

Е. А. Артамонова

Университет Центрального Ланкашира,
UCLan, Престон, PR1 2HE Великобритания

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ РЕБИКОВ И ЕГО МУЗЫКА В ВЕЛИКОБРИТАНИИ.

По материалам англоязычной прессы¹

В царской России музыкальное творчество и взгляды Владимира Ивановича Ребикова (1866–1920), «отца русского модернизма», часто воспринимали с иронией и непониманием, называя шарлатанством и претенциозностью, а в советское время долго попросту игнорировали, безапелляционно приписывая к музыкальному декадентству. Интересно, что британская пресса отзывалась о Ребикове в положительном ключе, а издание нот и частые концертные исполнения музыки композитора в Лондоне, в частности на «Промс» в 1916 году, вызвали интерес британской аудитории к композитору, который сохранился на всем протяжении XX века.

Судьба и творчество Ребикова оказались полны неожиданных поворотов, глубоких и красивых, и образ композитора, который вырисовывается при более детальном анализе его творчества, довольно сильно отличается от привычного. Анализ научных публикаций, а также альтовых переложений крупнейших британских альтистов Лайонела Тертиса и Уотсона Форбса, до сих пор неизвестных в России, основан на архивных собраниях британских библиотек.

Ключевые слова: опера «Елка», Промс, Лайонел Тертис, Уотсон Форбс, Нинет де Валуа, Роза Ньюмарч, Лондон, *The Musical Times*, Русская музыкальная газета

DOI: 10.36871/hon.202201010

Статья поступила в редакцию: 1 февраля 2022 года

Рекомендована в печать: 19 февраля 2022 года

Информация об авторе:

Артамонова Елена Анатольевна — доктор философии, альтистка, лектор и научный сотрудник Центра изучения русской культуры (Великобритания)

eartamonova@uclan.ac.uk

ORCID: 0000-0002-2221-1955

В дореволюционной России музыкальное творчество и взгляды Владимира Ивановича Ребикова (1866–1920), которого называли «выдающимся музыкальным новатором» и «отцом русского модернизма» [6, 448], часто воспринимали с иронией и непонима-

нием, называя шарлатанством и претенциозностью, а в советское время считали му-

¹ Перевод с английского на русский всех англоязычных материалов, использованных и процитированных в этой статье, осуществлен Е. А. Артамоновой.

зыкальным декадентством, фиксирующим «музыкальные записи чувства». Отвергая традиционную оперу и музыкальную форму, функциональную гармонию в поиске нового выражения, Ребиков создал синтез искусств с ритмодекламацией, целотонностью, «меломимикой», и при этом его творчество характеризовалось стремлением к миниатюре.

Любопытно вспомнить, как отзывались о Ребикове, уже сложившемся музыканте, его коллеги-композиторы. Так, Иван Вышнеградский оставил лишь короткие, но разящие фразы-тезисы в своем дневнике в ноябре 1918 года:

«Ребиков — бесплодный мечтатель. Реформа оркестра. Магия звуков. Отсутствие глубокого творческого порыва превращает его из мечтателя в футуриста, как только он пытается творить» [5, 98].

В 1916 году в выпусках журналов «Музыкальный современник» и «Летопись» Арсений Авраамов, отмечая в своих подробных аналитических статьях цельность музыканта-творца В. И. Ребикова, тем не менее не постеснялся красочности выражений, описывая его творческое кредо и образ:

«Ребиков — это искания новых путей в потемках...

Чтоб «гусей не раздражить», я умолчу здесь о многих славных именах современности — взгляните пристально: каждый чуть-чуть шаржированный портрет то профилем, то фасом разительно напоминает злосчастного маэстро, которому именно поэтому постоянно кажется, что его все обкрадывают, выдвигаются на его плечах, а сам он неизменно остается в тени...» [1, 179–180].

«И Ребиков <...>, сбросив с себя многовековой гнет музыкальной формы, он фиксирует в звуках мимолетные настроения, движения души, жизненные картинки иной раз с недостижимой правдивостью и такой простотой, что глубокий синтез его искусства легко принять за умышленную небрежность, эскизность творчества...» [2, 221]

Во второй половине 1920-х, когда «героя-виновника», вызвавшего столько литературного красноречия современников, уже несколько лет не было на белом свете, Асафьев в труде «Русская музыка» подытожил свои ранние впечатления, назвав Ребикова «характерным представителем русского модернизма» и «оригинальной фигурой» русской оперы рубежа XX века. Асафьев особо выделил цельность оперы «Елка» (которую он, впрочем, ошибочно назвал первой в творче-

стве Ребикова)², отмечая в ней «следы юношеской свежести и непосредственности чувства». Несмотря на этот определенный позитив в оценке, смелый, пронизательный вкус Ребикова и желание поиска новых средств выражения, по словам критика, оказались стремительнее сил и растворились «в наивном психологизме»:

«Он действительно одним из первых в широкой степени использовал и целотонные гармонии, и параллелизмы, и частые тональные отклонения. <...> Весь модернизм Ребикова крайне статичен — это все броски и пятна, лишённые развития и симфонического напряжения. <...> «Пустоцвет» русско-модернизма — так я однажды определил творчество Ребикова и теперь не меняю своего мнения. <...> Музыка Ребикова все-таки сыграла свою историческую роль, раздражив воображение слушателей и приготовив их вкус к принятию западноевропейских модернистских направлений. Ребиков сумел вызвать интерес к новым течениям и разрушить многие предрассудки» [3, 50–51].

Интересно, что британская пресса отзывалась о Ребикове в положительном ключе. Английская премьера оркестровой сюиты по опере «Елка» в сентябре 1916 в лондонском Куинс-Холле на «Промс» была отмечена как одна из запоминающихся премьер сезона и вызвала интерес британской аудитории к композитору, который сохранился на всем протяжении XX века. Об этом свидетельствуют многочисленные публикации в уважаемых музыкальных изданиях с 1907 года, включая *The Musical Times*, *Music and Letters*, *The Musical Quarterly* и многих других. Недавно обнаруженная переписка композитора открывает новые грани, выводя взгляды Ребикова на глубокий религиозно-философский уровень. Да и в целом судьба и творчество Ребикова оказались полны неожиданных поворотов, глубоких и красивых, и образ композитора, который вырисовывается при более детальном анализе его творчества, довольно сильно отличается от привычного. Анализ научных публикаций, а также альтернативных переложений крупней-

² Первая опера Ребикова — «В грозу» *op.* 5 (1893) по повести Короленко «Лес шумит», была поставлена в Одесском оперном театре в 1894 году. Следующая опера, «Княжна Мери» по повести «Герой нашего времени» Лермонтова, осталась не окончена. Московская премьера оперы «В грозу» осуществилась на утреннем спектакле перед премьерой оперы «Елка» в театре «Аквариум» 19 октября 1903 года.

ших британских альтистов Лайонела Тертиса и Уотсона Форбса, до сих пор неизвестных в России, основан на архивных собраниях британских библиотек.

Талантливый журналист, писатель, переводчик, сам композитор чувствовал себя недооцененным на родине, несмотря на прижизненную публикацию большинства его сочинений ведущим российским музыкальным издателем П. Юргенсоном, и несмотря на свое активное сотрудничество в качестве журналиста и писателя с Русской музыкальной газетой — старейшим еженедельным периодическим музыкальным изданием Санкт-Петербурга. Сочинения Ребикова исполнялись на концертных сценах обеих российских столиц и провинций, а также в Западной Европе, а его статьи опубликованы во многих номерах Русской музыкальной газеты за 1909–1911, 1913, 1914, 1916 годы. Для понимания творческого пути и кредо композитора особенно интересны его автобиографические и музыковедческие статьи «В. И. Ребиков о себе (Из письма композитора)», «Музыкальные записи чувства (В. И. Ребиков о себе)», «Мысли о музыке. Пение в храме», а также его стихотворение «Мой путь». По праву считая себя новатором особого гармонического языка, предопределившего открытия Дебюсси, Скрябина, Сати, переживая снисходительно-поверхностное отношение музыкантов к своему творчеству, Ребиков в конце жизни в частной переписке с горечью отмечал свое профессиональное одиночество, важность душевной созвучности в восприятии его сочинений:

«С моими драмами надо знакомиться в “моей” интерпретации. Тогда это только то, что я написал, что я чувствовал. Мне пришлось слышать свои сочинения в интерпретации даже хороших пианистов, — и скажу: “это была не моя музыка”. Были мои ноты, но не было моей души. В этом все несчастье и трагедия моего искусства, оно слишком личное» [10, 118].

Самое исполняемое при жизни композитора сочинение — опера «Елка» *op.* 21 (октябрь–декабрь 1900) — святочная история в одном действии и четырех картинах о голодной девочке-нищенке, которая в пред-Рождественскую ночь бродит по улицам города в надежде, что кто-нибудь из прохожих подаст ей Христа ради милостыню или кусочек хлеба. Ее мать заболела и умерла, девочка осталась совсем одна. Одиночество, равнодушие, христианское всепрощение, терпение через испытания и воскрешение

страдающих избранников — темы этой музыкальной драмы. Композитор стремился не столько к зрителю-слушателю, а скорее к зрителю — соучастнику драмы, сопереживающему событиям на сцене. Одиночество души, эгоизм и бесчеловечность людей не иллюзия, они вокруг нас, драма происходит не только на сцене, но и в зрительном зале: это они (те же зрители) проходят мимо голодного ребенка на улице своего города. Символизм происходящего имеет жизненный религиозный контекст, что являлось характерным для русских символистов, находившихся под глубоким влиянием философии Ф. М. Достоевского и Владимира Соловьева.

В статье «В. И. Ребиков о себе», опубликованной в Русской музыкальной газете 25 октября 1909 года на основе писем Ребикова к главному редактору газеты Николаю Финдейзену, композитор подробно выразил свои взгляды и принципы в музыке:

«На музыку я смотрю как на средство *возбуждать* у слушателя желаемые мною *чувства и настроения*. Я записываю мои чувства так, как они складываются в моей душе. Пишу, так сказать, *под диктант сердца*. Дорогу, по которой я иду, я мог бы назвать *музыкально-психологической*. Идеалом моим явилась бы *музыкально-психологическая драма*, которая заставила бы слушателей *перечувствовать и пережить* все чувства, которые по ходу драмы чувствуют действующие лица. Хотелось бы *так передать* звуками чувства, чтобы слушатели *забыли*, что они в театре, что перед ними артисты, чтобы публика глубоко прониклась драмой» (курсив В. И. Ребикова) [13, 945–946].

Явное влияние эстетики символизма не случайно, это не эпатаж. Ребиков открыто заявлял, что перестал слушать музыку своих современников, чтобы избежать подражаний, и сконцентрировался на изучении истории литературы, театра, изобразительного искусства, скульптуры [13, 948]. Он постоянно вращался в кругах символистов, был сотрудником журнала «Золотое руно» [15, 407], дружил с Валерием Брюсовым, посещал его литературно-художественные вечера, глубоко уважал Константина Бальмонта, написал циклы романсов, ритмодекламации на тексты этих поэтов. Ребиков был не только заядлым театралом и знатоком литературы. Его опубликованные литературные описания, в которых переплетаются музыкально-философские идеи, выявляют незаурядный самобытный писательский талант

автора, на развитие которого, несомненно, повлияло обучение на филологическом факультете Московского университета. Среди сочинений рассказ «Орфей и Вакханки» о противоборстве физического/телесного и духовного в музыке, образное продолжение идей Ницше о «дионисийском» и «аполлоническом» началах, или, выражаясь словами Ребикова, «Музыке Крови и Музыка Духа» [12, 6–15]. Эта тема продолжается в фантастической истории в восьми частях «Через 50 лет» о музыке, музыкантах и концертной деятельности в России, какой она представлялась автору в 1960 году. С 18 марта по 28 апреля 1907 года Ребиков участвовал в выставке объединения художников «Голубой розой» на Мясницкой в здании фирмы Кузнецова в Москве, где выступал на вечерних концертах как пианист со своими сочинениями наряду со Скрябиным и Николаем Черепнинным, а писатели А. Белый, В. Брюсов и Алексей Ремизов читали свои произведения [22, 571]. Сохранились свидетельства слушателей, побывавших на сольных концертах Ребикова, проходивших в камерно-интимной обстановке с затемнением света:

«Ему нужна темная зала, нужно отсутствие развлекающих зрителей впечатлений. <...> Сила фортепианного исполнения Ребикова в том, что он сам владеет в совершенстве внутренним ритмом исполнения, что он, и только он, при исполнении своих вещей умеет придать им единство содержания» [8, 140]³.

Такой подход был стремлением композитора-пианиста сконцентрировать внимание слушателей исключительно на исполняемой музыке, что в начале XX века было поводом для иронии и насмешек коллег-современников [2, 221–222], а в наше время давно апробированный формат, приветствуемый публикой. Выступления Святослава Рихтера на «Декабрьских вечерах» — яркий пример такой особой творческой атмосферы.

Социальная несправедливость, убожество и безысходность нищеты, равнодушие «мира сего» к страждущим, падение и грех, грубость и эгоизм людей, утративших духовные ценности, мир глазами «маленьких людей» — темы, объединяющие «Рождественские повести» Ч. Диккенса, а также драму Герхарта Гауптмана «Ганнеле», сказку Андерсена «Девочка со спичками» (1845) и рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (1876),

являющиеся сюжетными импульсами оперы «Елка». Но только у Достоевского духовность возвышается над логикой и разумом, преодолевает «экономические» отношения, греховность и классовое неравенство, ведет к христианской всечеловеческой любви, нашедшей свое претворение и самобытную интерпретацию в либретто оперы, воспринимаемой современниками в основном как детская сказка-спектакль, в котором почти нет рождественского веселья.

Ребиков намеренно уходит от традиционной оперной эстетики, дает себе практически полную свободу выражения, не ограниченную установленными музыкальными нормами и приемами письма. Пение часто заменяется говорком или музыкальной речью, которая, по заключению Ребикова, наиболее близка к декламации и лучше раскрывает талант артиста в передаче чувств. В этом речевом воспроизведении интонаций героев оперы Ребиков продолжил идеи Даргомыжского в «Каменном госте», Мусоргского в «Женитьбе». Просматривается здесь и прием *Sprechgesang*, появившийся чуть позже у Шенберга, Берга. С Шенбергом у Ребикова есть и чисто теоретическая параллель в интерпретации музыкального чувства, не вписывающегося в заранее установленную архитектуру, образующего себе форму по мере переживания. Ребиков, несомненно, находился и под влиянием эстетики преобразований Вагнера, творчество которого очень любил. Делая акцент на мистико-философско-религиозных текстах, в своих последующих операх Ребиков отказался от услуг либреттиста и писал либретто самостоятельно⁴. Его оперы «Тэа» (1904), «Альфа и Омега» (1911), «Нарцисс» (1912), написанные с большими перерывами в разные годы — продолжение поиска ответа на темы, поднятые в «Елке»: любовь и эгоизм, силы души, направленные на добро или во зло, на поиск Сущего или на соблазны Антихриста. Вот как сказал о темах, которые его волновали на протяжении всего творчества, сам композитор осенью 1916 года: «Каждый человек должен иметь 'свою пустыню'. В ней он поймет себя, поймет мир, и себя спасет, и других спасти может. Нарциссианство —

³ Курсив Г. Прокофьева.

⁴ В двух своих операх на тексты по «Метаморфозам» Овидия — «Нарцисс» *op.* 45 (1912) и «Арахне» *op.* 49 (1915) Ребиков сотрудничал с Татьяной Львовной Щепкиной-Куперник, переводчицей оригиналов Овидия.

это путь, спасший многих. Святой эгоизм приводит к Богу, но тот же путь будет рекомендован и Антихристом. В этом тайна. Нарциссианство — гимнастика Духа. Укрепив мышцы Духа — волен человек либо на пользу людей силу свою употреблять, либо на зло. Вот тут “распутье”. Кто куда пойдет. <...> К этой теме я все время стремился. *Елка* — поэма одиноких душ. *Тэа* — стремление к святому эгоизму. *Нарцисс* — святой эгоизм. *Альфа и Омега* — тайна Люцифера (курсив В. И. Ребикова) [10, 112–113].

Недавно обнаруженный текст этой переписки выводит взгляды композитора на совершенно другой, глубокий философско-религиозный уровень. Назвать «психологизмом мелодрамы», как комментировал Асафьев [3, 51], курьезом или фантазией, как неприкрыто клеймили теории «музыкальных записей чувства» Ребикова его современники, уже невозможно.

Зарубежным слушателям музыка Ребикова была известна не только благодаря частым концертным гастролям самого композитора, исполнявшего свои сочинения в начале 1900-х в Вене, Берлине, Лейпциге, Праге, Любляне, Париже, Флоренции. Есть даже свидетельство об исполнении музыки Ребикова в переложении для органа в серии сольных концертов местного органиста Йейтса (*J. S. Yates*) в Претории в Южной Африке в 1915 году [27, 624]. Информация Йейтса о трехмануальном органе *Norman & Beard*, на котором он исполнял эти сольные программы, указывает на церковь *St. Andrew's* [24, 292].

Музыка Ребикова издавалась, о ней и ее создателе активно писала британская музыкальная и научная пресса. 16 февраля 1907 года в газете *Musical Standard* вышла статья об оперных спектаклях в Чешском национальном театре в Праге, в которой среди других упоминается название новой постановки на музыку Ребикова «*Jesle*» («Детский сад») [21, 110–111]. В 1915 году в Лондоне вышел очень подробный учебник «Современная гармония. Ее объяснения и применение» английского музыковеда, композитора, автора монографии о Скрябине Артура Иглфилда Хала из 16 глав с 404 нотными примерами [29]. Анализируется музыка Дилиуса, Дебюсси, Элгара, Равеля, Шенберга, Стравинского, Скрябина, Сибелиуса, Штрауса, Римского-Корсакова и многих других. Ребикову и его семи сочинениям, помимо «Елки» включающим «Празднество» *op.* 38 и «Снь» *op.* 15 с восемью нотными примерами, уделено вни-

мание в контексте применения модальности, целотоновости, аккордовых прогрессий, параллельных кварт и квинт. Этот ценный теоретический труд получил моментальную обширную рецензию в журнале «*The Musical Times*» («Музыкальное время»), в котором рецензент говорит о своевременности такого учебника и масштабности представленного материала для анализа, подвергая дискуссии историчность и преемственность новых гармонических приемов [23, 18–21]. В то же время крупный английский музыковед-историк Джералд Абрахам (*Gerald Abraham*), много писавший о русской музыке, прочно связывал преемственность языка Ребикова, несмотря на элементы эклектики Запада, с русской культурой, ставя его в один ряд со Скрябиным и Метнером [18, 58].

В 1914 году в лондонском журнале «*The Athenaeum*», посвященном вопросам литературы, науки и искусства, вышла положительная рецензия на книгу Розы Ньюмарч «Русская опера». Рецензент подчеркивал своевременность такого издания — особенно в момент, когда русская опера стала такой популярной в театре на Друри Лейн (*Drury Lane*) «в прошлых и настоящих сезонах сэра Джозефа Бичема, что станет замечательным подспорьем в понимании важности развития русской национальной музыки» [30, 58]. Автор указывает на важность последней главы книги Ньюмарч, в которой кратко анализируется и оперное творчество так называемых «малых поэтов музыки» Направника, Ребикова, Аренского и других, что рецензент считает замечательным для ценителей оперы. В своей монографии Ньюмарч посвятила Ребикову и его первым операм две страницы. Помимо прочего она подчеркнула, что музыка «Елки» интересна «своей тенденцией к экстремальному модерну» и содержит несколько ярких оркестровых номеров, включая Вальс, Шествие гномов, Танец китайских кукол, обладающих неоспоримым потенциалом, и которые ждут своего дирижера» [43, 379]. В этом последнем комментарии она как бы предвидела близкий и продолжающийся до сих пор успех «Елки» в Великобритании, не говоря уже о том, что перечисленные номера давно закрепили свое право на самостоятельную жизнь вне оперы в разных инструментальных переложениях, пользуясь заслуженной любовью исполнителей и слушателей.

Английская премьера оркестровой сюиты Ребикова, основанной на музыке из оперы

«Елка», состоялась в Лондоне 28 сентября 1916 года на Променад-концерте в Куинс-холле в исполнении *The New Queen's Hall Orchestra* под управлением Генри Вуда. Сюита для большого оркестра из сказки «Елка» *op.* 21a состоит из шести номеров, сохраняющих основную сюжетную и музыкальную канву оперы: 1. Вальс. 2. Шествие гномов. 3. Танец паяцев. 4. Танец китайских кукол. 5. Лестница ангелов. 6. Глухая ночь. Сюита «Елка» была единственной премьерой в этот вечер на Промс и прозвучала в достойном окружении сочинений Вагнера, Брамса и Генделя, а за ребиковской сюитой последовал Третий скрипичный концерт Моцарта с замечательным английским скрипачом-виртуозом Альбертом Саммонсом (*Albert Sammons*) [20]. В подробной статье о Променад-концертах в журнале «*The Musical Times*» отмечается, что «новая сюита Ребикова была одной из наиболее интересных новинок сезона. <...> В ее музыке нет ничего характерно русского, но все равно она привлекательно причудлива» [32, 508].

Исключительными правами на публикацию и распространение «Елки» и некоторых других сочинений Ребикова в Британской Империи в те годы владело издательство «*Breitkopf & Härtel*» [11], что, безусловно, способствовало доступности заказа и быстрого получения нот, особенно в период Первой Мировой войны и после Октябрьской революции 1917 года с последовавшей национализацией всех издательств в Советской России. Премьера «Елки» на Промс, несомненно, вызвала интерес британцев к музыке Ребикова, шедший по возрастающей на протяжении всего XX века. 6 декабря того же 1916 года «Елка» прозвучала в Бристоле в концерте Нового Филармонического Общества (*New Philharmonic Society*) в красивейшем Виктория-зале (*Victoria Rooms*)⁵ под управлением Арнольда Бартера (*Arnold Barter*), о чем сообщил журнал «*The Musical Times*» 1 января 1917 года [39, 37]. 3 марта 1917 года прозвучала лондонская премьера «Вальса Роз» (видимо, из балета «Белоснежка» *op.* 39, 1907 год) в серии знаменитых концертов *Chappell Ballad Concerts* в Куинс-холле (*Queen's Hall*). Концертмейстером эксклюзивно подобранного оркестра из 45 музыкантов был известный

датский скрипач и педагог Морис Сонс (*Maurice Sons*), а за пультом стоял английский дирижер и композитор Алик (Александр) Макклиан (*Alick Maclean*) [33, 167]. Об издании *Am-Rus Music Corporation* в Нью-Йорке нот оригинального авторского переложения для малого оркестра «Вальса роз» из балета «Белоснежка» сообщается в 1943 году в журнале, посвященном вопросам музыкального образования [38, 56].

31 марта 1917 года фортепианная музыка Ребикова прозвучала на концерте Бирмингемского симфонического оркестра в Городском зале (*Town Hall*) Бирмингема под управлением Джулиана Клиффорда (*Julian Clifford*) в исполнении Марии Левинской [40, 226]. 19 января 1920 года в концерте Британского музыкального общества в отделении Блэкхиф в Лондоне (*Blackheath Branch of the British Music Society*) прозвучала *Slumber Song* (Грезы) [58, 174]⁶. Восторженную рецензию с тонким английским юмором на публикацию этого сочинения музыкальным издательством «*J. & W. Chester*» с текстом в переводе Розы Ньюмарч в 1916 году стоит процитировать:

«Этот композитор — автор потрясающей музыки. К счастью, у него случаются моменты, когда он создает музыку, которую и простые слушатели могут оценить. В эту категорию можно включить "*Slumber Song*". В ней есть одно или пара мест, представляющих сложность в модуляции, но они стоят того, чтобы их преодолеть. Аккомпанемент просто очарователен» [56, 151].

Музыка Ребикова была в концертном репертуаре крупнейшего британского альтиста Лайонела Тертиса. 25 мая 1918 года он включил ее в программу своего сольного концерта в лондонском Вигмор-холле вместе с сонатами английских композиторов Джона Айрленда и Йорка Боуэна [34, 325]. В ноябре 1921 года Тертис записал на лейбле *Vocalion* вместе с пианисткой Этель Хобдей (*Ethel Hobday*) свое переложение пьесы Ребикова «Снь» (*Les rêves*) [47]. Оригинал Ребикова называется «Царевна морская» — первый номер из цикла «Меломимика. Снь» *op.* 15 из пяти пьес для фортепиано. Переложение Тертиса написано на полтона ниже оригинала, скорее всего для удобства и точности интонирования целотоновости на альте, темп *Lento* сохранен. Бархатный, глубокий тембр и обволакивающий звук альта

⁵ Здание *Victoria Rooms* было построено в 1841 году в древнегреческом стиле с коринфским порталом и восемью колоннами. Зал функционирует и сейчас и является частью кампуса университета Бристолья.

⁶ По-видимому, *op.* 4, 1893, на слова С.Я. Надсона.

прекрасно передает лирико-романтическую цель «Меломимики» и сам сюжет-программу оригинала пьесы, как ее объяснил Ребиков в нотах клавира:

«Меломимика есть роль сценического искусства, в котором мимика и инструментальное искусство соединяются в одно целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в ней никакой роли; от пантомимы — что музыка играет в ней роль не менее важную, чем мимика. Область меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство. Дремлет рыбак в челноке. Снится ему царевна морская, склонилась она над ним и поет ему песнь» [48]⁷.

13 апреля 1923 в своем сольном концерте Британского музыкального общества в Ливерпуле Тертис исполнил свое переложение «Танца дочери Сатаны» Ребикова (оригинал — четвертая пьеса «Сатана веселится» цикла из девяти пьес «Мелопластики» для фортепиано, 1910 год), тоже написанном на основе целотонности. Программа включала также «Романс» Бэнджамена Дэйла (*B. J. Dale*), сонаты Макьюана (*John Blackwood McEwen*) и Рахманинова [41, 431]. Исполнение виолончельной Сонаты Рахманинова *op.* 19 в альтовом переложении Тертиса особо примечательно, так как в России на подобное переложение решились лишь в начале XXI века [16]. Элегантное образное определение гармоническому языку ребиковский пьесы дал Гарри Фаджеон (*Harry Farjeon*), британский композитор и уважаемый профессор гармонии и композиции, почти полвека преподававший в Королевской академии музыки в Лондоне и сравнивший композиторский стиль письма с «экскурсией в лес»:

«В связи с отсутствием полутонов, которые бы закрепили положение, ощущение тональности вскоре теряется. Единственная возможность ее сохранения — повторение ноты, предпочтительнее в басу, как у Ребикова в сочинении «Сатана веселится». Так в лесу с одинаковыми деревьями, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга, можно найти выход, всегда следуя только в одном направлении. Однажды оглядевшись вокруг, безвозвратно потеряешься, поскольку вид одинаков со всех сторон» [26, 21].

Интересно отметить, что музыка Ребикова не была забыта и ведущими танцевальными и балетными компаниями и школа-

ми Британии. Среди них *Madam Rambert Company* — старейшая компания, основанная в 1926 году Мари Рамбер — артисткой балета труппы Дягилева «Русские сезоны». Сохранились программы поставленного Рамбер балета-дивертисмента «*Doll*» («Кукла») на музыку Ребикова, который исполнялся с марта по декабрь 1928 года в театрах Лондона [46]. Нинет де Валуа (*Ninette de Valois*), крупнейший британский хореограф и артистка балета, тоже создавала балетные постановки на музыку Ребикова. Так, премьера «*Russe fantastique*» (иногда шло под названием «*Fantasia russe*»/«Русская фантазия») на музыку Ребикова была осуществлена в Фестивальном театре Кембриджа 16 мая 1927 года, затем в Дублине 30 января 1928 года, силами *Vic-Sadler's Wells Opera Ballet* в Бонмуте 29–31 декабря 1930 года, а 14 января 1931 года в театре *Old Vic* в Лондоне [59, 90]. Какие именно сочинения Ребикова использовали эти хореографы — тема дальнейших исследований. Важно то, что музыка этого композитора однозначно полюбилась британской публике — очень разборчивой и избалованной на премьеры, на богатство и разнообразие исполняемого репертуара артистами экстра-класса.

Это происходило в те времена, когда на родине имя композитора было практически забыто. Известно лишь о постановке оперы «Елка» в Михайловском театре в Петрограде 15 января 1921 года. Исключительность такого события подтверждается и в западных публикациях, в частности у Альфреда Ловенберга, который пользовался оригинальными источниками в составлении своего каталога опер, впервые изданного в январе 1943 года и переиздававшегося три раза [31, 1250]. Об этой чудом состоявшейся постановке сохранилась рецензия Николая Стрельникова (псевдоним композитора, дирижера, юриста и музыкального критика Николая Михайловича фон Мензенкампа), вышедшая через неделю на первой странице газеты «Жизнь искусства». В ней он хвалит прочувствование сочинения, общую пластичность воспроизведения партитуры и безупречную ритмику дирижера Г. Якобсона, интересную хореографию П. Петрова, проникновенно-трогательный образ замерзающей девочки, созданный сопрано М. Коваленко, но, не жалея эпитетов революционного времени, в открытую насмехается над портретом Ребикова в цилиндре с бобровым воротником на программке спектакля. Критик называет

⁷ Ноты клавира издания П. Юргенсона демонстрируются на видео записи этого цикла.

композитора «отчаянным новатором, русским модернистом, смельчаком и головорезом», а хроматизмы и диссонансы Ребикова «наивным арсеналом орудий», направленным «для ниспровержения существующего строя», что по мнению Стрельникова является «просто благонамеренностью наизнанку» [17, 1]. Рецензент продолжает, рассуждая об искусственности и реакционности музыкально-психологических драм. Такое резюме с точки зрения социально-политической значимости неудивительно в то время, когда идеологический критерий возвышался над музыкой. Более того, в 1929 году опубликованный Репертуарный указатель Главреперткома запретил к постановке оперы Ребикова, включая «В грозу», «Елку», «Тэа», «Арахнэ», «Дворянское гнездо», «Женщину с кинжалом», «Нарцисса», присвоив им литеру *B*, что означало их идеологическую расплывчатость и ненадежность [4, 68].

А в Лондоне Ребиков продолжал звучать и прочно входит в педагогический репертуар пианистов как автор музыки, «заслуживающей внимания» [44, 55]. В 1917 году в издательстве «*J. & W. Chester*» вышла «Образовательная серия русской музыки для фортепиано» в шести томах, составленных из 70 пьес, в том числе Скрябина, Черепнина, Глиэра, Катуара, Аренского, Ребикова, расположенных редактором-составителем Анни Вестон по мере усложнения. Большая реклама этого издания заняла полстраницы в «*The Musical Times*» [25, 600]. Вестон бережно подошла к этому изданию, включив широкий спектр представителей композиторской школы царской России, среди которых есть имена, практически забытые сегодня: Николай Амани, Семен Бармотин, Семен Панченко и Николай Ладухин, хорошо известные своими сборниками по сольфеджио, но не фортепианным наследием. В 1920 году в «*J. & W. Chester*» вышло издание десяти Избранных пьес Ребикова для фортепиано [49]. Отдельные пьесы № 3 и № 6 из цикла *Morceaux* (Осколки) *op. 2* были опубликованы в том же 1920 году в сборнике «Шедевры русской фортепианной музыки» в издательстве «*Bayley & Ferguson*» в редакции Арчибалда Мартина Хендерсона [50, 23–25, 15–17]. Отличные альтернативные переложения Уотсона Форбса (*Watson Forbes*) пьес Ребикова из фортепианного цикла *Reveries d'automne* («Осенние грезы») (*op. 8*, 1895 год) *Berceuse and Dance* (Колыбельная — соч. 16, и Танец) [51, 8–13] и *Mazurka* (Мазурка, соч. 9) [52, 11–13] пере-

издавались много раз ведущими английскими издательствами «*J. & W. Chester*» и «*Oxford University Press*», но до сих пор не известны в России. Неудивительно, что Форбс переложил именно эти пьесы, ведь фортепианный цикл *op. 8* издавался в Британии начиная с 1897 года издательством «*Laudy & Co.*» [53], а затем издательством «*Augner*» в редакции Томаса Данхилла [54].

17 февраля 1934 года опера «Елка» была поставлена на русском языке в небольшом театре *Fortune Theatre* в районе Ковент-Гарден в центре Лондона [31, 1250]. В июне 1943 года композитор, пианист и писатель Алек Роули (*Alec Rowley*) дал интересную лекцию — сольный концерт в Тринити-колледже в Лондоне, в котором помимо собственных сочинений представил сочинения Дебюсси, Ребикова и Метнера [19, 221]. В следующем месяце 1943 года, *Echo rustique* Ребикова (оригинал — пьеса № 11 «Отголоски деревни» из цикла «*Réveries d'automne*»/«Осенние грезы») *op. 8* для фортепиано прозвучали в окружении произведений Баха, Станфорда, Перри и Дебюсси в центральном соборе Глазго в сольном концерте органиста доктора Фокса (*Dr. D. G. A. Fox*) [55, 215]. Первая известная запись столь популярного сегодня вальса из «Елки» появилась в Лондоне в исполнении Шуры Черкасского в 1947 году [45, 293–294]. В 1960 году ноты вальса вышли в лондонском издательстве «*Schirmer*» в сборнике «59 соло для фортепиано, которые хочется сыграть» (*59 Piano Solos you Like to Play*), расширяя его исполнительскую аудиторию [28, 687].

За первыми изданиями последовали другие публичные лекции и исследования творчества Ребикова разного характера и содержания, но тем не менее опередившие на многие десятилетия появление первых исследований о Ребикове в России⁸. 28 июня 1915 года на лекции музыковеда и пианиста Эгертона Лоу (*C. Egerton Lowe*) о современной музыке в Бедфорд-колледже на Риджент-Парк (*Bedford College, Regent Park*) в Лондоне исполнялась музыка Ребикова вместе с сочинениями Скрябина, Равеля, Дебюсси [35, 495]. 4 ноября 1916 года прошла лекция доктора Маркам Ли (*Markham Lee*) «Современная русская музыка» (*Modern Russian Music*) в Королевском институте

⁸ Среди них — исследования О. М. Томпаковой и Т. Н. Левой, опубликованные на рубеже 1990-х, и диссертации В. А. Логиновой, А. А. Рыбиной, появившиеся в 2000-х годах.

Ливерпуля, организованная местным отделением Международного общества музыки. Ребикову было уделено особое место. Рецензент обратил внимание, что Ребиков первым использовал целотоновость, и его часто называют «анархистом в музыке» [42, 565].

Английский музыковед Монтагю-Нейтан (*Montagu-Nathan*), написавший несколько монографий о русской музыке, посвятил Ребикову целую главу с беглым обзором его сочинений в своей книге «Современные русские композиторы», изданной в 1917 году в Лондоне. Ни разу не присутствуя на концертах Ребикова, автор безапелляционно заключил, что в этом композиторе слишком много от музыканта, но недостаточно от артиста [36, 197]. Любопытно, что глава о Ребикове помещена между главами о Рахманинове и Танееве, который очень иронично оценивал способности Ребикова и не принял его в Московскую консерваторию: «Он ко мне в цилиндре пришел! У него, оказалось, слуха абсолютного нет» [14, 116], — комментировал этот случай Танеев. В результате отказа Ребиков занимался гармонией и теорией музыки самостоятельно и частным образом. Вполне возможно, этот опыт обучения вне стен и дисциплины учебного учреждения способствовал развитию у Ребикова свободы взглядов в поиске своего индивидуального пути, необремененности по отношению к традиционному.

Более конструктивной оказалась статья Монтагю-Нейтан, вышедшая в 1917 году, в которой он, опираясь на нотные примеры, конкретно сравнивает сочинения Скрябина, Ребикова и Дебюсси [37, 356–357]. Безусловно, важной в оценке творчества Ребикова стала глава о нем Леонида Сабанеева в книге «Современные русские композиторы», переведенной на английский язык и вышедшей в 1927 году [57, 121–128]. Это ценный, хотя и довольно краткий дополнительный первоисточник, так как автор лично знал композитора и его музыку.

Докторская диссертация Уильяма Дейла (*William Henry Dayle*) «Исследование музыкально-психологических драм Владимира Ребикова», защищенная в Университете Южной Калифорнии в 1955 году, стала настоящим прорывом в изучении творчества композитора. Автор провел кропотливую исследовательскую работу, если принять во внимание тот факт, что исследование проводилось сразу после Второй Мировой войны. Среди внушительного списка консультантов — лично знавший Ребикова Николас Слонимский, ко-

торый около года проживал в Ялте до своей эмиграции в Европу, а затем в США. Были использованы архивные и нотные материалы из США, Чехии, Великобритании, Франции, Австрии и Германии. Дейл с сожалением отмечал, что его запросы в архивы Ленинграда и Москвы, в частности о переписке Ребикова с Николаем Финдейзиным, не нашли поддержки и остались тогда без ответа.

Ребиков так и остался «вечным странником среди русских музыкантов», как метко охарактеризовал его в 1913 году в РМГ автор статьи «Два юбилея», подписанной инициалами О. В., за которыми, по-видимому, скрывалось имя Александра Вячеславовича Оссовского [7, 1093]. В этой статье, приуроченной к юбилею Лядова и двадцатилетию творческой деятельности Ребикова, отмечается даровитость, самобытность, постоянный творческий поиск и уединенность обоих композиторов. За рубежом музыка Ребикова завоевала искренние симпатии публики. Эдвард Григ оказался провидцем, определив «Елку» сочинением «очень талантливым, совершенно особенным в гармоническом отношении» и предсказав ей и ее автору долгое будущее [7, 1096–1097].

Изысканный, тонкий лирик, вдохновленный и во многом наивный мечтатель, замечательный эрудит и писатель-философ, пылкий и одаренный музыкант, разрушитель традиций, не боявшийся шокировать публику, тем самым отдавая дань своему полному противоречий времени; отзывчивый, остро переживающий романтик, ищущий высшую духовную истину и глубоко верующий, несмотря на весь свой заграничный успех, корнями своими питался от русской культуры — таким представляется Ребиков на расстоянии столетия, прошедшего с его кончины. Провидчески читается сегодня символистский рассказ Ребикова «Великое строительство» о строительстве «Храма Музыки», опубликованный в январе 1914 года. Автор призывает не мешать музыкантам, другими словами «каменщикам-строителям Храма» в их работе, каким бы необычным, футуристичным ни казался их материал, ведь только время покажет, какими красками и звуками будут сверкать лучи этих камней:

«Важно только то, чтобы этот господин футурист работал талантливо и искренне, и работал бы для искусства, а не для успеха у толпы и не ради того, чтобы поразить или удивить своих коллег и публику. Если ему удастся сработать хорошо свой камень,

если создаст нечто *вечное*, то честь и слава ему. <...> Кто и когда их услышит? Это случится в туманной дали столетий...» [9, 4–5].

Историческая роль Владимира Ивановича Ребикова — миссия зачинателя и генератора новых идей в музыкальном языке, синтезировавшем гармонию, ритм, движение, слово, литературу, театр и философию, инициировавшего импульсы развития искусства XX века во многих преломлениях, развивающихся и сегодня. Замечательна его музыка для детей, его фортепианное наследие. Все

еще ждут серьезных исследований и исполнений его вокальные и особенно духовные сочинения, в которых стремление к лаконичности и погружению в молитвенное обращение к Богу при внешнем безразличии к красоте напоминает по духу стилистику русского Средневековья. Ценен и важен вклад всех тех музыкантов, энтузиастов, слушателей, кто поддерживал, развивал и продолжает развивать интерес к его музыке и наследию за рубежом, подготовив возрождение и почву для переоценки творчества Ребикова на родине.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авраамов А.* Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки / Музыкальный современник. № 6. 1916 // Румянцев С. Арс новый, или дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М. : Дека-ВС, 2007.
2. *Авраамов А.* Орфеизм и вакхизм / Летопись № 2, 1916 // Румянцев С. Арс новый, или дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М. : Дека-ВС, 2007.
3. *Асафьев Б.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Ленинград : Музыка, 1968. 324 с.
4. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М. : Классика XXI, 2010. 455 с.
5. *Вышнеградский И.* Из дневника, тетрадь 3, ноябрь 1918 г. / И. Вышнеградский / Пирамида жизни. М. : Композитор, 2001. 320 с.
6. К 50-летию Ребикова // Русская музыкальная газета. 1916. № 20–21. 15–22 мая.
7. *О. В.* Два юбилея // Русская музыкальная газета. 1913. № 48. 1 декабря.
8. *Прокофьев Г.* Музыка чистой эмоции (По поводу «вечера настроений» из произведений В. Ребикова) // Русская музыкальная газета. 1910. № 5. 31 января.
9. *Ребиков В. И.* Великое строительство // РМГ. 1914. № 1. 5 января.
10. Ребиков В. И. – Горскому А. К. 1 июля 1917 года / А. Гачева. Вечные темы, вечные вопросы и вечные образы в переписке композитора Владимира Ребикова и философа Александра Горского // *Autobiografija*. 2018. №7.
11. *Ребиков В. И.* «Елка» op. 21a, сюита для большого оркестра, партитура. Москва-Лейпциг: Лондон: П. Юргенсон; *Breitkopf & Härtel*. Б. г. Шифр издания 28920. 75 с.
12. *Ребиков В. И.* Орфей и Вакханки // Русская музыкальная газета. 1910. № 1. 3 января.
13. *Ребиков В. И.* О себе (Из письма композитора) // Русская музыкальная газета. 1909 г., № 43. 25 октября.
14. *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о Танееве. М. : Классика XXI, 2014. 192 с.
15. *Скрябин А. Н.* Письма / сост., ред. А. В. Кашперова. М. : Музыка, 1965. 720 с.
16. Сонаты С. Рахманинова, С. Франка, Т. Хренникова, А. Шнитке в транскрипции для альта Юрия Тканова. М. : ИД Композитор. 2002. 62 с.
17. *Стрельников Н.* Елка (Михайловский театр) // Жизнь искусства. 1921. № 658–660. 21, 23, 25 января.
18. *Abraham G. E. H.* The Elements of Russian Music // Music & Letters. Oxford University Press, 1928. January. Vol. 9. № 1.
19. Academy and College Notes // The Musical Times. 1943. July. Vol. 84. № 1205.
20. BBC Events. Proms 1916, Prom 29. URL: <https://www.bbc.co.uk/events/ehvp5v> (дата обращения: 16.02.2022)
21. *B. D.* Notes from Prague // Musical Standard. 1907. February 16. Vol. 27. № 685.
22. *Bowl J. E.* The Blue Rose: Russian Symbolism in Art // The Burlington Magazine. 1976. August. Vol. 118. № 881.
23. *Clutsam G. H.* Questions of Modern Harmony // The Musical Times. 1915. January 1. Vol. 56. № 863.
24. Dictionary of Organs and Organists. London: George Mate & Son, 1921.
25. Educational Series of Russian Music : in 6 vol. in progressive order, ed. Annie T. Weston. London: J. & W. Chester, 1917 // The Musical Times, 1921. August 1. Vol. 62. № 942.
26. *Farjeon H.* Modern Harmonic Analysis // The Musical Times. 1933. January. Vol. 74. № 1079.
27. Foreign and Colonial News // The Musical Times. 1915. October 1. Vol. 56. № 872.
28. Front Matter // The Musical Times. 1960. November. Vol. 101. № 1413.
29. *Hull A. E.* Modern Harmony. Its Explanation and Application. London, Boston: Augener Ltd., Boston Music Co., 1914–1915.
30. *Jenkins H.* The Russian Opera by Rosa Newmarch // The Athenaeum. 1914. July 11. № 4524.
31. *Loewenberg A.* Annals of Opera 1597–1940. London: John Calder, 1978.

32. London Concerts. The Promenade Concerts — Queen's Hall // *The Musical Times*. 1916. November 1. Vol. 57. № 885.
33. London Concerts. Queen's Hall. Chappell Ballad Concerts // *The Musical Times*. 1917. April 1. Vol. 58. № 890.
34. London Concerts. Wigmore Hall // *The Musical Times*. 1918. July 1. Vol. 59. № 905.
35. Miscellaneous // *The Musical Times*. 1915. August 1. Vol. 56. № 870.
36. *Montagu-Nathan M.* Contemporary Russian Composers. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970.
37. *Montagu-Nathan M.* Rebikov and His Mantle // *The Musical Times*. 1917. August 1. Vol. 58. № 894.
38. Music Education Activities Calendar // *Music Educator Journal*. 1943. September – October. Vol. 30. № 1.
39. Music in Provinces. Bristol // *The Musical Times*. 1917. January 1. Vol. 58. № 887.
40. Music in Provinces. Birmingham // *The Musical Times*. 1917. May 1. Vol. 58. № 891.
41. Music in Provinces // *The Musical Times*. 1923. June 1. Vol. 64. № 964.
42. Music in the Provinces // *The Musical Times*. 1916. December 1. Vol. 57. № 886.
43. *Newmarch R.* The Russian Opera. London : Herbert Jenkins Ltd., 1914.
44. Points from Lecturers // *The Musical Times*. 1929. January 1. Vol. 70. № 1031.
45. Quarterly Record-List // *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1947. April. Vol. 33. № 2. Shura Cherkassky. The Historic 1940^s Recordings. CD Ivory Classics 72003.
46. Rambert Company. Doll. URL: <https://www.rambert.org.uk/performance-database/works/doll/?q%5B0%5D=Doll> (дата обращения: 16.02.2022)
47. *Rebikov V.* Les rêves, in Lionel Tertis. The Complete Vocalion Recordings (1919–1924). 1921. November. CD Vocalion X-9696 (02584X)
48. *Rebikov V.* Les Rêves. 5 mélomimiques, Op. 15. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3Hly2loDfns> (дата обращения: 16.02.2022)
49. *Rebikov W.* 10 Selected Piano Pieces. London : J. & W. Chester, 1920. Plate 2046. 22 P.
50. *Rebikoff.* Dance des odalisques, Dance caractéristique, in Masterpieces of Russian Piano Music, 3rd Series, ed. Archibald Martin Henderson. London and Glasgow : Bayley & Ferguson, 1920.
51. *Rebikoff V.* Berceuse and Dance, in Chester Music for Viola arranged and ed. Watson Forbes. London : J & W Chester, 1956.
52. *Rebikof V.* Mazurka, in Tunes and Dances. Nine pieces for violin or viola and piano arranged by Watson Forbes. London : Oxford University Press, 1982.
53. *Rebikoff W.* Poèmes Lyriques. London : Laudy & Co., 1897. Plate J. 411–416 L.
54. *Rebikoff.* Autumn Thoughts Op. 8. 16 Short Pieces for Piano, ed. Thomas F. Dunhill. London : Augner, 1915. Plate 14949. 35 P.
55. Recitals // *The Musical Times*. 1943. July. Vol. 84. № 1205.
56. Review. Slumber Song. For S. S. A., Accompanied by Vladimir Rebikov and Rosa Newmarch // *The Musical Times*. 1916. March 1. Vol. 57. № 887.
57. *Sabaneev L.* Modern Russian Composers, transl. Judah A. Joffe New York: International Publishers Inc., 1927.
58. The Musician's Bookshelf // *The Musical Times*. 1920. March 1. Vol. 61. № 925.
59. *Walker K. S.* The Festival and the Abbey: Ninette de Valois' Early Choreography, 1925–1934. Part II // *Dance Chronicle*. Taylor & Francis Ltd., 1984. Vol. 8. № 1–2.

E. A. Artamonova

School of Humanities, Language and Global Studies
University of Central Lancashire
Preston PR1 2HE United Kingdom

VLADIMIR REBIKOV AND HIS MUSIC IN GREAT BRITAIN (BASED ON ENGLISH PUBLICATIONS)

In tsarist Russia, the musical legacy and views of Vladimir Ivanovich Rebikov (1866–1920) — the "father of Russian modernism" — were often perceived with irony and misunderstanding, being called quackery and pretentious. In Soviet times Rebikov and his music were simply ignored for a long time, being categorically attributed to musical decadence. Interestingly, the British press spoke of Rebikov in a positive way. The publication of sheet music and frequent concert performances of the composer's music in London, in particular at the Proms in autumn 1916, laid the interest of the British audience in the composer, which lasted throughout the 20th century. And in general, the fate and work of Rebikov turned out to be full of unex-

pected twists, profound and beautiful, and the looming image of the composer is quite different from the usual one. The analysis of academic publications, as well as viola transcriptions of the distinguished British violists Lionel Tertis and Watson Forbes, hitherto unknown in Russia, is based on archival collections from British libraries.

Keywords: opera "Christmas Tree", The Proms, Lionel Tertis, Watson Forbes, Ninette de Valois, Rosa Newmarch, London, The Musical Times, The Russian Musical Gazette

DOI: 10.36871/hon.202201010

Received: February 1, 2022

Accepted: February 19, 2022

Information about the author:

Elena A. Artamonova — Dr. Sci. (Philos.), Violist, Lecturer and Member of the Research Centre for Russian Studies (United Kingdom)

eartamonova@uclan.ac.uk

ORCID: 0000-0002-2221-1955

REFERENCES

1. Avraamov A. The Future Music Science and the New Era of Music History. *Musical Contemporary*. 1916, no. 6. Cit. ex. Rumi-antsev S. Ars novyi, ili dela i priklucheniya bezustal'nogo kazaka Arseniya Avraamova [New Ars or Affairs and Adventures of the Tireless Cossack Arseny Avraamov]. Moscow, 2007. (In Russian)
2. Avraamov A. Orphism and Bacchism. *Annals*. 1916, no. 2. Cit. ex. Rumiantsev S. Ars novyi, ili dela i priklucheniya bezustal'nogo kazaka Arseniya Avraamova [New Ars or Affairs and Adventures of the Tireless Cossack Arseny Avraamov]. Moscow, 2007. (In Russian)
3. Asafiev B. Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian Music. XIXth and early XXth centuries]. Leningrad, 1968. 324 p. (In Russian)
4. Vlasova E. S. 1948 god v sovetskoj muzyke [1948 in Soviet Music]. Moscow, 2010. 455 p. (In Russian)
5. Vyshnegradskii I. Piramida zhizni [Pyramid of Life]. Moscow, 2001. 320 p. (In Russian)
6. To the 50th Anniversary of Rebikov. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Gazette]*. 1916, May 15–22, no. 20–21. (In Russian)
7. O. V. Two Anniversaries. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Gazette]*. 1913, December 1, no. 48. (In Russian)
8. Prokofiev G. Music of Pure Emotions. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Gazette]*. 1910, January 31, no. 5. (In Russian)
9. Rebikov V. Great Building. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Gazette]*. 1914, January 5, no. 1. (In Russian)
10. Rebikov V. I. to Gorskii A. K. 1 July 1917. *Gacheva A. Vechnye temy, vechnye voprosy i vechnye obrazy v perepiske kompozitora Rebikova i filosofa Aleksandra Gorskogo [Eternal Themes, Eternal Questions and Eternal Images in the Correspondence between the Composer Vladimir Rebikov and the Philosopher Alexander Gorskii]*. *AutobiografiЯ*. 2018, no. 7. (In Russian)
11. Rebikov V. Yolka [Christmas Tree. Op. 21a. Suite for large orchestra. Score]. Moscow-Leipzig; London. 75 p. (In Russian)
12. Rebikov V. Orpheus and the Bacchantes. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Gazette]*. 1910, January 3, no. 1. (In Russian)
13. Rebikov V. About Myself. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Gazette]*. 1909, October 25, no. 43. (In Russian)
14. Sabaneev L. L. Vospominaniya o Taneeve [Reminiscences of Taneyev]. Moscow, 2014. 192 p. (In Russian)
15. Skriabin A. N. Pis'ma [Letters]. Moscow, 1965. 720 p. (In Russian)
16. Sonaty S. Rakhmaninova, S. Franka, T. Khrennikova, A. Shnittke v transkript-sii dlya al'ta Yuriya Tkanova [Sonatas by S. Rachmaninov, S. Franck, T. Khrennikov, A. Schnittke in transcription for viola by Yuri Tkanov]. Moscow, 2002. 62 p. (In Russian)
17. Strel'nikov N. Christmas Tree. (Mikhailovsky Theatre). *Zhizn' iskusstva [Life of Art]*. 1921, January 21, 23, 25, no. 658–660. (In Russian)
18. Abraham G. E. H. The Elements of Russian Music. *Music & Letters*. 1928, January, vol. 9, no. 1. (In English)
19. Academy and College Notes. *The Musical Times*. 1943, July, vol. 84, no. 1205. (In English)
20. BBC Events. Proms 1916, Prom 29. (In English). Available at: <https://www.bbc.co.uk/events/ehvp5v> (accessed: 16.02.2022)
21. B. D. Notes from Prague. *Musical Standard*. 1907, February 16, vol. 27, no. 685. (In English)
22. Bowlst J. E. The Blue Rose: Russian Symbolism in Art. *The Burlington Magazine*. 1976, August, vol. 118, no. 881. (In English)

23. Clutsam G. H. Questions of Modern Harmony. *The Musical Times*. 1915, January 1, vol. 56, no. 863. (In English)
24. Dictionary of Organs and Organists. London, 1921. (In English)
25. Weston A. T. (ed.) Educational Series of Russian Music : in 6 vol. in progressive order. London, 1917. *The Musical Times*. 1921, August 1, vol. 62, no. 942. (In English)
26. Farjeon H. Modern Harmonic Analysis. *The Musical Times*. 1933, January, vol. 74, no. 1079. (In English)
27. Foreign and Colonial News. *The Musical Times*. 1915, October 1, vol. 56, no. 872. (In English)
28. Front Matter. *The Musical Times*. 1960, November, vol. 101, no. 1413. (In English)
29. Hull A. E. Modern Harmony. Its Explanation and Application. London; Boston, 1914–1915. (In English)
30. Jenkins H. The Russian Opera by Rosa Newmarch. *The Athenaeum*. 1914, July 11, no. 4524. (In English)
31. Loewenberg A. Annals of Opera 1597–1940. London, 1978. (In English)
32. London Concerts. The Promenade Concerts — Queen's Hall. *The Musical Times*. 1916, November 1, vol. 57, no. 885. (In English)
33. London Concerts. Queen's Hall. Chappell Ballad Concerts. *The Musical Times*. 1917, April 1, vol. 58, no. 890. (In English)
34. London Concerts. Wigmore Hall. *The Musical Times*. 1918, July 1, vol. 59, no. 905. (In English)
35. Miscellaneous. *The Musical Times*. 1915, August 1, vol. 56, no. 870. (In English)
36. Montagu-Nathan M. Contemporary Russian Composers. Westport, Connecticut, 1970. (In English)
37. Montagu-Nathan M. Rebikov and His Mantle. *The Musical Times*. 1917, August 1, vol. 58, no. 894. (In English)
38. Music Education Activities Calendar. *Music Educator Journal*. 1943, September – October, vol. 30, no. 1. (In English)
39. Music in Provinces. Bristol. *The Musical Times*. 1917, January 1, vol. 58, no. 887. (In English)
40. Music in Provinces. Birmingham. *The Musical Times*. 1917, May 1, vol. 58, no. 891. (In English)
41. Music in Provinces. *The Musical Times*. 1923, June 1, vol. 64, no. 964. (In English)
42. Music in the Provinces. *The Musical Times*. 1916, December 1, vol. 57, no. 886. (In English)
43. Newmarch R. The Russian Opera. London, 1914. (In English)
44. Points from Lecturers. *The Musical Times*. 1929, January 1, vol. 70, no. 1031. (In English)
45. Quarterly Record-List. *The Musical Quarterly*. 1947, April, vol. 33, no. 2. Shura Cherkassky. The Historic 1940^s Recordings. CD Ivory Classics 72003. (In English)
46. Rambert Company. Doll. (In English). Available at: <https://www.rambert.org.uk/performance-database/works/doll/?q%5B0%5D=Doll> (accessed: 16.02.2022)
47. Rebikov V. Les rêves. In Lionel Tertis. The Complete Vocalion Recordings (1919–1924). 1921, November. CD Vocalion X-9696 (02584X). (In English)
48. Rebikov V. Les Rêves. 5 mélomimiques, Op. 15. [The Dreams. 5 Melomimics, Op. 1]. (In Russian, in French). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3HIy2loDfns> (accessed: 16.02.2022)
49. Rebikov W. 10 Selected Piano Pieces. London, 1920. Plate 2046, 22 p. (In English)
50. Rebikoff. Dance des odalisques. Dance caractéristique. In Masterpieces of Russian Piano Music, 3rd Series, ed. Archibald Martin Henderson. London and Glasgow, 1920. (In English)
51. Rebikoff V. Berceuse and Dance. In Chester Music for Viola arranged and ed. Watson Forbes. London, 1956. (In English)
52. Rebikof V. Mazurka. In Tunes and Dances. Nine pieces for violin or viola and piano arranged by Watson Forbes. London, 1982. (In English)
53. Rebikoff W. Poèmes Lyriques. London, 1897. Plate J. 411–416 L. (In English)
54. Rebikoff. Autumn Thoughts Op. 8. 16 Short Pieces for Piano, ed. Thomas F. Dunhill. London, 1915. Plate 14949. 35p. (In English)
55. Recitals. *The Musical Times*. 1943, July, vol. 84, no. 1205. (In English)
56. Review. Slumber Song. For S. S. A., Accompanied by Vladimir Rebikov and Rosa Newmarch. *The Musical Times*. 1916, March 1, vol. 57, no. 887. (In English)
57. Sabaneev L. Modern Russian Composers. New York, 1927. (In English)
58. The Musician's Bookshelf. *The Musical Times*. 1920, March 1, vol. 61, no. 925. (In English)
59. Walker K. S. The Festival and the Abbey: Ninette de Valois' Early Choreography, 1925–1934. Part II. *Dance Chronicle*. 1984, vol. 8, no. 1–2. (In English)

