogo general-gubernatorstva v 1884–1913 gg.: dis. ... kand. ist. nauk* [The Sociocultural Development of Cities of the South of the Amur District Ruled by the Governor General during the Years 1884–1913: Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences]. Irkutsk, 2016. 290 p.
8. Marchishina T. V. *Istoriya professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya na yuge Dal'nego Vostoka Rossii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The History of Professional Musical Education in the South of the Far East of Russia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Vladivostok, 2004. 26 p.
9. Matveychuk V. P. *Voennye orkestry na Tikhookeanskom flote i razvitie muzykal'noy kul'tury Dal'nego Vostoka (1860–1990): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Military Bands in the Pacific Fleet and the Development of the Musical Culture of the Far East (1860–1990): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1996. 27 p.
10. Monakhova S. A. *Gastrol'no-kontsertnaya zhizn' yuga Dal'nego Vostoka Rossii (1895 – fevral' 1917 g.): avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [Touring and Concert Life of the South of the Far East of Russia (1895 – February 1917): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences]. Vladivostok, 1999. 26 p.
11. Chulkova S. B. *Formirovanie khorovoy infrastruktury v kul'turnom prostranstve yuga Dal'nego Vostoka Rossii: dis. ... kand. kul'turologii* [Formation of the Choral Infrastructure in the Cultural Space of the South of the Russian Far East: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Vladivostok, 2003. 249 p.
12. Shavanda A. R., Shavanda S. A. K 100-letiyu obrazovaniya na Dal'nem Vostoke Rossii otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva [Towards the 100th Anniversary of the Formation in the Russian Far East of the Russian Musical Society]. *Rossiya i ATR* [Russia and The Asian-Pacific Region]. 2009. No. 1, pp. 67–75.
13. Parts L. The Russian Provinces as a Cultural Myth. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2016. Vol. 10, No. 3, pp. 200–205.
14. Sargeant L. M. A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917. *Music & Letters*. 2004. Vol. 85, No. 1, pp. 41–61.

About the author:

Yulia L. Fidenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Acting Dean of the Faculty of Music, Far Eastern State Institute of Arts (690091, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0003-1380-158X, jufid@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.193-198
УДК 78.074

Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры
г. Волгоград, Россия
ORCID: 0000-0003-3090-3510, evsmagina@yandex.ru

О деятельности Отделения Императорского Русского музыкального общества и «культурной революции» в дореволюционном Царицыне

Статья посвящена анализу деятельности Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) и оценке его влияния на музыкальную культуру дореволюционного Царицына (ныне Волгограда). Автор рассматривает историю возникновения отделения (кружок любителей музыки – местное отделение ИРМО – Музыкальные классы при нём – Музыкальное училище), а также основные направления его образовательной, концертно-просветительской работы (выделены камерные и симфонические концерты, концертные постановки оперных сцен). Представлены также некоторые из видных деятелей Царицынского отделения: просвещённые купцы-меценаты (Александр Репников, Александр Лапшин), преподаватели Музыкальных классов (Анатолий Орлов – первый директор, Алексей Серебряков, Иван Перегудов), наиболее талантливые выпускники классов (Павел Серебряков); отмечены их заслуги. Достижения отделения впервые в музыкальном краеведении охарактеризованы в контексте сложного исторического пути Царицына, длительное время (около трёх столетий: XVII – первая половина XIX века) находившегося в ситуации экономического и культурного застоя. На основании приведённых в статье данных (в том числе из архивных источников) автор формулирует вывод об исторической роли Царицынского отделения ИРМО как общественной силы, осуществившей подлинно революционный переворот в музыкальной культуре дореволюционного Царицына.

Ключевые слова: музыкальная культура Царицына, Царицынское отделение Императорского Русского музыкального общества, купцы-меценаты Александр Лапшин и Александр Репников, Павел Серебряков.

Для цитирования: Смагина Е. В. О деятельности Отделения Императорского Русского музыкального общества и «культурной революции» в дореволюционном Царицыне // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 193–198. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.193-198.

ELENA V. SMAGINA

Volgograd State Institute of Art and Culture
Volgograd, Russia
ORCID: 0000-0003-3090-3510, evsmagina@yandex.ru

About the Activities of the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society and the “Cultural Revolution” in Pre-Revolutionary Tsaritsyn

The article is devoted to analysis of the activities of the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society (IRMS) and an evaluation of its influence on the musical culture of pre-revolutionary Tsaritsyn (presently Volgograd). The author examines the history of the emergence of this Section (a circle of music lovers – the local section of the IRMS – Musical Classes affiliated with it – a Musical College), as well as the main direction of its educational and concert-enlightening work (emphasis is made on chamber music and orchestral concerts, as well as concert performances of opera scenes). Some of the prominent public figures of the Tsaritsyn Section are also presented, including enlightened merchants-patrons (Alexander Repnikov, Alexander Lapshin), instructors of Musical Classes (Anatoly Orlov – the first director, Alexei Serebryakov, Ivan Peregudov), and the most talented graduates of the Classes (Pavel Serebryakov); their merits are highlighted. For the first time in regional music

research the achievements of the Tsaritsyn Section are presented in the context of the complex historical path of Tsaritsyn, which for a lengthy time (for nearly three centuries: from the 17th to the first half of the 19th century) has been in a situation of economic and cultural stagnation. On the basis of the data brought in the article (including those from archival sources) the author formulates a conclusion about the historical role of Tsaritsyn Section of the IRMS as a social force, which carried out a truly revolutionary change in the musical culture of pre-revolutionary Tsaritsyn.

Keywords: musical culture of Tsaritsyn, the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society, the merchant patrons Alexander Lapshin and Alexander Repnikov, Pavel Serebryakov.

For citation: Smagina Elena V. About the Activities of the Tsaritsyn Section of the Imperial Russian Musical Society and the "Cultural Revolution" in Pre-Revolutionary Tsaritsyn. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 193–198. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.193-198.

Царицынское отделение Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) возникло в 1910 году, спустя более полувека после учреждения в 1859 году Русского музыкального общества – первой в России «управленческой системы общественно-государственного строительства в области академической музыки, координирующей образовательную и концертно-просветительскую жизнь в стране» [2, с. 135].

Думается, что историческая оценка достижений отделения, появившегося в провинциальном городе на Юге России одним из последних в разветвлённой структуре ИРМО, не может быть дана однозначно. В общероссийском масштабе они выглядят довольно скромно, особенно если их сопоставить с результатами организационно-творческой работы ряда других периферийных отделений ИРМО. В этой связи приведём лишь два примера. Так, деятельность Саратовского отделения, учреждённого в 1873 году, привела к открытию в Саратове в 1912 году консерватории. А в Ростове-на-Дону, где отделение ИРМО начало функционировать с 1896 года, усилиями его деятелей была сформирована развитая музыкальная инфраструктура города и заложены основы музыкальной индустрии, о чём пишет исследователь А. В. Крылова [3, с. 87].

Анализируя итоги деятельности Царицынского отделения, отметим, что на региональном уровне их трудно переоценить. Воздействие инициированных им творческих начинаний и образовательных проектов на общественную жизнь и духовную среду уездного Царицына 1910-х годов, входившего в рассматриваемое время в состав Саратовской губернии, по нашему мнению, вполне может быть сравнимо с неким революционным переворотом.

Не вдаваясь в подробности сложного, во многом драматичного исторического пути города (сторожевого пункта на южных окраинных рубежах Руси – России в XVI–XVIII столетиях; ничем не примечательного провинциального города в первой половине XIX века, население которого занималось мелкой торговлей), заметим, что на протяжении едва ли не трёх столетий культуру Царицына характеризует глубокий застой. Но в последней трети XIX века, в связи со строительством сразу двух железных дорог (Волго-Донской в 1862 году и Грязе-Царицынской в 1870) произошёл резкий скачок в экономическом развитии, и к началу XX века Царицын превратился в крупный торгово-промышленный центр России, где социальное и экономическое лидерство принадлежало купечеству. При этом важно подчеркнуть, что некоторые, наиболее просвещённые из царицынских купцов, имея, наряду с многомиллионным состоянием, благородное стремление быть полезными Отечеству, стали носителями идеи кардинальных культурных преобразований в родном городе.

На свои средства они начали строить не только заводы и фабрики, но и церкви, гимназии, театры и кинотеатры, создавать оперные антрепризы, а также приглашать в Царицын знаменитых артистов (к примеру, Ф. Шаляпина, Л. Собинова, солистов Императорской Мариинской оперы Н. и М. Фигнер).

С именами царицынских купцов связано и такое значительное явление в культурной жизни города, как создание в 1910 году местного отделения ИРМО; оно возникло на базе кружка любителей музыки, действовавшего

с начала 1900-х годов. Учредителями и активными участниками кружка являлись видные представители царицынского купечества и городской интеллигенции. Особо выделим фигуру Александра Васильевича Лапшина. Именно он, потомственный почётный гражданин Царицына, сын купца-миллионера и наследник крупнейшего состояния, любитель и знаток музыки, стал одним из инициаторов идеи преобразования кружка в Царицынское отделение ИРМО [1, с. 5]. В ознаменование заслуг А. В. Лапшина в 1913 году он был избран почётным членом Отделения.

Указ о преобразовании отделения Главная дирекция ИРМО приняла 28 марта 1910 года, назначив первыми его директорами, наряду с уже упомянутым Александром Лапшиным, Матвея Бондарчука и Григория Серебрякова (представителей царицынского купечества), а также «свободного художника» – пианистку Веру Егереву [там же].

В Дирекцию Царицынского отделения как её председатель в 1912 году (до 1917) вошёл также Александр Александрович Репников, один из богатейших представителей местного купечества[1]. Купец-миллионер, надворный статский советник, владелец одной из самых крупных в городе гостиниц и ряда мануфактурных магазинов, дважды потомственный почётный гражданин уезда (городов Дубовки и Царицына), почётный мировой судья и попечитель ряда учебных заведений города, он был большим любителем искусств. Участвуя в организации любительских спектаклей и концертов, в том числе множества благотворительных, он нередко выступал в них как вокалист: отлично исполнял романсы и теноровые оперные арии, заслуживая аплодисменты публики. Взяв под своё покровительство Общество любителей музыки и пения, которое в будущем хотел превратить в Народную консерваторию, Репников совместно с городской Думой выстроил в Царицыне величественный Дом науки и искусства[2].

Характеризуя деятельность Царицынского отделения, подчеркнём, что в целом она велась в рамках нормативов и форм, заложенных в Уставе ИРМО и отражающих единую общероссийскую модель его функционирования.

В 1911 году при Царицынском отделении были открыты Музыкальные классы. Чтобы оценить историческую значимость этого события, отметим, что первые музыкально-образовательные учреждения в городе и уезде, в отличие от многих российских губерний, где они активно возникали уже в 1860–1870-е годы, стали появляться сравнительно поздно – лишь в начале 1900-х годов. Так, в 1903 году пианист Л. И. Вальтер открыл первые частные музыкально-вокальные классы; в 1906 году в городе впервые появилась музыкальная школа, основанная «свободным художником» И. И. Розиным. Подчеркнём при этом, что в культурном пространстве города с очень скромным слоем дворянства практически отсутствовали столь ценные для национальной музыки традиции дворянской культуры XIX века с характерной для неё практикой домашнего музыкального воспитания, распространением музыкальных салонов, помещичьих театров.

Директором Царицынских музыкальных классов был назначен Анатолий Васильевич Орлов, уроженец Саратова, преподаватель Саратовского музыкального училища, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, скрипач (помимо скрипки, вёл также музыкально-теоретические дисциплины, руководил струнным оркестром).

К преподаванию был привлечён ряд высокопрофессиональных музыкантов. Назовём имена лишь некоторых из них: в частности, К. И. Маковского, «лауреата Варшавской консерватории» (классы фортепиано, гармонии и сольфеджио); Я. С. Яковлева-Стрельцова, в прошлом артиста русской и итальянской оперы (класс сольного пения и хорового пения). В числе преподавателей Музыкальных классов особо выделим фигуру Алексея Андриановича Серебрякова[3], который пользовался большой популярностью у царицынской публики не только как вокалист, но и как концертмейстер (в 1914 году был признан лучшим концертмейстером Царицына)[4]. В 1916 году в качестве преподавателя Музыкальных классов был приглашён бывший регент царицынской Покровской церкви Иван Михайлович Перегудов. В том же году он стал дирижёром Художественной капеллы, организованной при Царицынском отделении ИРМО[5].

В первый же учебный год в Музыкальных классах появилась библиотека, хор в составе 25 человек (создан по инициативе А. А. Репникова), струнный оркестр (из 15 человек).

Большую популярность в Царицыне приобрели организуемые Отделением общедоступные

концерты, в которых, наряду с приглашёнными музыкантами, принимали участие также преподаватели и учащиеся. Как правило, в них преобладал камерный репертуар. Нередко они назывались «экстренными музыкальными собраниями ИРМО в пользу фонда Музыкальных классов»[6].

Концертно-просветительская деятельность отделения заложила новые для царицынской культуры традиции – общедоступных симфонических концертов. Так, 27 апреля 1910 года в зале мужской Александровской гимназии, построенном купцом В. М. Миллером (антрепренёром, певцом, меценатом) специально для проведения концертных мероприятий, состоялось первое выступление царицынского симфонического оркестра, исполнившего весьма разнообразную программу. Она включала две первые части Пятой симфонии Бетховена, Концерт для фортепиано с оркестром Э. Грига (в переложении для двух роялей), Ноктюрн Ф. Шопена, Полонез Г. Венявского для скрипки, Гавот для виолончели Д. Поппера, Серенаду для виолончели, контрабаса и литавр Швенке, а также два вокальных номера: «Ave Maria» И. С. Баха – Ш. Гуно и арию из оперы Дж. Верди «Бал-маскарад»[7]. Примечательно, что за дирижёрским пультом стоял Александр Лапшин.

Другим заметным явлением в царицынской музыкальной жизни 1910-х годов стали концертные постановки оперных сцен. Известно, что учащиеся Музыкальных классов, в программу обучения которых были включены занятия по хоровому и сольному пению, при поддержке своих преподавателей выступали, в частности, на сцене главного городского театра – «Конкордии», принадлежавшего В. М. Миллеру[8]. Так, 14 февраля 1912 года царицынской публике в их исполнении были представлены две сцены из «Демона» А. Рубинштейна (у обители и в келье) и четыре сцены из «Фауста» Ш. Гуно (у Фауста, в храме, в саду, в тюрьме). На следующий (!) день, 15 февраля – четыре сцены из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (у Лизы, в спальне графини, в казарме, у Канавки), а также третий акт «Аиды» Дж. Верди[9]. Заметим, что речь идёт о выступлении учащихся первого года работы Музыкальных классов.

Думается, что уровень их профессиональной подготовки в Царицынских музыкальных классах, которые в начале 1917 года по решению Главной дирекции ИРМО были переименованы в училище, был достаточно высок, что позволяло некоторым из выпускников продолжать своё дальнейшее обучение в самых престижных учебных заведениях России и Европы. В частности, в Московской консерватории училась Марта Мискарьянц, в Мюнхенской консерватории – Раиса Ратнер и Аделаида Тараховская. Среди учащихся Царицынских музыкальных классов, окончивших обучение в 1917 году, выделим имена Константина Листова, будущего известного советского композитора, и сына ранее названного А. А. Серебрякова – Павла Алексеевича, известного всему миру пианиста, народного артиста СССР, в советское время ректора Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Подводя итоги сказанному выше, подчеркнём, что деятельность Царицынского отделения ИРМО в рамках его возможностей была нацелена на решение главных задач учредителя: профессионализацию музыкального образования и развитие всех отраслей музыкального искусства в России.

Усилиями деятелей Отделения в рекордно короткий срок был совершён подлинно революционный сдвиг в развитии музыкальной культуры Царицына: в течение семи лет сформированы основы профессионального музыкального образования, воспитаны десятки высококультурных представителей музыкантского сообщества, заложены традиции камерного, симфонического и хорового исполнительства.

Бесспорно, в своей деятельности Царицынское отделение уступает целому ряду провинциальных отделений ИРМО по масштабам и темпу преобразований на ниве музыкальной культуры. Но, по нашему глубокому убеждению, оно может быть вполне объективно с ними сопоставлено по активности преобразующего начала. Сумев облагородить духовное пространство города, наполнить его новыми – высокими идеалами и ценностями, Царицынское отделение стало не только культурно-просветительским центром уезда. По сути, оно явило собой ту исторически необходимую силу, которая вывела Царицын из состояния застоя и кардинально преобразила его социокультурный облик.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Заметим, что включение меценатов и покровителей в состав отделений ИРМО в качестве членов их Дирекции либо почётных членов является характерным моментом для деятельности Общества. Вспомним, к примеру, почётных членов Московского отделения ИРМО – сахарозаводчика П. И. Харитоненко, графа С. В. Орлова-Давыдова, о которых пишет исследователь Е. М. Шабшаевич [6, с. 156–157].

[2] Зрительный зал Дома науки и искусства (некий предшественник современных российских многофункциональных культурных центров, открытый в 1915 году) вмещал 1100 человек; в нём работали театральная студия, художественные и музыкальные классы Царицынского отделения ИРМО, библиотека, метеолаборатория.

[3] А. А. Серебряков (1869, Тамбов – 1920, Царицын) – оперный певец и вокальный педагог. По окончании Московской консерватории (1892, класс вокала Э. Тальябуэ) выступал на оперных сценах Саратова, Екатеринбурга, Житомира, Харбина, Владивостока, Царицына (с 1907 года). Получил известность как первый исполнитель в Екатеринбурге партии Владимира Дубровского в одноимённой опере Э. Направника (1900). Среди наиболее известных учеников-вокалистов А. А. Серебрякова – В. М. Политковский (бас-баритон), один из ведущих солистов Государственного академического Большого театра (с 1920 по 1948 год).

[4] Об этом узнаём из объявления о концерте, опубликованном в издаваемой в Царицыне политической, общественной и литературной газете «Волго-Донской край» от 29 ноября 1914 года, рубрика «Театр и сад “Конкордия”» (Библиотека Государственного архива Волгоградской области).

[5] Судьба талантливого музыканта, церковного регента И. М. Перегудова сложилась поистине удивительно. Певчий в хоре царицынской Вознесенской церкви, регент, преподаватель Музыкальных классов, дирижёр Красного хора Десятой армии, защищавшей Царицын от белогвардейцев, впоследствии (в 1940-е годы) Перегудов стал дирижёром главного военного оркестра Советского Союза – оркестра Московского Кремля, орденоносцем (награждён орденами Ленина, Красного Знамени, Красной Звезды).

[6] Одно из таких «экстренных собраний» – «Большой концерт-презентация рояля с хрустальной крышкой при участии знаменитого пианиста Альфреда Меровича» – состоялось в конце марта 1913 года, о чём сообщила газета «Царицынский вестник» от 29 марта 1913 года (Библиотека Государственного архива Волгоградской области).

[7] Объявление об этом поистине историческом для Царицына концерте опубликовано в газете «Царицынский вестник» от 27 апреля 1910 года (Библиотека Государственного архива Волгоградской области).

[8] Подчёркивая распространённость данного вида концертно-просветительской деятельности отделений ИРМО, отметим, что в ряде случаев силами учащихся Музыкальных классов (или училищ), к примеру, как в Ростове-на-Дону, ставились не только отдельные сцены, но и оперные спектакли целиком [5, с. 91].

[9] Отчёт Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества и учреждённых при нём Музыкальных классов за 1911–1912 год [2-й отчётный год]. Царицын, 1912. 67 с. (Библиотека Государственного архива Волгоградской области).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев-Борецкий А. А. Из истории Царицынского отделения РМО // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2009. № 6 (19). С. 4–10.

2. Гармаш О. А., Ефимова Н. И. Генезис менеджмента академической музыки в России // Человек и культура. 2016. № 1 (26). С. 121–138. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.1.18000. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000.html (Дата обращения: 06.09.2018).

3. Крылова А. В. Роль Императорского Русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 83–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.

4. Сиксимова М. В. Деятельность Царицынского отделения Императорского Русского музыкального общества и становление системы музыкального образования в Царицыне // Известия Волгоградского гос. педагогического университета; серия «Социально-экономические науки и искусство». 2011. № 3 (57). С. 79–82.

5. Сметанникова А. Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 89–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.

6. Шабшаевич Е. М. Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 153–159. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.

7. Alekseev A. Jazeps Vitols – pirmais studiju gads Peterburgas konservatorija // JazepsVitols – 150 Referatu kopsavilkumi. Riga: Jazepa Vitola Latvijas Muzikasakademija, 2013. L. 30–33.
8. Alekseev A. “Wenn Ihre Gesellschaftlihe Stellung und Ihre natürlighe Scheu es erlaubt hätten…” Prinzessin Helene zu Mecklenburg – Sängerin, Bach-Enthusiastin und langjährige Vorsitzende der Russischen Musikgesellschaft // Musiker und Mäzene. St. Petersburg; Leipzig, 2012. S. 101–111.
9. Finney J. Music Education as Aesthetic Education: a Rethink // British Journal of Music Education. 2002. Vol. 19, Issue 2, pp. 119–134.
10. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

Об авторе:

Смагина Елена Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Волгоградский государственный институт искусств и культуры (400001, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0003-3090-3510**, evsmagina@yandex.ru

REFERENCES

1. Alekseev-Boretskiy A. A. Iz istorii Tsaritsynskogo otdeleniya RMO [Excerpts from the History of the Tsaritsyn Section of the Russian Musical Society]. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [Bulletin of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory]. 2009. No. 6 (19), pp. 4–10.
2. Garmash O. A., Efimova N. I. Genezis menedzhmenta akademicheskoy muzyki v Rossii [The Genesis of the Management of Academic Music in Russia]. *Chelovek i kul'tura* [The Human Being and Culture]. 2016. No. 1 (26), pp. 121–138. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.1.18000. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_18000. html (06.09.2018).
3. Krylova A. V. The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. (In Russ.) 2016. No. 1, pp. 83–89.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089.
4. Siksimova M. V. Deyatel'nost' Tsaritsynskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i stanovlenie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v Tsaritsyne [The Activities of the Tsaritsyn Section of the Russian Imperial Musical Society and the Establishment of the Musical Education System in Tsaritsyn]. *Izvestiya Volgogradskogo gos. pedagogicheskogo universiteta; seriya «Sotsial'no-ekonomicheskie nauki i iskusstvo»* [Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University; “Socio-Economic Sciences and Art” Series]. 2011. No. 3 (57), pp. 79–82. (In Russ.)
5. Smetannikova A. Yu. The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Work. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 1 (18), pp. 89–94. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.089-094.
6. Shabshaevich E. M. Pages of the Pre-Revolutionary History of the Moscow Conservatory: Honorary Stipends of Professors. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 153–159. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.153-159.
7. Alekseev A. Jazeps Vitols – pirmais studiju gads Peterburgas konservatorija. *JazepsVitols – 150 Referatu kopsavilkumi*. Riga: Jazepa Vitola Latvijas Muzikasakademija, 2013. L. 30–33.
8. Alekseev A. “Wenn Ihre Gesellschaftlihe Stellung und Ihre natürlighe Scheu es erlaubt hätten…” Prinzessin Helene zu Mecklenburg – Sängerin, Bach-Enthusiastin und langjährige Vorsitzende der Russischen Musikgesellschaft. *Musiker und Mäzene*. St. Petersburg; Leipzig, 2012. S. 101–111.
9. Finney J. Music Education as Aesthetic Education: a Rethink. *British Journal of Music Education*. 2002. Vol. 19, Issue 2, pp. 119–134.
10. Polotskaya Elena E. Concerning the History of Education of Music Theorists and Composers in the First Russian Conservatories. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship.* 2017. No. 4, pp. 100–107.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.100-107.

About the author:

Elena V. Smagina, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History and Theory Music, Volgograd State Institute of Art and Culture (400001, Volgograd, Russia), **ORCID: 0000-0003-3090-3510**, evsmagina@yandex.ru