



УДК 786.2

МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА КАМЕНСКОГО

А.Д. РЕШЕТНИК

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
191023, Санкт-Петербург, Российская Федерация
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова, 190068, Санкт-Петербург,
Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена теме обогащения исполнительского репертуара и просветительской работе выдающегося советского пианиста А.Д. Каменского. Целью исследования становится представление полной картины многогранной деятельности музыканта, направленной на знакомство аудитории с новыми тенденциями в композиторском творчестве, переориентации слушательского восприятия на новаторские векторы мышления того или иного автора. Основными материалами исследования служат архивы А.Д. Каменского, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб), а также различные статьи 1930–1950-х годов, опубликованные в изданиях различного уровня, и воспоминания современников: В.М. Дешевова, М.С. Друскина. Выводом из проведенного исследования является подтверждение гипотезы о существовании уникального исполнительского чутья и композиторского интереса у А.Д. Каменского к новой музыке, созданной современниками, которые способствовали обогащению исполнительского репертуара не только его самого как исполнителя, но и расширяли пианистический кругозор – в целом. Подчеркивается также, что владение композиторским ремеслом стало отправной точкой в создании каденций и пополнении фортепианного репертуара: оперной и симфонической музыкой, которые, будучи широко представленными в концертных программах, воспитывали современного слушателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фортепианная культура, советский пианизм, А.Д. Каменский, просветительство, советская музыка, пианистическое искусство

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

MUSIC OF CONTEMPORARY COMPOSERS IN THE EDUCATIONAL ACTIVITIES OF ALEXANDER KAMENSKY

A.D. RESHETNIK

Vaganova Ballet Academy, 191023, St.Petersburg, Russian Federation
St.Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, 190068, St.Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the topic of enriching the performing repertoire and the educational side of the creative activity of the outstanding Soviet pianist A.D. Kamensky. The purpose of the study is to present a complete picture of the musician's multifaceted activity aimed at introducing the listening audience to new trends in composing creativity, reorienting the listener's perception to the innovative vectors of the composer's thinking. The main materials of the study are the archives of A.D. Kamensky, stored in the Central State Archive of Literature and Art of St.Petersburg (TsGALI SPb), as well as various articles from the 1930–1950s, published in publications of various levels and memoirs of contemporaries: V.M. Deshevov, M.S. Druskin. The conclusion of the study is the confirmation of the hypothesis about the existence of a unique performing intuition and composing interest in A.D. Kamensky to new music created by his contemporaries, which contributed to the enrichment of the performing repertoire not only for him as a performer, but also expanded the pianistic horizons – in general. It is also emphasized that mastering the craft of composition became the starting point in the creation of cadenzas and the replenishment of the piano repertoire: opera and symphonic music, which, being widely represented in concert programs, educated the modern listener. **KEYWORDS:** piano culture, Soviet pianism, A.D. Kamensky, enlightenment, Soviet music, piano art.

CONFLICT OF INTEREST: The author declares that he has no conflict of interest.



За долгие годы становления русской и советской фортепианной школы происходило формирование широкого репертуарного пласта, который способствовал обогащению как исполнительской, так и слушательской культуры, раздвигая горизонты слухового опыта и стилевых ориентиров советских музыкантов и любителей искусства.

Совокупность явлений отечественной фортепианной культуры входит в понятие советского пианистического пространства¹, которое предлагает в своём исследовании Б.Б. Бородин [2, с. 81]. Он утверждает, что введение в научное поле этого термина позволит подчеркнуть «обособленность процессов, происшедших в территориальных пределах СССР, от общего вектора мировой художественной жизни» [там же]. Наряду с этим, учёный справедливо заключает, что необходимо формировать слушательский опыт, понимая идеи и эстетические максимумы композиторов XX века, спровоцировавшие трансформацию музыкального языка, включение диссонансов и ритмического усложнения.

Одну из ведущих ролей в обогащении пианистического репертуара современной музыкой, под которой в данном случае понимается всё, что создано в тождественный исполнитель тот или иной временной период, сыграла деятельность выдающегося пианиста, а также клавесиниста, педагога и композитора – **Александра Даниловича Каменского** (1900–1952). Актуальность и новизна предлагаемой статьи определяется практически полным отсутствием материалов по заявленной теме, за исключением публикаций Е.А. Михайловой [14] и собственно автора настоящей работы [17; 18; 19]. Основным источником биографических сведений

о А.Д. Каменском служит книга «Подвиг пианиста» А.М. Бушен – его жены [3], а также сведения, хранящиеся в архиве ЦГАЛИ СПб [5; 6; 7], многие из которых впервые вводятся в научный обиход в данном исследовании.

Выдающийся деятель своего времени родился 27 ноября 1900 в Женеве (Швейцария) – скончался 7 ноября 1952 в Ленинграде, был профессором Санкт-Петербургской консерватории (1945–1952). В 1943 году награждён медалями «За оборону Ленинграда» (1943), «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1946). Член Ленинградского союза композиторов (ЛСК, 1934; по некоторым источникам с 1932), где в 1930-х годах А.Д. Каменский руководил исполнительской секцией. Талантливейший исполнитель, имя которого в 1920-х годах наряду с именами Владимира Софроницкого, Марии Юдиной возникло на пианистическом горизонте, не прекращал свою многогранную творческую активность даже в самые тяжёлые годы Великой Отечественной войны, оставшись одним из немногих концертирующих музыкантов в блокадном Ленинграде, и сыграв за 900 дней фашистской осады более 500 концертов.

Его жизнь была недолгой. На передаче, вышедшей в эфир по московскому радио 12 декабря 1960 года уже после кончины пианиста в 1952 году, ведущий Н.Д. Рогачев говорил о том, что одно из центральных мест в исполнительской деятельности А.Д. Каменского отводилось произведениям современных авторов, которые «он хорошо знал и по собственному признанию горячо любил» [6]. Необходимость воспитания слухового опыта восприятия музыки XX века, который с начала столетия претерпевал колоссальные трансформации в связи с возникновением техник композиции, нового инструментария (четвертитоновое фортепиано и др.) подпитывалась через просветительскую работу Александра Даниловича. Создавались радиопередачи, поскольку этот медиа-инструмент был наиболее доступным и наиболее массовым в те годы. В упомянутой программе в радиозэфире прозвучали фортепианные транскрипции А.Д. Каменского фрагментов из оперы

¹ Советское пианистическое пространство – условный термин, охватывающий всю совокупную полноту явлений, относящихся к отечественной фортепианной культуре, и дающий возможность обобщить, рассмотреть в динамике и взаимодействии факты, связанные с фортепианным композиторским творчеством, исполнительством и педагогикой соответствующего периода [2, с. 82].



Д.Б. Кабалева «Мастер из Кланси», и, в его же исполнении – поэма для фортепиано А.И. Хачатуряна, а также пьесы из малоизвестного широкой публике того времени цикла М.П. Мусоргского «На южном берегу Крыма» [6].

Формированию связей в их исторической преемственности способствовал широчайший и разносторонне ориентированный репертуар Александра Даниловича. Концертирующий пианист обогащал свои творческие программы включением старинной музыки – будучи исполнителем-клавесинистом, он играл Ф. Куперена, Ф. Рамо и Д. Скарлатти, открывая забытые страницы прошлого.

Не менее интересными для А.Д. Каменского были опусы, созданные современниками. Часть его репертуара неизменно составляли произведения советских композиторов: Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Г.Н. Попова, В.В. Щербачёва, А.М. Баланчивадзе, А.И. Хачатуряна, а также зарубежная музыка XX века. Известно, что он был первым исполнителем в СССР сочинений А. Шёнберга, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Ж. Орика. Необходимость формирования обновлённого слушательского опыта, сопрягаемого с пониманием современной музыки и желанием её воспринимать, для пианиста-популяризатора была очевидной. В своих программах А.Д. Каменский стремился всесторонне представить идеи и эстетические максимумы авторов XX столетия, спровоцировавшие трансформацию музыкального языка. Для правильного восприятия особую сложность представляло включение диссонансов и ритмических усложнений, что требовало понимания причины изменений основополагающих параметров композиторской техники: звуковысотности, ладогармонических и метроритмических факторов.

Ещё один репертуарный блок пианиста был связан с эстрадной и популярной музыкой, песенными жанрами, что было своего рода «данью» эпохе, в рамках которой игнорировать этот пласт не представлялось возможным. Известно, что А.Д. Каменский принимал участие в концертах джазовой музыки, представляя свои фортепианные транскрипции Э. Кшенека – фокстрот из оперы «Прыжок через тень» и Блюз из его же оперы «Джонни наигрывает». В 1920-х годах он выступал в Капелле вместе с ансамблем Л.Я. Теплицкого, одного из первых джазовых музыкантов в СССР. В репертуаре А.Д. Каменского присутствовали произведения Ж. Вьенера (Блюз,

Чарльстон, 3-я часть сонатины), А. Клике-Плейеля (два Блюза, 1922 г.) и Ж. Орика (Фокстрот «Прощай, Нью-Йорк», 1920 г.) [5].

Начиная с 1924 года А.Д. Каменский регулярно участвовал и организовывал концерты, посвящённые творчеству современных композиторов. Так, три майских мероприятия прошли в Капелле (16-го, 24-го, 31-го) и три в декабре (11-го, 18-го, 25-го): были исполнены сочинения П. Хиндемита, А. Казеллы, А. Онеггера; два концерта 6 и 12 мая Ассоциации Современной музыки (АСМ) при Ленинградской филармонии состояли из произведений М. Равеля, К. Шимановского, А. Онеггера, А. Казеллы, Ж. Орика и Стравинского; на концерте 5 мая 1927 года, прошедшем в Москве в зале им. В.А. Моцарта к вышеперечисленным авторам добавляются А. Шёнберг, М. Фалья, Ф. Пуленк [5].

Знакомство с современной французской музыкой А.Д. Каменского произошло в 1926 году во время гастролей Жана Вьенера и Дариуса Мийо в Москве и Ленинграде. Задолго до приезда этих композиторов советское музыкальное сообщество занималось активной пропагандой их творчества. В частности, Б. Асафьев выпустил сборник статей «Новая французская музыка. Шесть» [11]. Сочинения Д. Мийо, в соответствии со списком В. Держановского [10], неоднократно звучали в творческих программах АСМ с 1924 по 1929 годы. Именно в это время А.Д. Каменский активно сотрудничал с этой ассоциацией, участвовал в концертах, исполняя произведения современных советских и зарубежных композиторов.

Важной деталью поездки Д. Мийо в Россию являлась возможность познакомиться с новой плеядой музыкантов СССР. Позднее он вспоминал об этой встрече: «В Ленинграде было несколько человек, сгруппировавшихся вокруг музыковеда Глебова. Все они жаждали услышать новой французской музыки, и мы несколько раз собирались вместе. Попов, Каменский, Дешевов исполняли нам свои произведения и сочинения своих коллег. Они были совершенно ошеломлены, когда Вьенер играл им джазовую музыку. Мы получили большое удовольствие от общения с этими молодыми музыкантами, обладавшими неоспоримым талантом и чуждыми всяким условностям» [15, с. 416].

Формированию такого искреннего и живого диалога между творческими представителями разных



стран, способствовала близость тенденций развития современной музыки Франции и СССР. В качестве примера следует привести конструктивистские устремления в урбанистической тематике Д. Мийо («Четыре газетных объявления» 1926 г., а также вокальный цикл «Сельскохозяйственные машины» 1919 г.); проследить аналогию с творчеством В. Дешевова (оркестровый эпизод «Металлургический завод» из балета «Лёд и сталь» 1930 г.) и А. Мосолова («Завод. Музыка машин» 1926–1928 гг.). Композиторов также объединяло увлечение внеевропейскими музыкальными традициями, которое прослеживается в музыке Д. Мийо: «Бразильские танцы» (1921 г.), балет «Сотворение мира» (1923 г.), наряду с аналогичной тематикой у В. М. Дешевова (упомянем его балет «Джебелла» и «Китайскую сюиту», 1926 г.).

В Советском Союзе в 1920-х и 1930-х годах достаточно часто звучала музыка французского мастера, а одним из её больших ценителей был Б. Асафьев. Как утверждает В. Жалнин, о многочисленных исполнениях Д. Мийо в концертах АСМ свидетельствует список В. Держановского, хранящийся во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ВМОМК) [12]. В своей статье В. Жалнин также подчёркивает значимость творческого вечера, состоявшегося в зале Государственной академической капеллы, где под управлением А. В. Гаука прозвучали также произведения французского автора.

Впоследствии и сам Д. Мийо начал активно пропагандировать сочинения молодых советских композиторов за рубежом: «Настало время познакомить публику Запада с произведениями молодой русской музыкальной школы, значение которой я имел счастье отметить первым» [9]. Дариус Мийо поддерживал переписку с Владимиром Дешевым, в рамках которой они обменивались друг с другом новыми опусами и открыто обсуждали их. Д. Мийо даже озвучивал идею организации концерта современной советской музыки в Париже: «Вся ваша молодая школа живая и полна таланта. Нужно, чтобы Вас тут знали. Наша мечта (Жана Вьенера и моя), чтобы Вы смогли вместе с Каминским (А. Д. Каменский) приехать в будущем году в Париж на концерт молодой советской музыки. Вы будете дирижировать Вашими произведениями, а Каминский исполнит произведения всех Ваших товарищей. Но насколько трудно это реализовать!

Однако мы будем стараться из всех сил. Я думаю, что Ваше путешествие сможет быть организовано Вашим правительством для пропаганды Вашей новой музыки, это упростило бы всё. Я говорил об этом проекте с одним секретарём Вашего посольства в Париже, который, казалось, был от этого в восторге. Я Вас буду держать в курсе дела» [13, с. 24].

1920-е годы, в целом, были ознаменованы расцветом различных художественно-стилевых направлений в советской музыке, и А. Д. Каменский принимал живое участие в пропаганде современного творчества. В это время его исполнительский репертуар пополняется большим количеством произведений новой музыки и собственных транскрипций. Однако пианист ясно ощущал и проблематику сложившихся жанровых ориентаций современных ему композиторов и музыкантов. Поэтому он с большим воодушевлением приветствует расцвет в СССР жанра концерта для фортепиано с оркестром.

Участвуя в активной пропаганде советской музыки, начиная с 1920-х годов, А. Д. Каменский включал в своей репертуар широкий спектр сочинений. Из неупомянутых ранее можно назвать 2-й фортепианный концерт И. И. Дзержинского (сыгран 13 декабря 1937 года в Тбилисском государственном театре оперы и балета), фортепианный концерт А. И. Хачатуряна (12 марта 1941 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве; 29 ноября 1947 года в Большом зале Филармонии в Ленинграде) и фортепианный концерт Б. В. Асафьева (27 декабря 1940 года в Большом зале Филармонии в Ленинграде).

С 1930-х годов А. Д. Каменский гастролировал во многих городах СССР, представляя музыку современных советских авторов. Так, 26 декабря 1934 в театре «Березиль» (сейчас Харьковский Украинский академический Драматический Театр имени Т. Г. Шевченко) вместе с Я. Розенштейном пианист сыграл 2-й фортепианный концерт ленинградского композитора В. В. Желобинского². Впоследствии А. Д. Каменский неоднократно исполнял это сочинение (25 января

² С В. В. Желобинским А. Д. Каменский был близко знаком ещё со студенческого времени в период обучения композиции в классе В. В. Щербачёва – одного из ведущих профессоров. До В. В. Щербачёва А. Д. Каменский занимался композицией у В. П. Калафати, Б. Л. Яворского.



1935 года в Большом зале Консерватории в Москве под управлением дирижёров: Л. П. Штейнберга; 10 апреля 1935 года в Ленинградской Филармонии совместно с Ф. Штидри; 23 июня 1935 года в «Доме Обороны» в Баку вместе с А. В. Гауком). Он также создал фортепианные транскрипции «Вальса» и «Цыганского танца» из оперы «Именины» В. В. Желобинского и включил их в свой репертуар (концерт 16 декабря 1934 года в киевском Радиотеатре).

После премьеры «Именин», которую высоко оценили как критики, так и слушатели³, хотя и не без справедливых замечаний, творчество В. В. Желобинского было на подъёме. М. С. Друскин в своей статье отмечает – «безусловно, данный спектакль является очередной удачей театра (Малый оперный Театр Ленинграда), но удачей неполной» [20, с. 47]. Учёный акцентирует внимание на банальности выбора тембра голосов оперных персонажей, что, на его взгляд, привело к усугублению «штампованности» лирического образа главного героя Андрея. Характеристика различных социальных типов в сочинении, по мнению исследователя, даётся скорее поверхностно. В то же время природная музыкальная интуиция, ясно ощущаемая в творчестве В. В. Желобинского в целом, его стремление к освоению разнообразных форм и жанров обозначаются исследователем как неоспоримые достоинства композитора. В 1938–1939 годах инструментальные сочинения В. В. Желобинского, такие как скрипичный концерт и фортепианные концерты, Первая симфония с успехом исполняются в разных городах страны (Харькове, Киеве, Москве, Ленинграде), а также за пределами СССР (Праге и Лондоне). В связи с вышесказанным, интерес А. Д. Каменского к музыке В. В. Желобинского представляется обоснованным.

Выдающийся советский пианист также включает в свой обширный репертуар концерт ленинградского композитора В. В. Фризе, с которым был знаком с момента обучения у В. В. Щербачёва и В. П. Калафати. Студенчество является важнейшей частью творческой биографии А. Д. Каменского, что, в конечном счёте, обусловило специфику его концертной деятельности, в том числе периода

Великой Отечественной войны, когда пианист дал невероятное число концертов, оказавшись в центре культурной жизни страны.

Композитор В. В. Фризе, о котором речь шла выше, также как и А. Д. Каменский, отказался от эвакуации и остался в осаждённом блокадном Ленинграде, поступил в Училище младших лейтенантов и после был отправлен на фронт на Невский пятачок. В декабре 1941 года в ходе ночной разведки его убили. За свою короткую жизнь В. В. Фризе создал немало знаковых произведений, в их числе одна из первых боевых песен защитников Ленинграда – «Мчится эскадрон за эскадром»; песни «Моряк», «25-я дивизия», которые были удостоены премий на конкурсах. Из крупных жанров известна его оркестровая сюита «Северные эскизы», симфония (которую он сочинил в год своей трагичной смерти в 1941-м) и уже упомянутый концерт для фортепиано с оркестром. Слушатели познакомились с ним 23 апреля 1936 года в рамках филармонического музыкального вечера, посвящённого творчеству советских композиторов. Тогда же прошла премьера Первой симфонии А. И. Хачатуряна под руководством дирижёра Ф. Штидри, а концерт В. В. Фризе исполнил А. Д. Каменский.

Меньше, чем через месяц после этого события, 6 мая 1936 года на сцене Филармонии (совместно с Ф. Штидри) в исполнении Александра Даниловича прозвучал до-минорный концерт известного советского композитора А. Баланчивадзе. Это произведение можно считать первым значительнымopusом композитора, в котором ярко и самобытно раскрываются национальный характер и специфика грузинского фольклора. Вариационный принцип становления музыкального тематизма, тесная связь сурово-героических мотивов с народными мелодиями, опирающихся на богатство национального мелоса, неординарные ладогармонические обороты сочетаются с блестящей виртуозностью партии фортепиано.

Можно утверждать, что практически ни одно значимое сочинение в жанре концерта для фортепиано с оркестром современных А. Д. Каменскому советских композиторов не оставалось без его внимания. Единственным исключением можно считать творчество двух выдающихся мастеров той эпохи – С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. О публичном представлении Первого концерта С. С. Прокофьева известно из афиш и «дневника» мероприятий [5] (24 июля

³ В краткой автобиографии композитора находим упоминания о получении им премии Большого театра СССР в 1935 году за оперу «Именины» [20].



Пример 1. Д.Д. Шостакович. «Афоризмы». Похоронный марш



Пример 2. Ж. Бизе. Вступление и Антракт к четвёртому акту оперы «Кармен» (свободная концертная обработка А. Каменского)

1934-го – в Пролетарском саду в Киеве; 15 апреля 1937 года – в Свердловской Государственной Филармонии). Из репертуарного списка А.Д. Каменского также узнаём, что и 3-й прокофьевский концерт у него был «в руках», однако об официальном исполнении нет ни одного упоминания.

Немного иначе складывалась ситуация с произведениями Д.Д. Шостаковича. Очевидно, что пианист такого масштаба, вовлечённый в советскую музыкальную жизнь, не мог оставаться в стороне от сочинений выдающегося композитора. В архивах обнаружено единственное упоминание в репертуарном списке исполнения «Афоризмов», с которым, согласно документу к биографии А.Д. Каменского, он познакомился на премьерном концерте АСМ, прошедшем осенью 1927 года. Примечательно, что шостаковический цикл «Афоризмы» оказался настолько экспериментальным, что вызвал неоднозначные отклики в музыкальном сообществе. Из авторитетных критиков лишь Б.Асафьев поддержал и высоко оценил оригинальность идей и новаторство музыкального языка произведения.

В частности, мажорная тональность, выбранная для «Похоронного марша» (наочитая демонстрация семантики C-dur), быстрый темп и «разреженность» фактуры создают единовременные парадоксальные ощущения от знакомых жанровых элементов, таких как «шагающий» ритм марша, сочетающийся с гармоническими диссонансными находками (пример 1). Вместе с тем, ощущается полное несоответствие привычной логике музыкального развития, разрывающее схематическое соответствие *marche funebre*. Подобная трактовка в «Афоризмах» Д.Шостаковича основывается скорее на принципе «деконструкции», что относится, в первую очередь, к переосмыслению «памяти жанра» в контексте романтической традиции. Среди нетрадиционных фактурных приёмов, используемых композитором для создания яркой фортепианной звуковой палитры, отметим, например, технику создания флажолетов, в рамках которой, исполнителю следует, удерживая аккорд, беззвучно нажимать звуки октавой выше, в результате чего возникает каскад обертонов (беззвучное взятие интервала или аккорда на фоне уже



звучащего на педали созвучия).

Если возвращаться к творчеству А.Д. Каменского-композитора, можно найти множество примеров такого способа звукоизвлечения (среди них – фортепианная фантазия на темы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказания о невидимом граде Китеже»; фортепианная транскрипция Вступления и Антракта к IV действию из оперы Ж.Бизе «Кармен»). Данный факт указывает на то, что Александр Данилович чутко следил за всеми тенденциями в новой музыке и тщательно избирал интересные способы решения творческих задач (пример 2).

Согласно архивным данным А.Д. Каменский был прекрасно знаком с музыкой Д. Шостаковича и неоднократно исполнял её, хоть и непублично (сведения о включении произведений в концертные программы отсутствуют) – об этом свидетельствуют личные документы, которые были переданы наследниками пианиста в ЦГАЛИ [4]. Существующая Концертная транскрипция «Польки»⁴ из шостаковического балета «Золотой век» (1930) также подтверждает увлечение А.Д. Каменского творчеством великого композитора. Вероятно, непростая общественно-политическая ситуация, сложившаяся вокруг фигуры Дмитрия Дмитриевича во второй половине 1930-х гг. (имеются ввиду печально известные критические статьи в газете «Правда» и их последствия) «вычеркнула» из официального репертуара исполнителя сочинения советского мастера, в том числе и знаменитые 24 прелюдии для фортепиано (1932–1933).

В рамках обсуждения значимости просветительской деятельности А.Д. Каменского отдельного внимания заслуживает его статья, опубликованная в однодневной газете управления по делам искусств Горисполкома от 5 января 1941 года под красноречивым заголовком «Проблемы советского фортепианного творчества» [21]. В ней пианист подробно обрисовывает сложившуюся к тому времени в советской музыке ситуацию. В частности, он указывает на «перекося» внимания авторов в сторону сочинений большого жанра и отмечает незначительное внимание современных композиторов к камерным опусам. «В то время, как в области концерта для инструмента, солирующего в сопровождении симфонического

оркестра, мы имеем произведения, написанные с большим мастерством, – в музыке для сольного исполнения мы (за малым исключением) не находим ничего значительного и глубоко содержательного» [там же, с. 2]. А.Д. Каменский с эмоциональной остротой «взывает» к равнодушным читателям (естественно, обращаясь в первую очередь к целевой аудитории) и взвешенно, не скрывая своё очень личное отношение, констатирует дефициты, которые мешают развитию музыкального общества, особо подчёркивая разрыв коммуникации в связке «композитор-исполнитель».

Среди положительных моментов пианист подчёркивает нарастающий интерес среди исполнителей, обладающих композиторскими навыками, к жанру транскрипции оперных, балетных и симфонических сочинений советской музыки (сам являясь, по сути, примером такой универсальной личности). Он акцентирует важную просветительскую роль для решения задач продвижения советской музыки и её популяризации среди слушателей. «Желание исполнителей участвовать в создании искусства актуального, политически заострённого, созвучного нашей эпохе, вызвало к жизни ряд обработок советских симфонических, оперных и балетных произведений. Не следует преуменьшать роли и значения этих обработок. Созданные исполнителями, обладающими композиторскими навыками, они безусловно помогают пропаганде в фортепианной музыке советских идей и пропаганде самой идеи советской музыки» [21, с. 2], – справедливо заключает А.Д. Каменский.

К сожалению, создание такого рода сочинений не разрешало вопрос стиливого формообразования советской фортепианной музыки. Пианист чутко ощущает возможные недостатки обработок и обращает внимание читателей на то, что «для создания подлинно фортепианной музыки нужно, чтобы ядро её было бы задумано как концертное фортепианное звучание. Произведение, специально задуманное композитором для такого богатого, с далеко ещё не использованными возможностями инструмента, каким является фортепиано, – содержательнее и экспрессивнее любой блестящей обработки» [там же].

За пропагандистским тоном статьи, что в данном случае было обусловлено политической конъюнктурой, характерной практически для всех выходивших в печать работ того времени, мы можем уловить «то-

⁴ Шостакович Д.Д. Полька из балета «Золотой век» / обр. для фп. А. Каменского. Рукопись; для двух фп.:



ску» музыканта по воплощению исполнительских идей в творчестве советских композиторов, его тревогу о том, что в постоянной смене направлений музыкальной мысли, векторов развития и остро стоящих социальных задач, советское музыкальное искусство оставляло на периферии проблемы сольного инструментального исполнительства. Будучи всецело преданным новому политическому курсу в искусстве, А.Д. Каменский не мог смириться с критическим недостатком сочинений, написанных именно для фортепиано и раскрывающих не все богатые художественно-технические возможности инструмента, в том случае, если задачи такого рода произведений не имели идеологического целеполагания.

Поэтому репертуар А.Д. Каменского был настолько обширен, затрагивал наследие композиторов разных времён и стилевых направлений. Пианист на протяжении всего творческого пути находился в поиске нового, которое бы послужило основой свежих идей для советской музыки и, собственно, кристаллизации понятия «советского» фортепианного исполнительского стиля.

Актуальность творческой составляющей, сопряжение её с духом современности для А.Д. Каменского были основами музыкальной деятельности. В воспоминаниях, опубликованных его коллегами, всегда подчёркивалось особое дарование Александра Даниловича в трактовке и исполнении музыки авторов его поколения. Советский композитор и музыковед В.М. Богданов-Березовский определял А.Д. Каменского, как «явление незаурядное среди наших пианистов, воспитанных и сложившихся в определённых рамках “вчерашнего” пианизма и при исполнении современных авторов нередко оказывавшихся совершенно не состоятельными. Большие природные пианистические данные и чутьё к возможностям инструмента, наконец, отличное понимание замысла и намерение композитора отличают и выделяют этого артиста» [13, с. 27].

Также современники отмечали стройность и целостность формы концертных программ, составленных пианистом, – проработанность замысла в их построении и безукоризненность в передаче стилистических черт каждого представленного автора. Так, например, об одном из концертов А.Д. Каменского в Кружке Друзей Камерной Музыки критики писали в ленинградском журнале «Жизнь

Искусства», что произведения П.Хиндемита, Ж.Орика, А.Онеггера, Д.Мийо и И.Стравинского «сгруппировались в интересную картину современной музыкальной творческой мысли» [19, с. 24].

Некоторая поверхностность и очевидная идеологическая направленность другой статьи А.Д. Каменского «К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства» («Советская музыка». 1935. № 12.) могла бы оттолкнуть сегодняшних читателей и исследователей от более пристального изучения вынесенных на обсуждение тезисов его работы. Однако стоит принять во внимание, что вся печатная литература о музыкальной жизни СССР и, в частности, журнал «Советская музыка», начиная с 1933 года, целенаправленно искореняли саму возможность плюралистических взглядов на проблемы музыкальной культуры страны. В изданиях, курируемых АСМ и РАПМ, власть стремилась создать единый орган по контролю над пропагандой социалистических идеалов в музыке. В результате большинство материалов того времени, особенно 1930-х и 1940-х годов, имели яркую идеологическую составляющую, а их содержание носило очевидный агитационный характер.

Публикация в подобного рода изданиях отнюдь не означала, что А.Д. Каменский был неискренен. Нередко он демонстрировал неоправданную резкость суждений по отношению к отдельным персоналиям, о которых нелестно упоминал, в частности, и в упомянутой выше статье. Однако если заострить внимание на сущностных задачах, которые пианист ставит перед советским музыкальным обществом, то им была высказана вполне понятная мысль, лишённая налёта конъюнктурности: «Работая над советскими произведениями, пропагандируя творчество советских композиторов (...), исполнитель становится проводником и пропагандистом советского музыкального творчества. В то же время, общение с различными аудиториями – на основе живой творческой связи – всей советской массы слушателей делает исполнителя как бы доверенным от советского слушателя, предъявляющего социальный заказ и творческие требования к советским композиторам» [20].

Напомним, что с первых дней существования Советской власти постепенно ограничивались возможность участия интеллигенции в жизни страны,



а в 1930-х годах начался период идеологизации культуры и искусства. Обозначенная статья А.Д. Каменского, безусловно, связана с этими тенденциями. Однако, за слоем типичных официальных пропагандистских установок того времени, довольно чётко прослеживаются творческие принципы пианиста, в частности, его подход к взаимодействию с новой, многочисленной и разнообразной по своим художественным предпочтениям, аудиторией, сложившейся вследствие бурных политических процессов начала XX века. В частности, А.Д. Каменский отмечает особую важность создания «лаборатории советского исполнителя – научно-производственной концертной организации, дающей передовой группе советских музыкантов возможность реализовать свои достижения». Определяются также и основные задачи этой структуры, среди которых пристального внимания заслуживают пункты об «изучении и пропаганде творчества советских композиторов» и «всемерном расширении сферы деятельности, втягивании в орбиту влияния талантливой молодёжи, воспитания её, руководства ею» [10].

Как отмечалось ранее, особую страницу в жизни и творческой деятельности А.Д. Каменского составляли концерты, проходившие в тяжелейший для страны период Великой Отечественной войны. Было крайне важно поддерживать и боевой дух солдат, отправлявшихся на передовую, перед которыми он выступал на сборных и мобилизационных пунктах, и мирных жителей, оставшихся в блокадном Ленинграде. Так, 13 сентября 1942 года в зале камерных концертов Ленгорсовета (сейчас в этом здании располагается Театр Марионеток им. Е.С. Деммени) состоялся музыкальный вечер⁵, посвящённый культуре союзников СССР по антифашистскому блоку. В первом отделении прозвучали произведения, «фортепианной шекспирианы»: пять пьес из «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева, «Грёзы короля Лира» и танец эльфа Пэка из «Сна в летнюю ночь» К. Дебюсси и «Сон в летнюю ночь» Мендельсона-Листа. Второе отделение имело название «Английская и американская фортепианная музыка» – были исполнены широко известные западноевропейской

и менее знакомые советской публике сочинения Сирил Меир Скотта «В стране Лотоса», «Негритянский танец», цикл пьес «Книга Джунглей» и «Лесные эскизы» Эдуарда Мак-Доуэлла [5].

А.Д. Каменский в своём отчёте о работе за шесть с половиной месяцев Великой Отечественной войны (с 23 июня 1941-го по 8 января 1942 г.) писал о намерении провести цикл концертов: «В январе (1942 года) я приступил к выполнению нового интересного плана предложенного и проработанного мною и горячо поддержанного дирекцией Музыкального радиовещания. Это проведение цикла концертов под общим названием: “Английская и американская фортепианная музыка”. 1-й концерт этого цикла состоялся 3-го января с.г. (1942 год) в программе концерта мною были исполнены произведения современного композитора Кирилла Скотта (Сирил Меир Скотт). 2-й концерт цикла намечен на 19 января. В программе американские народные песни в обработках для фортепиано современных американских композиторов⁶. В третьем концерте цикла предполагаю исполнить ряд произведений английских вёрджиналистов 17-го и 16-го веков. Пёрсел, Арн и др. В четвёртом – современная американская музыка. Намечено также проведение тематических программ из произведений польских, чехословацких и норвежских композиторов» [5].

К сожалению, в полном объёме планы по проведению этих концертов не удалось осуществить, в том числе из-за невероятно высокой загруженности А.Д. Каменского в общественно-музыкальной жизни Ленинграда и самой тяжёлой блокадной зимы 1941–1942 года. Однако первый концерт из цикла наглядно представляет музыканта, поставившего себе задачу обогащения фортепианного репертуара. Очевидно, что пианист стремился к созданию цельных и ярких программ, логика которых строилась на том, чтобы прежде чем познакомить ленинградскую публику с новыми для неё композиторами и их произведениями, необходимо погрузить слушателей в мир английской культуры через литературные образы У. Шекспира в музыке С. Прокофьева, К. Дебюсси,

⁵ Ранее, 15 августа, здесь же прошёл концерт, упоминание о котором, к сожалению, сохранилось лишь в «дневнике» мероприятий из личного архива А.Д. Каменского [5].

⁶ Упоминаний о концерте 19 января 1942-го нет ни в «дневнике», ни в сохранившихся афишах. Есть только сведения о мероприятии 10 июля 1943 года при участии артистов оперы А.Н. Атлантова, М.И. Мержевской, Г.П. Скопа-Родионовой.



Ф. Мендельсона. Всё это отчётливо демонстрирует осознанное желание А. Д. Каменского расширять репертуарные границы советского исполнителя и служить просветительским задачам. Подтверждением вышесказанного является отчёт Александра Даниловича за тот же период о научно-исследовательской деятельности: «В связи с предстоящей задачей циклового показа английской и американской фортепианной музыки естественно организовалась и моя научно-исследовательская работа. Она протекает над этим ещё никак не проработанном у нас разделе репертуара» [5].

А. Д. Каменский был увлечён идеей преобразования творческих методов взаимодействия исполнителей и слушателей, которые должны смещать акценты с личных, индивидуальных качеств и достоинств музыканта на продвигаемую им концепцию или творческую идею: «Отношение аудитории имеет для советского исполнителя значение не только как реакция на личное качество его дарования (...), а как успех или неуспех его творческой пропаганды, его творческого дела» [11].

Цикл концертов «Наши союзники», разработанный и осуществлённый А. Д. Каменским в тяжелейшие дни блокады, является наглядным примером углубления понимания роли музыканта в общественной жизни Ленинграда. Искусство для горожан приобретало тогда колоссальное значение, открывало второй, «незримый» фронт, проходящий в сердцах слушателей. А. Д. Каменский чутко отреагировал на эту всевозрастающую в обществе потребность в классической музыке.

Программа первого отделения сольного концерта «Наши союзники» была посвящена теме воплощения образов литературных героев шекспировских произведений в творчестве ряда композиторов, объединённых западноевропейской культурной традицией. В подобном контексте закономерным выглядит идея открыть концертную программу исполнением ряда пьес из сюиты С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Таким образом, А. Д. Каменский не только с помощью музыки, но и композиционной стратегии программы дал возможность публике ощутить родственность восприятия и общность тематики произведений великого английского драматурга композиторами разных музыкальных эпох и стран, включая в это тематическое поле и советского композитора

С. Прокофьева. Задачей пианиста было вселить в слушателей осаждённого города надежду, что, вопреки всему, они не одиноки в своей борьбе, что искусство и культура союзников и СССР близки друг другу, несмотря на политическую конъюнктуру.

Подводя некоторые итоги исследования, подчеркнём следующее. Многогранная творческая деятельность выдающегося советского пианиста была неизменно сосредоточена вокруг пропагандистской стратегии. Она подпитывалась его невероятным именно композиторским чутьём ко всему новому и в том числе интересом к культуре прошедших столетий. Другими словами, исполнительская инициатива А. Д. Каменского в первую очередь служила просветительно-популяризаторским целям, стремлению посредством концертного фортепиано охватить объёмный жанровый, стилиевой и эпохальный спектр музыки.

Именно поэтому расширение репертуара для А. Д. Каменского являлось одной из важнейших задач в процессе формирования новой концепции советских исполнителей-музыкантов. Александр Данилович в своей статье говорит о многомиллионной аудитории слушателей, которые «жадно тянутся к культуре», а потому действительность, связанная с бурным культурным ростом, ставит особые задачи: исполнитель призван быть одним из активных участников «великой армии инженеров душ нового человечества» [11, с. 36]. То есть музыкант, согласно его творческому кредо, должен не только откликаться на запросы публики, но и «вести её за собой», выступать вдохновителем и открывать для слушателей новые грани музыкального искусства.

Репертуарная политика А. Д. Каменского была нацелена на включение в исполнительское пространство выдающихся образцов русской, зарубежной и современной классики. Он являлся первым исполнителем большинства произведений как современных советских, так и западноевропейских авторов. Владение композиторским ремеслом стало отправной точкой в создании талантливых концертных транскрипций и пополнении фортепианного репертуара как оперной, так и симфонической музыкой.

Творческие программы А. Д. Каменского в совокупности охватывали практически все стили и жанры фортепианного творчества, которые он на протяжении своей жизни обогащал не только популяр-



ными и востребованными публикой сочинениями, но и по наблюдениям А.Оссовского вводил «в нашу концертную практику множество несправедливо забытых, или в своё время не понятых произведений русской и зарубежной музыки, множество композиторских имён» [20].

Большинство современников отмечало резонанс личных профессиональных качеств и интересов пианиста с актуальными запросами времени. Особенно ярко это проявилось в тяжёлые периоды советской истории 1930-х и 1940-х годов. Б.Асафьев записал в характеристике на А.Д. Каменского от 8 декабря 1937 года следующее: «Очень трудно словесно определить это содержательное, смысловое “своеволие” в пианизме Каменского, но я знаю, что советская композиторская молодёжь глубоко ощущает в Ка-

менском не только талантливого профессионала-виртуоза. Но и ведущего музыканта-мастера, чутко раскрывающего смысл музыки, словом – друга творческой инициативы, творческой идеи в композиторах самого различного выявления. (...) Мне думается – музыкальная натура Каменского, в целом, и смысловая характерность его исполнительства одно из самых интересных и ярких явлений нашей музыкальной жизни, тесно спаянное с интенсивным ростом всей советской культуры» [20].

Эти слова ёмко определяют качества личности и деятельности Александра Даниловича Каменского, роль которого в контексте становления советского пианизма в первой половине XX века невозможно переоценить.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова; Галина скрипсит, 2011. 472 с.
- 2/ Бородин Б.Б. Традиции романтизма и «Советское пианистическое пространство» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 27. С. 81–87.
- 3/ Бушен А.Д. Подвиг пианиста // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. Статьи. Воспоминания. М., 1970. С. 219.
- 4/ Гетьман А.В. Пианист и педагог Александр Каменский // Актуальные научные исследования в современном мире. 2021. № 6–4(74). С. 15–18.
- 5/ Документы к биографии А.Д. Каменского. ЦГАЛИ Фонд 545. Описание 1. Дело 9. [Электронный ресурс]. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/9> (дата обращения: 3.09.2024)
- 6/ Документы к биографии А.Д. Каменского. ЦГАЛИ.

- Фонд 545. Описание 1. Дело 120. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/120> (дата обращения: 3.09.2024)
- 7/ Документы к биографии А.Д. Каменского. ЦГАЛИ. Фонд 545. Описание 1. Дело 97. URL: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/97> (дата обращения: 3.09.2024)
- 8/ Друсин М.С. «В. Желобинский и его опера “Именины”» // Советская музыка. 1935. № 5(23). С. 46–58. URL: <https://mus.academy/articles/zhelobinskii-i-ego-opera-imeniny> (дата обращения: 3.09.2024)
- 9/ Жалнин В.В. Дариус Мийо в СССР: к проблеме рецепции и межкультурной коммуникации. Всероссийский форум молодых ученых: сборник материалов, Екатеринбург, 27–28 апреля 2017 года. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. С. 58–67. EDN YNYTPD. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53990/1/vfmu_2017_009.pdf (дата обращения 3.09.2024)



- 10/ Жизнь искусства: [еженедельник художественно-литературный, театральный]. Ленинград, 1927. Выпуск № 7.
- 11/ Каменский А.Д. К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства: (В порядке обсуждения) // Советская музыка. 1935. № 12 С. 61–68; Против формализма и фальши: Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе композиторов: (сокращенный стеногр. отчет) // Советская музыка. 1936. № 5. С. 28–57. Прим.: Выступление А.Каменского см. 34–56.
- 12/ Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. 416 с.
- 13/ Мийо Д. Музыкальная жизнь в СССР // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 24–29.
- 14/ Михайлова Е.А. Собрание нотных рукописей как отражение творческой деятельности композитора и пианиста А.Д. Каменского // Вестник Альянс-Архео. 2017. № 21. С. 53–64.
- 15/ Новая французская музыка. «Шесть» / под ред. Игоря Глебова. Л.: ACADEMIA, 1926. 56 с.
- 16/ Переписка В.М. Дешевова. ЦГАЛИ. Ф. 104. Оп. 1. Д. 197.
- 17/ Решетник А.Д. Музыкальные взгляды и принципы А.Д. Каменского // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 4 (75). С. 135–144. URL: https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1724/1065?locale=ru_RU (дата обращения: 3.09.2024).
- 18/ Решетник А.Д. Интегральность как свойство творчества А.Д. Каменского в контексте фортепианной культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1 (54). С. 130–139. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/integralnost-kak-svoystvo-tvorchestva-a-d-kamenskogo-v-kontekste-forte-piannoy-kultury> (дата обращения: 3.09.2024).
- 19/ Решетник А.Д. Жанр фортепианной транскрипции в творческом наследии А.Д. Каменского // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 6 (83). С. 134–148. URL: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/2063> (дата обращения: 3.09.2024).
- 20/ ТОГБУ «Государственный архив Тамбовской области». Фонд Р-1430 Дело 187. Опись 1.
- 21/ Четвёртая декада советской музыки и эстрады: одnodневная газета Управления по делам искусств Ленгосполкома. 1941. 5 янв. Ленинград, 1941.

REFERENCES

- 1/ Bobrik, O. (2011) Venskoe izdatel'stvo «Universal Edition» i muzykanty iz Sovetskoy Rossii: istoriya sotrudnich-

estva v 1920–30-e gody [The Vienna Publishing House "Universal Edition" and Musicians from Soviet Russia: A History of Collaboration in the 1920s–30s], N.I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit, St.Petersburg, 472 p. (In Russ.)

2/ Borodin, B.B. (2014), "Traditions of Romanticism and the "Soviet Pianistic Space"", Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 27, pp. 81–87 (In Russ.)

3/ Bushen, A.D. (1970), "The Feat of a Pianist", Muzyka na frontah Velikoj Otechestvennoy vojny. Stat'i. Vospominaniya [Music on the Fronts of the Great Patriotic War. Articles. Memories], Moscow, pp. 217–232 (In Russ.)

4/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Correspondence of V.M. Deshevov], TsGALI.F. 104, Op. 1, D. 197. (In Russ.)

5/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Documents for the biography of A.D. Kamensky], TsGALI Collection 545, Inventory 1, File 9, Available at: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/9> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

6/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Documents for the biography of A.D. Kamensky], TsGALI, Fund 545, Inventory 1 File 120 [Electronic resource], Available at: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/120> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

7/ Dokumenty k biografii A.D. Kamenskogo [Documents for the biography of A.D. Kamensky], TsGALI, Fund 545, Inventory 1, Case 97, Available at: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgali/R-545/1/97> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

8/ Druskin, M.S. (1935), "V. Zhelobinsky and his opera "Name Day"", Sovetskaya muzyka [Soviet Music], no. 5 (23), pp. 46–58, Available at: <https://mus.academy/articles/zhelobinskii-i-ego-opera-imeniny> (Accessed 3 September 2024) (In Russ.)

9/ Getman, A.V. (2021), "Pianist and teacher Alexander Kamensky", Aktual'nye nauchnye issledovaniya v sovremennoy mire [Current scientific research in the modern world], no. 6–4(74), pp. 15–18. (In Russ.)

10/ Kamensky, A.D. (1935), "On the problem of the struggle for the style of Soviet musical performance: (In the order of discussion)", Sovetskaya muzyka, no. 12, pp. 61–68; "Against formalism and falsehood: Creative discussion in the Leningrad Union of Composers: (abridged verba-



tim report)", *Sovetskaya muzyka*, no. 5, pp. 28–57. Note: For A. Kamensky's speech, see 34–56 6 (In Russ.)

11/ (1927), *Life of Art: [weekly artistic, literary, theatrical]*, Leningrad, issue 7. (In Russ.)

12/ Mihajlova, E.A. (2017), "Collection of musical manuscripts as a reflection of the creative activity of composer and pianist A.D. Kamensky", *Bulletin of the Alliance-Archeo*, no. 21, pp. 53–64 (In Russ.)

13/ Milhaud, D. (1926), "Musical life in the USSR", *Worker and theater*, no. 27, pp. 24–29 (In Russ.)

14/ Milhaud, D. (1998), *Moya schastlivaya zhizn' [My Happy Life]*, Kompozitor, Moscow, 416 p. (In Russ.)

15/ *Novaya francuzskaya muzyka. «Shest'» (1926)*, [New French Music. "Six"], edited by Igor Glebov, ACADEMIA, Leningrad, 56 p. (In Russ.)

16/ Reshetnik, A.D. (2024), "Integrality as a property of A.D. Kamensky's creativity in the context of piano culture", Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/integralnost-kak-svoystvo-tvorchestva-a-d-kamenskogo-v-kontekste-forte-piannoy-kultury> (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

17/ Reshetnik, A.D. (2021), "Musical views and principles of A.D. Kamensky", Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-vzglyady-i-printsipy-a-d-kamenskogo> (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

18/ Reshetnik, A.D. (2022), "The genre of piano transcription in the creative heritage of A.D. Kamensky", Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-forte-piannoy-transkriptsii-v-tvorcheskom-nasledii-a-d-kamenskogo> (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

19/ "The fourth decade of Soviet music and variety art: one-day newspaper of the Arts Department of the Leningrad City Executive Committee" (1941), January 5, Leningrad. (In Russ.)

20/ TOGBU "State Archives of Tambov Region" Fund R-1430 File 187 Inventory 1. (In Russ.)

21/ Zhalnin, V.V. (2017), "Darius Milhaud in the USSR: on the problem of reception and intercultural communication", Available at: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53990/1/vfmu_2017_009.pdf (Accessed 3 September 2024). (In Russ.)

Информация об авторе

Решетник Андрей Дмитриевич, соискатель, Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой (Санкт-Петербург); старший преподаватель кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: andreireshetnik94@gmail.com

Author information

Andrei D. Reshetnik, postgraduate student, Vaganova Academy of Russian Ballet (St. Petersburg); Senior Lecturer, Department of General Course and Methods of Teaching Piano, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

E-mail: andreireshetnik94@gmail.com