

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.005

Александр Веприк и становление консерваторского образования в Советской России**Векслер Юлия Сергеевна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Ниžний Новгород, Россия

E-mail: wechsler@mts-nn.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация. Статья посвящена Александру Веприку (1899–1958), представителю еврейской школы в советской музыке. В 1920-е годы он работает в Секции музыкального образования Главпрофобра и активно участвует в реформировании системы музыкального образования в России. В 1927 году композитор совершает поездку в Австрию, Германию и Францию с целью знакомства с европейской системой музыкального образования. Он планирует пригласить для преподавания в Московской консерватории одного из крупнейших композиторов современности. В качестве возможных кандидатур Веприк рассматривает Арнольда Шенберга, Пауля Хиндемита и Мориса Равеля. Во время своей поездки Веприк встречается и со многими другими музыкантами, издателями, критиками и педагогами. Впечатления от поездки нашли отражение в недавно опубликованной переписке Веприка с Н. Брюсовой, а также в нескольких статьях, написанных по возвращении. Они содержат живые портреты композиторов, изложение их теоретических и эстетических воззрений, а также проницательные наблюдения о характере музыкальной жизни и системе музыкального образования в Европе. Эти ценные материалы не только расширяют наши представления о музыкальной жизни в первом послереволюционном десятилетии, но и дополняют образ Веприка — борца за возвращение к национальным истокам в искусстве.

Ключевые слова: Александр Веприк, музыкальное образование, Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит, Морис Равель

Для цитирования: Векслер Ю. С. Александр Веприк и становление консерваторского образования в Советской России // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 29–36. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.005>

Original article

Alexander Veprik and the establishment of conservatory education in Soviet Russia**Veksler Yuliya S.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: wechsler@mts-nn.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article is dedicated to Alexander Veprik (1899–1958), a representative of the Jewish school in Soviet music. In the 1920s, he worked in the Music Education Section of the “Glavprofobr” and actively participated in the reform of the music education system in Russia. In 1927, the composer traveled to Austria, Germany and France in order to get acquainted with the European music education system. He plans to invite one of the greatest composers of our time to teach at the Moscow Conservatory. Veprik considers Arnold Schoenberg, Paul Hindemith and Maurice Ravel as possible candidates. During his trip, Veprik also meets with many other musicians, publishers, critics and educators. The impressions of the trip were reflected in the recently published correspondence between Veprik and N. Bryusova, as well as in several articles written upon his return. They contain lively portraits of composers, an exposition of their theoretical and aesthetic views, as well as insightful observations about the nature of musical life and the system of musical education in Europe. These valuable materials not only expand our understanding of musical life in the first post — revolutionary decade, but also complement the image of Veprik, a fighter for a return to national origins in art.

Keywords: Alexander Veprik, musical education, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Maurice Ravel

For citation: Veksler Y. S. Alexander Veprik and the establishment of conservatory education in Soviet Russia. *Actualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 3(74); 29–36 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.005>

Композитор Александр Моисеевич Веприк (1899–1958) в первую очередь известен как виднейший представитель «еврейской школы» в советской музыке [1], как человек трагической судьбы — он был репрессирован в 1950-е годы и несколько лет провел в сталинских лагерях. Кривая его жизненного пути причудлива: она выражена формулой «Из Гевандхауза в ГУЛАГ»¹. В юные годы — до Первой мировой войны — Веприк вместе с родителями уехал в Германию и несколько лет учился в Лейпцигской консерватории. Впоследствии он вернулся в Россию и продолжил учебу в Петрограде и Москве, его учителем по композиции был Н. Я. Мясковский.

Фигура Веприка кажется парадоксальной: модернист, жаждущий обновления искусства, и

консерватор, отвергающий и жестко критикующий многие современные течения; хранитель национальных традиций еврейской музыки и правоверный марксист, выступающий в соответствии с идеологией партии. Однако в этом не было противоречия: как полагает Л. Акопян, он всеми силами пытался «сохранить свою национальную идентичность, пока на советской почве это было более или менее безопасно, — пусть даже при условии полного подчинения марксистско-ленинским догмам» [2].

Имя Веприка и его музыка сейчас возвращаются к нам, как и творчество многих репрессированных и забытых композиторов. Важный шаг на этом пути — посвященный композитору 18-й выпуск серии *Jüdische Musik* («Еврейская музыка»), который вышел в свет в висбаденском издательстве

Рис. 1. Веприк Александр Моисеевич (1899–1958)²

III. 1. Veprik Alexander Moiseevich (1899-1958)



Harrassowitz Verlag в 2020 году. Интерес представляет опубликованная в нем переписка Веприка с Надеждой Яковлевной Брюсовой (1881–1951) [3], сестрой знаменитого поэта, заведующей Секцией музыкального образования Главпрофобра и его непосредственной начальницей, — ценнейший источник по истории отечественной музыки 1920-х гг. (эти письма публиковались в советское время в очень урезанном виде [4]). Издание переписки, подготовленное Олесей Бобрик, и дало импульс к настоящей статье. Другим важным источником стали материалы Веприка о зарубежной музыке:

обзорная статья «Музыка на Западе» [5] и монографические очерки, посвященные Шенбергу [6] и Хиндемиту [7].

В 1920-е годы Веприк принимает активное участие в реформе музыкального образования. Он входит во фракцию Красной профессуры: это группа классово ориентированных преподавателей Московской консерватории, которая противостоит старой гвардии «жрецов» музыкального искусства, безнадежно отставших от жизни³. В 1927 году как представитель Главпрофобра (Главное управление профессионального образования) Веприк был

командирован в Европу с целью изучения работы высших музыкальных учебных заведений и методов преподавания композиции. Он находился за границей целых пять месяцев, с июня по ноябрь, и провел это время преимущественно в Германии, посетив также Австрию и Францию. Дважды Веприк читал на немецком языке доклад о музыкальном образовании в Советской России — текст его, к сожалению, не сохранился⁴.

Командировка Веприка пришлось на тот недолгий период в истории Советской России, когда возобновились контакты с Западом и начался интенсивный обмен опытом. Многие деятели культуры получают возможность посетить Европу и отправляются в длительные заграничные поездки (по меткому замечанию Марины Фроловой это было своего рода «терапией для поднятия морального духа» [9, р. 133]). Из музыковедов достаточно назвать Бориса Асафьева, Виктора Беляева, Георгия Конюса, Болеслава Яворского, Евгения Браудо. Веприк стал одним из них.

Веприк полагал, что советская система музыкального образования — лучшая в мире, прежде всего в организационно-методическом плане. Благодаря усилиям Яворского, который возглавил МУЗО (Музыкальный отдел Наркомпроса), профессиональное музыкальное образование сложилось в том виде, в котором оно существует и сейчас: три звена (школа-училище-вуз), четко отграниченные друг от друга и в то же время тесно связанные между собой, твердо установленные сроки обучения, перечень предметов и программы [10, с. 313]. Чего же не хватало в этой системе? Профессионализма и масштабных личностей, которые могли бы сплотить молодежь и вести ее за собой. Таковых Веприк в России не видит, поэтому пытается найти их в Европе. Его выбор пал на трех крупнейших европейских композиторов: это Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит и Морис Равель. Веприк ищет встреч с ними и даже подумывает о том, чтобы брать у кого-то из них уроки. В число избранных однако не входит Игорь Стравинский — главный представитель неоклассицизма, ориентир для многих молодых композиторов. Не рассматривает Веприк и Эрнста Кшеника, хотя осведомлен о его творчестве. В расчет не принимаются также и композиторы французской «Шестерки» Артюр Онеггер и Дариус Мийо, с которыми Веприк знаком лично.

Отношение к преподаванию у трех избранных им композиторов было очень разным.

1. Арнольд Шенберг к тому времени — один из ведущих преподавателей композиции

в Европе, признанный глава нововенской школы. За его плечами — более чем 20-летний опыт преподавания: первые венские ученики пришли к нему в 1904 году. В 1925-м — после того, как Шенберг отметил свое 50-летие — его заслуги получили официальное признание: он был приглашен возглавить мастер-класс по композиции в Прусской академии искусств в Берлине (на этой должности он сменил Ферруччо Бузони, который ушел из жизни в 1924 году). Берлинские ученики Шенберга, в отличие от венских, были профессиональными композиторами, уже завершившими курс обучения, но среди них не оказалось тех, кто мог бы встать в один ряд с Бергом и Веберном⁵.

2. Пауль Хиндемит, один из вождей новой музыки, только начинал свой преподавательский путь и в 1927 году был приглашен Лео Кестенбергом⁶ на должность профессора Берлинской высшей школы музыки.
3. Морис Равель, в то времена ведущий композитор Франции старшего поколения, никогда не преподавал в учебных заведениях и очень редко давал уроки, скорее консультировал, передавая свои знания и опыт в неформальном дружеском общении [12, с. 91].

Отношение к искусству у Шенберга, Хиндемита и Равеля различалось также.

Шенберг, который к тому времени уже разработал принципы додекафонии, композиции на основе 12 тонов, по-прежнему оставался приверженцем романтической религии искусства и понимал сочинение музыки как служение. Он придерживался концепции элитарности творчества, для него существовало лишь искусство для искусства, *l'art pour l'art*. Классику он рассматривал как прочную основу и трамплин для новаций. Обучение проходило на классических образцах, важнейшим предметом была гармония (ей посвящен единственный фундаментальный трактат Шенберга, созданный в венские годы — «Учение о гармонии»).

Хиндемит — представитель следующего композиторского поколения, заявившего о себе после Первой мировой войны на пике антиромантических настроений. В его понимании искусство не может быть элитарным. Хиндемит — активный участник Молодежного музыкального движения, он придает важнейшее значение просветительской функции музыки, создает многочисленные сочинения в

русле *Gebrauchsmusik* (буквально: потребляемой, прикладной музыки). Он тоже мыслит классику основой для нового искусства, но совершенно иначе, нежели Шенберг: главной для него является не гармония, но полифония, его письмо линейно.

Равель же оставался в стороне от полемики вокруг элитарного и массового, его осознанный ретроспективизм соединялся с открытостью всему новому, что несли с собой послевоенные десятилетия, однако радикализм был ему чужд. Превыше всего Равель ценил мастерство и сам был непревзойденным мастером оркестрового письма.

Главным из этих трех композиторов для Веприка безусловно являлся Шенберг. Отношение Веприка к Шенбергу, «падшему» гению, который завел музыку в тупик⁷, было непростым, оно эволюционировало от восхищения к разочарованию и категорическому отрицанию. Однако что-то неумолимо притягивало его к этому человеку, которого он прямо-таки демонизировал.

Встреча с Шенбергом — ввиду его долгого отсутствия в Берлине — состоялась лишь в сентябре, в Вене. Она произвела такое впечатление на Веприка, что долгое время он не мог найти в себе силы, чтобы написать о ней подробно. Впервые он увидел Шенберга таким: «Маленький, с нервным лицом, с резкой жестикуляцией, с маленькими шупающими глазами, он производит впечатление измученного человека. В его манере говорить — а говорит он сильно, убедительно, — много деспотизма, много жестокости» [6, с. 21].

Шенберг для Веприка — гениально одаренный человек, творчество которого лишь подтверждает непреложную истину: западноевропейское искусство пришло к своему концу. Если Шенберг рассматривает путь разложения тональности, ведущий от Вагнера к современности и венчающийся методом додекафонии, «композиции на основе 12 тонов», как прогрессивный и устремленный в будущее, для Веприка это путь неизбежного регресса, в результате которого возникает «вымученная», «гомункулообразная», «сотворенная в реторте» теория [3, S. 289]. Музыка Шенберга воспринимается не в реальном звучании, но графически. Она рассчитана на «кучку высокоразвитых музыкальных интеллектов» [5, с. 17]. Мысль о конце тональности Веприк полагает в корне неверной, ведущей в тупик, и сетует на то, что в Европе не знают альтернативы, коей могла бы послужить ладовая теория Яворского — хотя Яворский и бывал в Европе, он не придавал значения тому, чтобы информировать о ней, и это преступление [см.: 3, с. 269, 287].

Одним из первых в России (а, может быть, и впервые) Веприк дает изложение 12-тонового метода Шенберга, используя при этом весьма своеобразную терминологию. Вряд ли эта информация была получена от самого мэтра, который не считал возможным делиться ей. Скорее всего, Веприк изучал статью Эрвина Штайна «Новые принципы формы» [14]. Шенберговскую систему он видит следующим образом. В основе 12-ступенной конструктивной системы лежит *Grundgestalt*, звуковой символ (о неповторности и о количестве звуков в серии ничего не говорится — Веприк, почему-то указывает на 5 тонов в ее составе) [см.: 3, 289]. Далее Шенберг пускает в ход всю конструктивную схоластику нидерландской школы, чтобы создать видимость конструктивного единства. Но это единство обеспечивается не столько серией, сколько возвращением назад, «к доброй старой 3-частной форме, сонатной форме, рондо» [5, с. 16].

Несмотря на уничижительную критику Шенберга, Веприк полагает, что тот все же может быть полезен молодым композиторам: нужно заимствовать у него детали тематической работы и метод обучения инструментовке. Вначале ученики идут в оперу и слушают Вагнера, затем оркеструют отрывки из его сочинений по клавиру с последующим сличением с подлинной партитурой и анализом. Это упражнение повторяется до тех пор, пока отличия не будут минимальными. Последнее означает, что студент готов к самостоятельной оркестровой работе. Такой метод может принести блестящие результаты [см.: 3, S. 290].

Следует напомнить, что контакты с Шенбергом Веприк завязывает задолго до поездки. Еще в мае 1925 года от имени властей он обращается к нему с предложением «переехать в Москву, чтобы здесь в консерватории вести все дисциплины класса композиции» [15, S. 460] и просит назвать величину желаемого гонорара. Шенберг выражает принципиальное согласие с этим предложением, оговаривая, однако, свои условия: оплата переезда и предоставление комфортабельного жилья, возможность досрочного расторжения договора и возвращения в Европу, свободный выезд за границу и материальная компенсация тех преимуществ западного образа жизни, которых он будет лишен в России. Планы реализованы не были: после приглашения Шенберга в Берлин идея переезда в СССР утратила актуальность⁸.

Абсолютным антиподом Шенбергу видится Хиндемит. Показательно, что Веприк уходит от общепринятой оппозиции Шенберг–Стравинский

и сравнивает Шенберга с представителем другого, более молодого поколения. И в этом сравнении много верного. «Аналитический ум» Шенберга ищет путей в будущее, однако он был и остается одиноким, он не заботится о массе, но полагает, что только он один знает, куда идет дальнейшее развитие музыки. Хиндемит «хочет опереться на массу и ищет ее» [5, с. 15], поэтому становится во главе Молодежного движения.

С Хиндемитом Веприк встречается неоднократно и весьма подробно излагает его педагогические принципы. У Хиндемита в то время всего два ученика, с которыми он занимается намного больше, чем положено учебным планом, часто вне стен консерватории. «Сегодня, говорит Хиндемит, хорошая погода; [не] охота сидеть в классе. Мы и пошли в Тиргартен (огромный парк недалеко от Hochschule), а если у моих ребят будет желание, а я буду располагать свободным днем, — выедем за город» [3, S. 263].

Обучение Хиндемита целиком и полностью основано на принципе линейности. Гармонии внимание не уделяется. Прежде всего он пытается пробудить в учащемся понимание линии, заставляет почувствовать качественное звучание каждого интервала, разгадать заключенное в нем напряжение (словно бы следуя теории энергетизма Эрнста Курта). Из интервалов складывается линия — поначалу вне ритма, из равнодлительных нот. После овладения мелодической конструкцией приступают к изучению линии ритмической (соотношение длительностей, роль пауз). Усвоив одноголосие, переходят к двухголосию. Второй голос строится так же — как цепь мело-ритмических напряжений [см.: 5, с. 13].

Хиндемит с самого начала прививает своим ученикам чувство инструментов. Для него не существует абстрактного звучания, все, что пишется, рассчитано на определенный инструмент. Мало знать его особенности — на всех инструментах нужно научиться играть самому, для чего Хиндемит выдает их ученику. Есть упражнения в сочинении для голоса: умение писать на самые нелепые тексты, например, «Guten Morgen». Все это, как полагает Веприк, противоположно вагнеровской традиции и помогает изгнать эмоции из музыки [5, с. 13].

Что касается Равеля, на общение с ним Веприк изначально возлагает большие надежды. Более того, он хочет пойти к нему «в учебу», осознавая, что в технической базе ему многого не хватает, и втайне надеется, что именно Равель поможет ему

овладеть современной гармонией [см.: 3, S. 282]. Но встреча показала, что эти планы неосуществимы. Равель «прекрасный музыкант, большой композитор и, вероятно, своим ученикам дает очень много» [3, S. 295]. Но не «по части овладения ремеслом»: там лишь детали, частности, а целого нет. «Я в Равеле не нашел обобщений», — констатирует Веприк. Равель придает значение лишь изучению контрапункта и элементарной гармонии. Далее «учащийся может писать так, как диктует ему его художественный инстинкт» [3, S. 295].

И все же беседа с Равелем принесла пользу и удовлетворение. «Этот очаровательный, милый, умный и знающий старик, — отмечает Веприк, — все же интереснее, когда говорит о Стравинском и о Шенберге, о еврейском течении в музыке и о реакции на романтизм в Германии, <...> нежели, когда он излагает принципы изучения гармонии» [3, S. 296]. Равель четко формулирует свои взгляды на искусство: «Я интернационалист в жизни и по убеждениям <...>, но в музыке я француз». Для него «нет международного музыкального жаргона, а существует лишь германская, французская и другие звуковые культуры». И для Равеля Шенберг — тупик. А будущее русской музыки он, как и Веприк, видит «по ту сторону Волги». Но когда Веприк заговорил с ним о национальных истоках творчества еврейских композиторов в России, Равель кивнул на Римского-Корсакова и Мусоргского: «вот откуда вы пришли» [3, S. 296].

Во время своей поездки Веприк встречался со многими музыкантами: это и композиторы, и издатели, и критики, и деятели музыкального образования. В результате он смог сделать некоторые выводы. Главный из них — о неоспоримом превосходстве советской системы образования музыкантов. На его глазах — а в России и при его активном участии — параллельно разворачивались две реформы музыкального образования. В Германии реформа была инициирована Лео Кестенбергом, учеником Бузони, референтом по вопросам музыкального образования в Министерстве просвещения, в России идеи Луначарского проводил в жизнь Болеслав Яворский. Их сходство и различие, их социально-политические предпосылки могли бы стать темой самостоятельного исследования; письма и статьи Веприка дают для него ценный материал.

Веприк проницательно подмечает, что характер музыкальной жизни в разных странах в корне различен. В России она концентрировалась и концентрируется в консерваториях (это традиция, которая восходит к XIX веку), в Германии все наи-

более талантливое группировалось вокруг того или иного крупного мастера, во Франции — в салонах [см.: 5, с. 9, 19]. Общая картина развития европейской музыки предстает у Веприка в виде двух оппозиционных друг другу направлений. Первое из них — *neue Sachlichkeit* (новая вещественность), второе — *neue Menschlichkeit* (новая человечность). Первое нацелено на обновление средств с целью выхода из кризиса. К этому стремятся многие — и Шестерка, и Стравинский, и Шенберг, и Хиндемит, и Кшенек (он назван беспринципным, поскольку часто меняется). Представители второго направления убеждены, что никакого кризиса не существует, конец музыкальной культуры наступит при исчерпании национальных корней. Это композиторы, которые опираются на народный мелос (Равель, Яначек, Барток, Фалья) [см.: 5, с. 19].

Сеть музыкальных учебных заведений в Германии развита гораздо больше, но требования к поступающим и оканчивающим ниже: это скорее «частные уроки плюс некоторая сумма теоретических дисциплин». Не дается общего музыкального образования, на первый план выходит обучение ремеслу (*Handwerk*): «если научить сочинять музыку нельзя, то можно научить тому, как должна сочиняться музыка» [см.: 5, с. 19].

Как уже упоминалось, Веприк дважды — в Берлине и Вене — выступает с докладом о положении в области профессионального музыкального образования. И доклад этот вызывает большой интерес, даже настоящий восторг, как пишет Веприк. На докладе в Вене присутствует вся музыкальная верхушка, в том числе Альбан Берг [3, S. 290]. Ряд моментов особенно заинтересовал слушателей: процентное соотношение учащихся по специальностям (их нормирование по факультетам), производственная практика, институт аспирантов, реформа общего курса фортепиано и музыкально-теоретических дисциплин. Задавали вопросы о структуре Инструкторско-педагогического факультета — был тогда и такой в консерватории [3, S. 290–291].

Вернувшись в Россию, Веприк принес с собой много идей, но далеко не все из них были реализованы. Не получил воплощения план Веприка организовать «эпизодические курсы» в Московской консерватории с приглашением ведущих зарубежных композиторов, хотя они могли бы принести много пользы. Шенберг так и не приехал в Россию — ни в 1927, ни в 1934 году, когда его уже приглашал не Веприк, а Эйслер [см.: 16]. Что касается Хиндемита, он приезжал в Россию с квинтетом Амара

дважды, в 1927 и 1928/29 гг., но не читал лекций и не занимался преподаванием [3, S. 276]. Утопией оказался фестиваль Международного общества новой музыки в Москве. Не были организованы и любительские ансамбли и оркестрики из числа композиторов для изучения инструментовки.

Но некоторые начинания все же принесли плоды. С 1927 по 1929 годы в немецком журнале «Die Musik» публиковались краткие обзоры двух российских журналов: «Музыкальное образование» и «Музыка и революция» [3, S. 266]. В Каталоге библиотеки Московской консерватории есть многотомное собрание сочинений Ференца Листа, изданное лейпцигским издательством Breitkopf & Härtel — его Веприк изучал в Берлинской библиотеке и ратовал за его приобретение консерваторией [3, S. 265] (возможно, оно появилось в библиотеке в результате его усилий).

Резонно задаться вопросом, затронула ли поездка главную сферу творчества Веприка, связанную с еврейской музыкой. В его статьях об этом нет ни слова. В письмах эта тема всплывает очень редко. Но из немногочисленных упоминаний и намеков складывается вполне определенная картина.

Хотя некоторые сочинения Веприка были известны в Европе еще до его поездки, пребывание там он не использует в целях самопродвижения, умалчивая о своем собственном творчестве во время посещения музыкальных издательств. Главный его интерес лежит в сфере национального фольклора. Богатый материал в области еврейской музыки дает ему работа в Музыкальном отделе берлинской Staatsbibliothek — «собрано столько, что захлебываешься от счастья» [3, S. 285]. И абсолютно по-новому в этом контексте видится шпенглеровская тема заката Европы — лейтмотив всех высказываний Веприка. Европейский круг завершён, теперь дело за Россией. То, что делается в подражание Западу, сочувствия не встречает. Россия должна явить другой свой лик — Азию. Эта евразийская идея имеет абсолютно конкретное наполнение: возрождение будет идти от тех, кто не утратил своих национальных истоков.

Примечания

¹ Так названа рецензия Л. Акопяна [2] на недавно опубликованный на немецком языке сборник статей об А. Веприке.

² Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk. Hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020. Buchumschlag.

³ О фракции красной профессуры см. [8,

с. 70–73].

⁴ Содержание доклада на основе публикации в журнале «Die Musik» приводится в: [3, S. 293].

⁵ Подробнее о преподавании Шенберга в Берлине см. в: [11].

⁶ Лео Кестенберг (Leo Kestenberg, 1882–1962), немецкий и израильский пианист, педагог и общественный деятель. В 1920-х референт Прусского министерства науки, искусства и народного образования.

⁷ См. статью Веприка о Шенберге [6]. Об этом также в статье В. Менде: [13, S. 55].

⁸ Подробнее на эту тему см. нашу статью: [16].

Список источников

1. Масловская Т. Ю. Еврейская национальная школа в музыке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 2. С. 54–65.
2. Акопян Л. О. Александр Веприк: из Гевандхауза в ГУЛАГ // ClassicalMusicNews.Ru. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/alexandr-veprik-from-gewandhaus-to-gulag/?ysclid=lxuovhjg1o195420663> (дата обращения: 15.06.2024).
3. Бобрик О. А. Письма Александра Веприка Надежде Брюсовой: Германия, Австрия, Франция, июнь — ноябрь 1927 // Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk. Hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020. S. 257–297.
4. Веприк А. М. Встречи с Хиндемитом, Шенбергом и Равелем (Фрагменты из писем). Подготовка к печати и примечания Г. Когана // Советская музыка. 1962. № 12. С. 110–117.
5. Веприк А. М. Музыка на Западе (педагогика, творчество) // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 9–21.
6. Веприк А. М. Арнольд Шенберг // Музыка и революция. 1928. № 4. С. 18–21.
7. Веприк А. М. Пауль Хиндемит // Музыка и революция. 1928. № 5/6. С. 22–26.
8. Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, Центр гуманитарных инициатив, 2011. 383 с.
9. Frolova-Walker M., Walker J. Music and Soviet Power, 1917–1932. Woodbridge: Boydell Press, 2012. 404 p.
10. Аракелова А. О. Профессиональное музы-

кальное образование в период становления (1918–1930-е годы) // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2(33). С. 312–315.

11. Gradenwitz P. Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925–1933. Wien: P. Zsolnay, 1998. 360 S.
12. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. Ленинград: Музыка, 1981. 222 с.
13. Mende W. Alexander Weprik als Publizist in den 1920er- und 1930er-Jahren // Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk. Hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020. S. 51–73.
14. Stein E. Neue Formprinzipien // Musikblätter des Anbruch. Vol. 6. Heft 7–8. 1924. S. 286–303.
15. Dolenko E. Arnold Schönberg — Professor des Moskauer Konservatoriums? Auf den Spuren des Briefwechsels mit Alexander Weprik // Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Bd. 45. 2004. № 3/4. S. 459–468.
16. Векслер Ю. С. Арнольд Шенберг в Советской России: нереализованные планы // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. Сборник статей и материалов по итогам Международной конференции «Музыка в диалоге культур и цивилизаций» в рамках проекта «Открытые двери музыки». Н. Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2021. С. 94–97.

References

1. Maslovskaya, T. Y. (2020), “The Jewish National School in Music”, *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], vol. 2, pp. 54–65.
2. Akopyan, L. O. (2021), “Alexander Veprik: from the Gevandhaus to the GULAG”, available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/alexandr-veprik-from-gewandhaus-to-gulag/?ysclid=lxuovhjg1o195420663> (Accessed 15 June 2024).
3. Bobrik, O. (2020), “Letters of Alexander Weprik to Nadezhda Bryusova: Germany, Austria, France, June — November 1927”, *Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk*, hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Germany, S. 257–297.
4. Veprik, A. (1962), “Meetings with Hindemith, Schoenberg and Ravel (Fragments from letters)”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 12, pp. 110–117.

5. Veprik, A. (1928), “Music in the West (pedagogy, creativity)”, *Muzykalnoe obrazovanie* [Music education], vol. 1, pp. 9–21.
6. Veprik, A. (1928), “Arnold Shenberg”, *Muzyka i revolyuciya* [Music and Revolution], vol. 4, pp. 18–21.
7. Veprik, A. (1928), “Paul Hindemit”, *Muzyka i revolyuciya* [Music and Revolution], vol. 5/6, pp. 22–26.
8. Lobanova, M. N. (2011), *Nikolaj Andreevich Roslavets i kultura ego vremeni* [Nikolay Andreevich Roslavets and the culture of his time], Petroglif, Centr gumanitarnykh iniciativ, Saint-Petersburg, Russia.
9. Frolova-Walker, M. and Walker, J. (2012), *Musical and Soviet Power, 1917–1932*, Boydell Press, Woodbridge, USA.
10. Arakelova, A. O. (2012), “Professional musical education in the period of formation (1918–1930)”, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], vol. 2 (33), pp. 312–315.
11. Gradenwitz, P. (1998), *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925–1933*, P. Zsolnay, Wien, Austria.
12. Smirnov, V. V. (1981), *Moris Ravel i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his work], Muzyka, Leningrad, USSR.
13. Mende, W. (2020), *Alexander Weprik als Publizist in den 1920er- und 1930er-Jahren, Zwischen Gewandhaus und Gulag: Alexander Weprik und sein Orchesterwerk* [Alexander Weprik as a publicist in the 1920s and 1930s, Between the Gewandhaus and the Gulag: Alexander Weprik and his orchestral work], hg. von I. Klause, Ch.-M. Mueller, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden Germany, S. 51–73.
14. Stein, E. (1924), “New molding principles”, *Musikblätter des Anbruch* [Music sheets of the dawning], vol. 6, Heft 7–8, pp. 286–303.
15. Dolenko, E. (2004), “Arnold Schoenberg — professor of the Moscow Conservatory? In the footsteps of the correspondence with Alexander Weprik”, *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* [Musicological studies Of The Hungarian Academy Of Sciences], vol. 45, no. 3/4, pp. 459–468.
16. Veksler, Y. S. (2021), “Arnold Schoenberg in Soviet Russia: unrealized plans”, *Muzyka v dialoge kultur i civilizacij* [Music in the dialogue of cultures and civilizations], Izdatelstvo Nizhegorodskoj konservatorii, Nizhnij Novgorod, Russia, pp. 94–97.

Информация об авторе

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

Y. S. Veksler — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 12.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 12.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.