

Elizaveta MACIEJEWSKA
The two Polish geniuses:
K. Szymanowski's music
in J. Iwaszkiewicz's art

Елизавета МАЧЕЕВСКА
Два польских гения:
музыка К. Шимановского
в творчестве Я. Ивашкевича

Жизнь и творчество Ярослава Ивашкевича (1894–1980), одного из крупнейших польских писателей XX века, прочно связаны с Каролом Шимановским. Вся его молодость прошла в тесном общении с композитором¹. Именно у Шимановского Ивашкевич встретил поддержку и понимание своего творчества — композитор первым обратил внимание на литературные опыты младшего друга и привлек его к совместной работе.

Один из основных лейтмотивов творчества Ивашкевича — музыка, наиболее близкий для него вид искусства после литературы. В книге «Путешествие в Италию» Ивашкевич писал: «Музыка для меня — самое важное искусство. Я не жалею, что не стал профессиональным музыкантом, потому что я бы не чувствовал себя способным быть композитором, пианистом или дирижером, быть интерпретатором великого искусства. Как писатель я выражаю только себя, и меня всегда поражает отвага музыкантов. Поэтому я всегда чувствую к ним любовь и уважение. Ведь музыка — это искусство, полное тайн, — как архитектура, основанная на цифрах и могущая существовать вечно, потому что цифры являются не категориями нашего мышления, а вечными сущностями. Мазурка Шопена живет в вечности как одна из бесконечных математических комбинаций» [цит. по: 7, с. 205]².

Музыка нашла широчайшее отражение во многих сочинениях Ивашкевича, и очень часто это связано с именем и творчеством Кароля Шимановского. Музыка-

This article is devoted to the creative cooperation of Karol Szymanowski and Jarosław Iwaszkiewicz, who were two outstanding personalities of the Polish culture of XX century. Szymanowski's music and personality influenced the creative activities of Iwaszkiewicz and to a great extent shaped their image. The author pays special attention to the Iwaszkiewicz's work about Szymanowski's ballet *Harnasie*. It is the unique monograph, which presents a distinctive view to this ballet created with Iwaszkiewicz's direct participation.

Keywords: K. Szymanowski, Y. Iwaszkiewicz, *Król Roger*, *Harnasie*, Polish music and literature of the XX century.

Статья посвящена творческому сотрудничеству Кароля Шимановского и Ярослава Ивашкевича — двух выдающихся деятелей польской культуры XX века. Личность и музыка Шимановского оказали влияние на творчество Ивашкевича, в значительной степени определив его облик. Отдельное внимание автор статьи уделяет книге Ивашкевича, посвященной балету Шимановского «Харнаси», — уникальной монографии, предлагающей особый взгляд на произведение, рождавшееся при непосредственном участии писателя.

Ключевые слова: К. Шимановский, Я. Ивашкевич, «Король Рогер», «Харнаси», польская музыка и литература XX века.

кальная тематика, аллюзии на музыку обнаруживаются в литературных произведениях писателя на самых разных уровнях, начиная с неоднократного упоминания музыкальных сочинений и заканчивая композиционными особенностями. Примером может служить повесть «Мертвая псека», о которой Ивашкевич писал так: «Я думаю, что „Мертвая псека“ имеет такую же композицию [как фортепианная соната Стравинского — Е. М.]. Здесь роль композиционных элементов играют не последовательные описания или периоды, но каждое предложение, каждое слово. Таким образом, эта повесть, как и многие другие, обладает некоей музыкальной формой. Важно, чтобы читатель обратил внимание на это, а не на фабулу, которая довольно абсурдна и не несет в себе большого смысла» [6, с. 289]. В его наследии есть сочинения, прямо связанные с музыкой и музыкантами (пьеса «Лето в Ноане», роман «Хвала и слава»), но чаще всего музыка вплетается в ткань повествования в виде сравнений, аллегорий, ассоциаций, как это происходит в «Восьмистишиях» или «Березняке». Она является неотъемлемой частью литературного текста Ивашкевича, поэтому ее присутствие так естественно.

Творческое сотрудничество Ивашкевича и Шимановского началось в конце 1910-х годов и до 1924 года было довольно продуктивным. В это время на оригинальные тексты и переводы Ивашкевича Шимановским были созданы «Четыре песни на стихи Р. Тагора» (1918),

¹ С 1904 по 1910 годы семья Ивашкевичей жила у двоюродной сестры матери Ярослава — Анны Шимановской в Елисаветграде; впоследствии Ивашкевич часто навещал Тимошовку, родовое гнездо Шимановских.

² Здесь и далее — перевод автора статьи.

«Песни безумного муэдзина» (1918) и «Три колыбельные» (1922). Самой же важной совместной работой Ивашкевича и Шимановского стало сочинение оперы «Король Рогер», в качестве либреттиста которой выступил начинающий писатель. Замысел этого произведения родился в разговорах двух друзей в Елисаветграде в августе 1918 года, в результате чего появился проект Ивашкевича (к сожалению, не сохранившийся). К этому же времени относятся и первые оформленные эскизы либретто оперы. Проект стал импульсом к созданию Шимановским «Эскиза сицилийской драмы», на основе которого Ивашкевич в 1920 году написал текст оперного либретто. Однако и этот вариант либретто подвергся редакции со стороны композитора: в текст первого действия Шимановский внес лишь небольшие изменения, но текст второго и третьего действий потребовал куда более значительной переработки.

«Король Рогер» стал завершением определенного творческого этапа как для композитора, так и для писателя. К началу 1920-х годов в творческих устремлениях и Ивашкевича, и Шимановского произошли глубокие изменения. Оба они отошли от мифологичности и символичности «Рогера»; Ивашкевич примкнул к поэтической группе «Скамандр» (Skamander), а Шимановский заинтересовался народной музыкой Подгалья.

Однако творческое сотрудничество двух художников, пусть и не столь тесное, на этом не остановилось, а продолжалось и в дальнейшем. Правда, большинство их совместных проектов так и осталось неосуществленным, но взаимное притяжение было неизменным. В течение последних пятнадцати лет жизни Шимановского композитор и писатель вместе работали над замыслом балета «Харнаси», рассматривали варианты сочинений на тему о Бенвенуто Челлини; Шимановский интересовался сюжетом раннего романа Ивашкевича «Побег в Багдад»...

После смерти Шимановского его образ и творчество продолжали играть важную роль в произведениях Ивашкевича. Встреча с Шимановским, безусловно, стала одним из центральных событий в творческой биографии Ивашкевича. Он говорил о композиторе: «Честно признаюсь, что в современном музыкальном творчестве только он меня интересует» [5, с. 3]. Отголоски сочинений Шимановского, воздействие его личности нередко ощущаются в художественных произведениях Ивашкевича. Так, в «Красных щитах» (1934) возникает образ короля Рогера, в повесть «Березняк» (1932) Ивашкевич вводит цитату из «Курпёвской песни» Шимановского, а сам композитор становится прототипом одного из главных героев эпопеи «Хвала и слава» (композитор Эдгар Шиллер). Шимановский, наряду с И. С. Бахом и Ф. Шопеном, стал героем и немногочисленных, но важных музыковедческих работ Ивашкевича.

В литературном наследии Ивашкевича есть четыре работы, посвященные сугубо музыкальным проблемам. Это книги о Бахе (1951), Шопене (написана в предвоенные годы, однако издана лишь в 1955 году, второе из-

дание вышло в 1976 году) и две книги о Шимановском — «Встречи с Шимановским» (1947) и «„Харнаси“ Кароля Шимановского» (1964, второе издание 1979). Эти сочинения, и в особенности два последних, сыграли заметную роль в польской литературе о музыке XX века.

То, в каком ключе и каким языком писал Ивашкевич о музыке, составляет отдельный вопрос. Этому вопросу посвящена статья польского музыковеда и литературоведа Богдана Почей [7], в которой он анализирует литературные сочинения, посвященные музыке и музыкантам, и музыковедческие работы Ивашкевича. В истории литературы о музыке Почей выделяет три стиля, три основных подхода, разработанные в XIX веке: аналитический, философский и литературный. Философский, по мнению Почей, представляют работы Шопенгауэра и Ницше, аналитический — Римана и многих других музыковедов. Эти два стиля резко различаются между собой: если философский стиль подразумевает рассмотрение глубинных, эстетических и этических проблем музыки, то аналитический, напротив, обращается к конкретному тексту, идя от частного к общему. Литературный же способ (берущий начало от Шумана и Берлиоза), наиболее популярный как среди композиторов, так, надо признаться, и среди читателей, несет в себе черты и философского, и аналитического стилей, но при этом в первую очередь является выразителем индивидуальной точки зрения на произведение. Почей считает, что наивысшие проявления литературного стиля принадлежат Томасу Манну (характеристика бетховенской сонаты op. 111 в романе «Доктор Фаустус») и Марселю Прусту (описание музыки вагнеровского «Тристана» в романе «Пленница»). Работы Ивашкевича также выдержаны в литературном стиле. Однако их особенность заключается в том, что автор имел специальное музыкальное образование. Музыкальные знания Ивашкевича, полученные благодаря обучению в Киевской консерватории, не вступают в конфликт с литературным стилем, а, наоборот, придают его наблюдениям особую музыковедческую доказательность.

Для Ивашкевича и в творчестве в целом, и в произведениях о музыке наиболее важными были четыре источника: природа, человеческие чувства, Польша и мир искусства. В работах о музыке для Ивашкевича, как указывает Почей, первенство принадлежит природе. В качестве подтверждения этого тезиса можно привести несколько цитат из книги Ивашкевича о Бахе. «Фуга C_{is}-dur вместе с Прелюдией — это некий приглушенный, рассеянный зелеными листьями свет... Солнечные пятна колышутся в Прелюдии и гудят пчелы» [4, с. 15]. «Первая Прелюдия первой тетради — C_{is}-dur — открывает нам, как в спокойном зеркале вод, перспективу спокойного движения разложенных аккордов — словно отражающаяся в пруду череда похожих на стрелы тополей, наклоненных в одну сторону, — удивительный образ тишины и задумчивости, в конце разливающийся в светлое, ясное пятно» [4, с. 15–16]. Подобные высказывания встречаются и в книге о Шопене. «Соната си минор напомина-

ет огромный зеленый романтический пейзаж. Вдали серые скалы и водопады, на первом плане изумрудные, голубовато-зеленые луга и лишайники, огромные прозрачные стрекозы, и эта безмятежность средней части *Largo*, на которую могут решиться лишь печальные и остывающие сердца. А затем финал, как баллада: тучи над скалами и лугами — и последний, триумфальный крик показывающейся среди туч Валькирии. Невольно вспоминаешь „Самуэля Зборовского“ Словацкого, также полного вагнеризмов *avant la lettre*³ [1, с. 244–245]. Похожие образы можно найти, например, в книге Листа о Шопене, что доказывает тесную связь музыковедческого творчества Ивашкевича с работами музыкальных писателей XIX века. Ивашкевич берет из романтической литературы о музыке, часто перенасыщенной различными аллегориями и сравнениями, наиболее ценные ее черты: глубокое проникновение в природу и музыку, тонкое чувство музыки.

Музыковедческие работы Ивашкевича отличаются жанровой многозначностью. В них смешивается творческая интенция писателя и взгляд исследователя, причем пропорции этого смешения и способ его воплощения каждый раз разные. Так, например, книга воспоминаний о Шимановском в основном связана с личными переживаниями, ощущениями, в ней практически нет «специализированных» музыковедческих наблюдений. В книгах о Шопене и Бахе биографические зарисовки перемежаются музыкально-аналитическими этюдами.

Книга о балете «Харнаси» также разнопланова по материалу, но при этом обладает последовательностью изложения и высокой цельностью структуры. Книга состоит из шести глав, охватывающих широкий круг вопросов, которые затрагивают не только жизнь и творчество Шимановского, но и общекультурную ситуацию в Польше и Европе того времени. Она содержит художественные очерки, фрагменты мемуарного характера, аналитические этюды и зарисовки, посвященные истории создания балета, характеристике музыки и сценической судьбе произведения. Ивашкевич, досконально знающий музыковедческую литературу о Шимановском, поднимает самые разные вопросы, нередко вступая в полемику с исследователями его творчества С. Лобачевской и А. Хыбиньским, позволяя читателю расширить свое представление о взглядах на балет и на эволюцию творчества композитора.

К главам, представляющим наибольший интерес, относятся те, где Ивашкевич рассказывает о событиях, свидетелем или непосредственным участником которых он был. В наибольшей степени это относится к трем первым главам — «Шимановский и Подгалье», «Замысел и воплощение» и «Либретто». Личная и творческая близость с Шимановским позволила Ивашкевичу затронуть проблемы, которые не всегда может решить сторонний наблюдатель.

Так, в первой главе речь идет о взаимоотношениях Шимановского с подгальским регионом — его культу-

рой и людьми, населяющими Татры. В музыковедческих работах, посвященных Шимановскому, сложилось довольно устойчивое мнение о том, что подлинное знакомство композитора с гуральской культурой состоялось только в начале 1920-х годов. Первым об этом заявил А. Хыбиньский (лично узнавший Шимановского гораздо позже, чем Ивашкевич). Вслед за ним многие музыковеды (С. Лобачевская, И. Никольская) также стали рассматривать гуральские влияния в творчестве Шимановского лишь в контексте позднего периода его творчества. Ивашкевич же в своей работе о «Харнаси» видит эту проблему иначе. Он утверждает не только то, что знакомство Шимановского с Подгальем произошло еще в детстве композитора, но и то, что это знакомство имело гораздо большее влияние на его творчество, чем принято считать. «Как известно, — пишет Ивашкевич, — в биографии Кароля Шимановского есть немало „белых пятен“, касающихся его детства и юности. Хыбиньский отмечает вопросительным знаком дату первого посещения Шимановским Закопане — он пишет: „в 1905 году?“. Но каждый, кто близко соприкасался с семьей Шимановских, знал, что связь композитора с Закопане была и более давней, и более постоянной, и более глубокой, чем предполагают исследователи. Разумеется, молодой Шимановский — об этом вспоминает Адольф Хыбиньский — знал и „Татранский альбом“ Падедевского (мне самому доводилось играть его в Тимошовке в четыре руки с теткой Крушиньской), и сборник Клециньского, опубликованный в „Дневнике Татранского общества“ в 1888 году, из которого композитор взял тему для своих „Вариаций на польскую народную тему“ ор. 10. Но, как мне кажется, интерес к музыкальным произведениям и сборникам, связанным с музыкой Подгалья, родился из первоначального знакомства с оригиналами — а не наоборот. Ученые размышляют над тем, откуда взял Словацкий выражение „часы бьют...“ в своей поэме „Час размышления“ — быть может, прочитал его у Байрона или у Вальтера Скотта? Но им не приходит в голову, что поэт мог просто-напросто слышать бьющие часы на башне Св. Яна в Вильне... Так же и музыковеды задумываются: что могло оказать большее влияние на Шимановского — книги Тетмайера, или альбом Падедевского, или научные исследования Хыбиньского — и не думают о том, что Шимановский с раннего детства бывал в Закопане, ездил на повозке из Хабувки и слышал гуральскую музыку от самих Сабалы и Бартуса» [3, с. 4].

Кроме того, Ивашкевич, опираясь на свои воспоминания и воспоминания скрипача Громадзкого, довольно уверенно утверждает, что в Закопане в 1906 году состоялся первый композиторский концерт Шимановского. Думается, что взгляд Ивашкевича на проблему отношения Шимановского с народной музыкой и ее место в творчестве композитора заслуживает особого внимания, так как он, как никто другой, имел представление обо всем творческом пути Шимановского.

³ Букв.: «прежде (раньше) письма» (фр.), то есть ранних вагнеризмов.

Во второй и третьей главах наибольший интерес представляют вопросы, связанные с историей создания балета «Харнаси». В музыковедческой литературе часто встречаются расхождения в датах, обозначающих различные этапы работы Шимановского над балетом, и Ивашкевич предлагает свой взгляд на эту проблему. Так, в большинстве работ возникновение первых оформленных замыслов нового произведения датируется 1923 годом [2, с. 464]. Исследователи, приводящие эту дату, опираются на упоминание «закопанской истории» в переписке Шимановского. Однако Ивашкевич утверждает, что замысел гуральского сценического произведения возник годом раньше: «...В сентябре 1922 года в Закопане Шимановский, заканчивая партитуру „Короля Рогера“ (заканчивал он ее потом еще пару лет), уже обсуждал гуральский балет-драму и собирал для него материалы у Элы Рытардовой, Бартуся, Зборовского и Мерчиньского» [3, с. 23].

Две последние главы книги посвящены интересной и непростой судьбе «Харнаси» на сцене и в концертных залах и месту балета в творчестве Шимановского. Обращаясь к трудной сценической судьбе «Харнаси», Ивашкевич затрагивает и другие вопросы музыкальной жизни Польши и Европы тех лет, особое внимание уделяя Варшавской опере и выдающейся фигуре Эмиля Млынарского, руководившего ею в 1919–1929 годах.

В завершающем разделе работы Ивашкевич поднимает вопросы, касающиеся основ творчества Шимановского. Его суждениям и взглядам присуща смелость и неоднозначность. Однако в этом, как и в полемике с другими исследователями, заключается своеобразие и ценность мыслей, высказанных Ивашкевичем, который сознательно ставил перед собой задачу представить читателю многогранный, сложный (*skomplikowany*), иногда парадоксальный взгляд на «Харнаси» и на творческую эволюцию Шимановского. Ивашкевич утверждает, что «подгальский» период не исчерпывает собой содержания позднего творчества композитора и не определяет дальнейшей его эволюции: «Несомненно, что для Шимановского „Харнаси“ и весь национальный, или подгальский, период был только эпизодом. Если бы он продлился дольше, мы бы увидели это яснее. Но уже в тех проектах, которые он не успел реализовать, находилась *in nuce*⁴ реакция против того, что было для композитора только частью его творчества — впрочем, цельного в своем поиске и непостоянстве и очень польского. Замысел написания балета на темы Одиссеи, о чем Шимановский пишет в предсмертных письмах, — это ни что иное, как возвращение к темам метопов, Калипсо, Навзикаи... Было бы это возвращением к импрессионизму? Нет. Но и не к гуральским ритмам» [3, с. 63].

В связи с этим и оценка Ивашкевичем особой роли «Харнаси» в наследии Шимановского и в истории польской музыки оказывается весьма неоднозначной. С одной стороны, этот балет в годы начала работы над

ним стал для Шимановского определенным «шагом вперед». «Шимановский вложил в сочинение этого произведения огромные силы. Создание балета на польскую тему поставило перед ним совершенно новые задачи. Трудности были огромными: Шимановскому требовалось приспособить свои композиторские умения, воспитанные в совершенно ином направлении, к той цели, которую он сам перед собой поставил. Если добавим к этому еще и внешние преграды, которые ставил перед композитором танец и его следствие — ритм, по словам Лобачевской, не близкий творческой натуре Шимановского, — то мы поймем, какие трудности он должен был преодолеть при сочинении „Харнаси“. К этому балету его тянули открытие гуральской музыки и любовь, которую он к ней питал. Этим балетом он также хотел обозначить свою роль и значение как польского композитора. И в этом смысле, и в смысле начала новой эпохи в его творчестве (снова подчеркиваю, что важна здесь не дата завершения сочинения, а дата начала), „Харнаси“ для Шимановского представляют собой шаг вперед» [3, с. 61].

С другой стороны, балет «Харнаси», по мнению Ивашкевича, стал определенным компромиссом, хотя, безусловно, выполненным на высочайшем уровне. Ивашкевич отказывает «Харнаси» (но не творчеству Шимановского!) в открытии новых путей. Он считает, что наиболее важным произведением Шимановского для будущего польской музыки является «Король Рогер», а именно, его финал. «Ни в одном из своих сочинений Шимановский не нашел таких прозрений в будущее, как в „Короле Рогере“, и именно в последнем его фрагменте. Радость от насыщенного звучания аккордов, сопоставления различных инструментов, отход от традиционных музыкальных форм и победа идеи непрерывного обновления музыкального материала, не говоря уже о разрыве с мажорно-минорной системой, придают финалу „Короля Рогера“ особый смысл, который долго не был понят музыкантами и музыковедами» [3, с. 61].

Однако нельзя отрицать, что общее значение десятилетия творчества Шимановского, прошедшего под знаком «Харнаси», огромно. «Харнаси», Мазурки, *Stabat Mater* и «Курпёвские песни» открыли новые дороги молодому поколению польских композиторов, для которых Шимановский всегда был примером и которых он активно поддерживал. Заметное место в польском композиторском творчестве второй половины XX века занял и неофольклоризм, имевший истоком балет «Харнаси».

Несмотря на спорность некоторых утверждений Ивашкевича, ценность его музыковедческих работ не вызывает сомнений. Музыка и тесное взаимодействие с Каролем Шимановским сыграли огромную роль в его жизни и творчестве, а уникальный творческий диалог великого композитора и выдающегося писателя оказал значительное влияние на дальнейшее развитие польской культуры.

⁴ В зародыше (лат.)

Литература

1. *Ивашкевич Я.* Шопен. М.: Молодая гвардия, 1963. 304 с.
2. *Chylińska T.* Karol Szymanowski i jego epoka: T. 1–3. T. 2. Kraków: Miuca Jagellonica, 2008. 780 s.
3. *Iwaszkiewicz J.* «Harnasie» Karola Szymanowskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 132 s.
4. *Iwaszkiewicz J.* Jan Sebastian Bach. Życie i twórczość. Kraków: PWM, 1963. 98 s.
5. *Iwaszkiewicz J.* Kącik Szymanowskiego // *Wiadomości Literackie*. 1924. № 12. S. 3.
6. *Iwaszkiewicz J.* Opowiadania muzyczne. Warszawa: Czytelnik, 1971. 417 s.
7. *Pociej B.* Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce // *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Materiały z konferencji Instytutu Badań Literackich PAN w dniach 18–20 czerwca 1979 r. w Warszawie na temat: Twórczość J. Iwaszkiewicza w 85 rocznicę urodzin / Red. A. Brodzka. Kraków; Wrocław: Wydawnictwo literackie, 1983. S. 205–218.

Sofia OVSYANNIKOVA Mikhail Quadri — the leader of the *Moscow Six*

The article is dedicated to Mikhail Quadri (1897–1929), a talented composer of the 1920s. Relying upon the documents, found out in the state archives, the author reconstructs the life and work of the *Moscow Six* group of young composers' leader for the first time in Russian historiography.

Keywords: M. V. Quadri, D. D. Shostakovich, N. Y. Myaskovsky, G. L. Catoire, V. Y. Shebalin, L. N. Oborin, M. L. Starokadomsky, Y. S. Nikolsky, M. M. Cheremukhin, *The Moscow Six*, the Moscow Conservatory.

Софья ОВСЯННИКОВА Михаил Квадри — лидер московских *Six'ов*¹

Статья посвящена талантливому композитору 1920-х годов Михаилу Владимировичу Квадри (1897–1929). Опираясь на обнаруженные в государственных архивах документы, автор впервые в отечественной историографии реконструирует жизненный и творческий путь лидера кружка молодых композиторов «Московская шестерка».

Ключевые слова: М. В. Квадри, Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский, Г. Л. Катуар, В. Я. Шебалин, Л. Н. Оборин, М. Л. Старокадомский, Ю. С. Никольский, М. М. Черемухин, «Московская шестерка», Московская консерватория.

«...Настоящий рыцарь музыки
и серьезный композитор»

Л. Н. Оборин

Двадцатые годы прошлого века в истории отечественной музыки были временем разнонаправленным и пестрым в стилевом отношении. Создавались, распадались и вновь организовывались различные театры, антрепризы, творческие кружки, объединения и ассоциации. Особая судьба ожидала кружок студентов-композиторов Московской консерватории, названный по аналогии со знаменитым французским кружком «Московской шестеркой», или *Six*. В него входили Михаил Квадри (1897–1929), Лев Оборин (1907–1974), Вис-

сарион Шебалин (1902–1963), Михаил Старокадомский (1901–1954), Юрий Никольский (1895–1962), Михаил Черемухин (1900–1983). Организатором «Московской шестерки» стал талантливый композитор и прирожденный лидер Михаил Владимирович Квадри.

В советской официальной историографии имя Квадри не значится. Сведений о нем мы не найдем ни в композиторских справочниках, ни в музыкальных словарях и энциклопедиях. Почему произошло именно так?

Ответ прост и печально банален. В советские годы на него был наложен запрет, так как официально реабилитировали Квадри лишь в 1991 году. В постсоветский период свидетели его трагической судьбы один за другим уходили из жизни. Поэтому цель данной ста-

¹ Журнальный вариант работы, ставшей победителем Открытого конкурса научных работ студентов, аспирантов, ассистентов-стажеров музыкальных вузов «Русская революция 1917 года в истории музыкальной культуры: имена, сочинения, события» (Санкт-Петербургская консерватория, март — декабрь 2017 года). Публикуется по рекомендации жюри конкурса.