

13. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1887, no. 17, January 20. (In Russ.).
14. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1896, no. 16. (In Russ.).
15. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1897, no. 18, January 23. (In Russ.).
16. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1898, no. 195, August 30. (In Russ.).
17. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1899, no. 129. (In Russ.).
18. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1899, no. 47, February 1. (In Russ.).
19. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1899, no. 56. (In Russ.).
20. *Sibirskiy vestnik [Siberian Herald]*, 1899, no. 94. (In Russ.).
21. Fomin V.P. *Muzikal'naya zhizn' kak problema teoreticheskogo muzykoznanija: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Musical life as a theoretical problem of musicology. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Moscow, 1977. 22 p. (In Russ.).
22. Yudina V. I. *Muzikal'naya kul'tura rossiyskoy provintsii (ot zarozhdeniya do nachala XX veka): avtoref. dis. kand. kul'turologii: 24.00.01 [Musical culture in the Russian provinces (from inception until the beginning of the 20th century). Author's abstract of diss. PhD in Culturology: 17.00.02]*. St. Petersburg., 2013. 48 p. (In Russ.).

УДК 78

**МУЗЫКА ДЛЯ СПОСОБНЫХ ИГРАТЬ ОДНИМ ПАЛЬЦЕМ:
«ПАРАФРАЗЫ» А. П. БОРОДИНА, Ц. А. КЮИ, А. К. ЛЯДОВА,
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И ИХ ОРКЕСТРОВАЯ ВЕРСИЯ
В ИНСТРУМЕНТОВКЕ Н. Н. ЧЕРЕПНИНА**

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народной художественной культуры и музыкального образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: lesovichenko@mail.ru

Шефова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов, институт культуры и искусства, Липецкий государственный педагогический университет им. П. П. Семенова-Тянь-Шанского (г. Липецк, РФ). E-mail: shefova_e@mail.ru

Интересную область композиторского наследия Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова составляют коллективные сочинения. В статье дается характеристика «Парафразам» – единственному в истории музыки собранию фортепианных пьес, состоящему из двадцати четырех вариаций и пятнадцати разножанровых номеров на неизменяемую детскую тему «Та-ти, та-ти». «Парафразы» являются не формальным соединением вариаций, а целостным концертным произведением, созданным на основе совместной работы четырех выдающихся русских музыкантов.

На титульном листе «Парафраз» обозначен адресат: «Посвящается маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки». Бородин с юмором играл эти пьесы «с людьми, не умеющими играть на фортепиано».

Между тем может показаться, что цикл написан в духе музыкальных забав и состоит из одних пьес-шуток. Однако это формальная сторона вопроса. Очевидно, свободная форма «Парафраз», в особенности вариаций, открывала возможность практического применения – средств музыкального языка, созданных кучкистами, услышать тему в новых жанровых и стилистических условиях.

Была ли совместная работа простым увлечением, «шуткой гениев», а если нет – то в чем причины написания такого необычного во всех смыслах произведения? Эти и другие вопросы предстоит выяснить в данной статье.

Ключевые слова: детская музыка, вариации, жанры, цикл, инструментовка, композиторская техника.

**MUSIC FOR CAPABLE PLAYING WITH ONE FINGER: “PARAPHRASES”
OF A.P. BORODIN, T.A. KUI, A.K. LYADOV, N.A. RIMSKY-KORSAKOV
AND THEIR ORCHESTRA VERSION IN INSTRUMENTAL BY N.N. CHEREPNIN**

Lesovichenko Andrey Mikhaylovich, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Folk Art Culture and Music Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lesovichenko@mail.ru

Shefova Elena Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musical Training and Socio-cultural Projects, Institute of Culture and Art, Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University (Lipetsk, Russian Federation). E-mail: shefova_e@mail.ru

The interesting parts of the composers’ heritage of Borodin, Cui, Lyadov and Rimsky-Korsakov are the parts of collective works created by them. The article gives a description of “Paraphrases,” the only collection of light piano pieces in the history of music, consisting of twenty-four variations and fifteen different genre numbers for the unchanging children’s theme “Ta-ti, ta-ti.” “Paraphrases” are not a formal combination of variations, but an integral concert work created based on the joint work of four outstanding Russian musicians.

On the title page of Paraphrases, the addressee is indicated: “It is dedicated to small pianists who can play a theme with one finger of each hand”. Borodin played these plays with humor“ with people who cannot play the piano”.

Meanwhile, it may seem that the cycle is written in the spirit of musical fun and consists of some playful jokes. However, this is a formal side of the question. Obviously, the free form of “Paraphrases” and, in particular, variations, opened the possibility of practical application created by the Couchkists, the means of a musical language, to hear the topic in the new genre and stylistic conditions.

Was the collaboration a simple hobby, a “genius joke” and if not then what are the reasons for writing such an unusual in every sense of the work? These and other issues are to be clarified in this article.

Keyword: children music, variations, genres, cycle, instrumentation, composer’s technique.

«Парафразы. 24 вариации и 15 пьес на неизменяемую известную тему, посвящается маленьким пианистам, способным сыграть тему пальцем каждой руки» – таково полное название сочинения, ставшего предметом нашего внимания. Уникальный опус, не имеющий аналогов в истории музыки. Крупный цикл (на наш взгляд, здесь есть целостность, выводящая это произведение за рамки просто сборника), созданный и подготовленный к изданию четверью авторами – А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи (со дня смерти которого, кстати, в этом году исполняется 100 лет), А. К. Лядова, Н. А. Римским-Корсаковым, – написан для совместного музицирования с ребёнком и в этом смысле является образцом детской музыки. Вместе с тем «россыпь» композиторских идей, которая здесь реализована, позволяет рассматривать эту композицию как образец фантазии, где авторы решают волнующие их образные и технологические вопросы, не оглядываясь на проблемы дет-

ства. То есть «Парафразы» – школа композиции, место органического взаимодействия многочисленных приемов гармонического, полифонического, метроритмического развития. Именно в таком ключе воспринял произведение Ф. Лист, написавший свой фрагмент для цикла. Именно так пытался развить идею сочинения, создавший вслед «Парафразам» свой цикл вариаций «Пестроты» композитор конца XIX века Н. В. Щербачев (сочинен не позднее 1893 года).

В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков излагает историю появления сочинения так: «Несколько лет тому назад Бородин, шутки ради, сочинил премилую польку на мотив... Помнится, что мне пришла мысль написать совместно с Бородиным ряд вариаций на эту постоянно неизменяемую тему. Я привлек к этой работе Кюи и Лядова... Мы принялись писать сначала ряд вариаций, а затем и отдельные пьесы... Ко времени разъезда на лето у нас накопи-

лось много пьес на этот мотив... Кое-какие пьесы из этого собрания, названного “Парафразами”, а В. В. Стасовым окрещенного именем “Тати-тати”, были написаны летом 1878, а некоторые в течение следующего сезона...» [10, с. 100]. Сочинение было издано в 1879 году.

Круг научных трудов, непосредственно связанных с проблематикой, рассматриваемой в статье, невелик. Основную часть литературы составляют материалы мемуарного характера А. П. Бородин [1], Н. Н. Черепнина [15], прижизненные рецензии на некоторые пьесы [3], [8], [10], [13]. Кроме того, нужно отметить издания монографического типа [2], [12], [14], где сочетаются биографические сведения с анализом наиболее значимых произведений. Так, представляет интерес характеристика «Парафраз» в монографии А. Н. Сохора, несмотря на то, что музыковед изучает участие в коллективной композиции только А. П. Бородин [12]. В единственном исследовании, посвященном творчеству Н. Н. Черепнина [14], симфоническая версия «Парафраз» представлена весьма скромно. Очевидно, что «Парафразы» мало изучались как отдельная проблема, хотя упоминания о сочинении встречаются во многих исследовательских работах, например, [4], [5], [6], [11]. Это подтверждает актуальность темы.

В настоящей статье мы ориентируемся на состав «Парафраз», опубликованных в 1893 году М. П. Беляевым [9]. Было бы интересно сравнить это издание с первым – 1879 года, но не сейчас.

В силу исходной идеи – повторения неизменной темы, все пьесы являются вариациями на сопрано-остинато, однако в каждой используется еще какое-либо формообразующее решение. Кроме цикла вариаций (N1), в «Парафразах» присутствуют восемь танцев, два медленных марша, две фуги и три пьесы.

Важное место в драматургии «Парафраз» занимает первый номер – **XXIV вариации и финал**, созданный тремя композиторами (Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков). Это экспозиция темы, демонстрация возможностей ее переосмысления без жанровой трансформации. При всей сложности, связанной с применением остинатности, в вариациях преобладают методы фактурного варьирования.

Несмотря на то что неизменяемая тема дает вполне конкретную до-мажорную ориентацию, композиторы находят множество возможностей для тонального переосмысления. Здесь присутствуют вариации в тональностях: ля минор, соль минор, фа мажор, ре минор, фа минор, ре-бемоль мажор. **VI вариация решена в гармонизации целотонной гаммы ми.** Во II и XVI вариациях возникают политональные сочетания. Разнообразны аккордовые, фактурные, метроритмические, темповые средства, задействованные в цикле.

Хотя вариации написаны тремя авторами (Кюи – пять вариаций и финал, Лядов – одиннадцать вариаций, Римский-Корсаков – восемь вариаций) и стиль каждого из них ощущается в тексте, тем не менее общая композиция получилась достаточно выстроенной. Первые восемь вариаций – своего рода экспозиция основных приемов. Следующие девять вариаций – новая фаза работы с темой, отмеченная более сложным гармоническим оформлением. Контраст между вариациями увеличивается и в образном, и в темповом и в других отношениях. Показательно, что после умеренного движения первых вариаций темповый разброс становится очень значительным: от Largo (XIV) до Allegro (XVII).

До-мажорное финальное Allegro служит масштабным противовесом множественности «блесток» собственно вариаций. В большом построении финала (Семнадцать проведений темы против двух в каждой из вариаций) утверждается торжественный фанфарный образ.

Пятнадцать номеров, следующих за вариациями, в сущности, развивают ту же идею, но теперь на жанровой основе и в больших масштабах.

Здесь композиторы очень по-разному понимают свою задачу. Бородин (4 пьесы) расцветивает тему, интерпретирует её последовательно в шутовском ключе: от брызжущей весельем «Польки», ироничной «Мазурки», до откровенно пародийных «Похоронного марша» и «Реквиема». Изменяемая мелодия играет у него важную формообразующую роль. Так, в «Мазурке» сложная, вроде бы самодостаточная ткань второй партии абсолютно бессмысленна без неизменяемой темы (ср. с вариантом этой «Мазурки» в «Маленькой сюите»).

Кюи в своем «Вальсе», напротив, серьезно занят организацией полиритмической фактуры.

Римский-Корсаков (шесть пьес) экспериментирует в различных жанрах и образных сферах. Здесь – «Колыбельная», «Тарантелла», «Менуэт», «Трезвон». В «Колыбельной» композитор отталкивается от мелодической «раскачки» в теме, добавляя контрапунктически мелодию народной песни «Идет коза рогатая» и баркарольное сопровождение. «Трезвон» написан для трех исполнителей, каждый из которых играет неизменяемую тему в разных длительностях: первая партия – восьмыми, вторая – четвертями, третья – половинными (в драматургии цикла это – кульминационный номер.) Особенно Римского-Корсакова интересуют возможности создания фуг на основе простейшего наигрыша. Он дает два разнохарактерных образца, подчеркивая их смысловое различие в названии: «Маленькая fuga В-А-С-Н» и «Комическая fuga». В «Маленькой фуге» композитор трактует неизменяемую тему как противопоставление к крупноизложенной теме В-А-С-Н. В «Комической фуге», напротив, неизменяемая мелодия служит собственно темой. Комический эффект возникает за счет сочетания остинатности повторения темы в верхней партии и проведением в разных голосах собственно фуги.

Лядов (четыре пьесы) дает три различных танца – «Вальс», «Галоп», «Жига» и заключительный номер – «Шествие». Если «Галоп», в некотором смысле, близок «Польке» Бородина, хотя имеет более изощренное технологическое решение, то в «Вальсе» и «Жиге» композитор предстает тонким лириком, чувствительным и поэтичным. Показательно, что неизменяемая тема здесь отходит на второй план. Трактуетеся как хрустальные «капельки», расцветивающие основной музыкальный материал.

Совершенно неподражаемый образ создан в «Шествии». Картинно сменяющиеся фрагменты музыки Лядова (их семь) противопоставляются крупноизложенному остинатному материалу темы «тати-тати». Возникает эффект детской игры (например, в солдатиков), когда серьезные, динамично развивающиеся события присутствуют только в фантазии ребенка, а внешне видны лишь механические передвижения деревянных игрушек.

В целом содержание «Парафраз» соответствует названию, поскольку здесь найдено множество вариантов осмысления и переосмысления

темы. При всем том, что цикл разомкнут, в нем есть определенная логика и самодостаточность, позволяющая говорить о цикличности: танцы, в ряду которых использованы все основные салонные жанры XIX века (плюс два старинных), чередуются с пьесами-картинами. Лирика уравнивается комизмом, пародия феерией. Существует несомненная образная арка между финалом первого номера (цикл вариаций) и заключительным «Шествием».

Есть и другие переключки: между первичным изложением темы вариаций и вступлением к «Польке», между двумя вальсами, «Полькой» и «Галопом» и т. д.

Первое исполнение «Парафраз» состоялось в зале Санкт-Петербургской консерватории, в период второго директорства А. Г. Рубинштейна, примерно между 1887 и 1891 годами. Ученик Н. А. Римского-Корсакова Н. Н. Черепнин вспоминал: «Концерт был не совсем обычным. На нем были впервые исполнены “Парафразы” – для рояля в четыре руки – на детскую тему “Тати-тати”, сочиненные Бородиным, Римским-Корсаковым, Лядовым и Кюи. Исполнителями были: Надежда Николаевна Римская-Корсакова, жена композитора и известный пианист Н. С. Лавров <...>».

Думал ли я тогда, слушая, как и все, впервые эти полные изобретательности, особенно гармонической, своеобразного лиризма, неисчерпаемых ритмических богатств и ярких блесков музыкального юмора, единственные в своем роде очаровательные музыкальные шутки наших славных композиторов, к которым впоследствии пожелал присоединить свое имя Франц Лист, что, со временем, почти полвека спустя, я сделаю попытку перевести их в оркестровую стихию <...>» [15]. В 1932 году «Парафразы» услышала американская публика. Инструментовку сделал тот самый Н. Н. Черепнин, оркестром дирижировал С. А. Кусевский.

Тяжело сложилась в эмиграции судьба Н. Н. Черепнина¹. Профессиональная невостремленность

¹ Николай Николаевич Черепнин (1873–1945) – выдающийся русский композитор, дирижер, педагог. Профессор Санкт-Петербургской консерватории. Эмигрировал во Францию в 1921 году. В 1933 году начал глотнуть. Вследствие этого вынужден был оставить концертную практику.

ванность, глухота и одиночество усиливали любовь к России. В знак преданности взрастившей его русской классике, помимо «Парафраз», Черепнин оркестровал «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, сочинил оперы на русские темы «Сват» и «Ванька-ключник». Так композитор символически возвращался в Россию, «протянув к ней свящую нить своего творчества» [14, с. 78].

В окончательный оркестровый вариант «Парафраз» вошли: 1. Тема («Та-ти, та-ти»); 3. Вариации I-XXIV; 4. Финал; 5. Вариация Листа; 6. Полька; 7. Колыбельная; 8. Тарантелла; 9. Вальс; 10. Жига; 11. Фугетта ВАСН; 12. Жига; 13. Трезвон. Незначительные изменения коснулись Жиги и Фугетты ВАСН. Примечательно, что композитор оформил их как цикл в цикле, где Жига выступила экспозицией и репризой, а Фугетта ВАСН – разработкой.

Симфоническую версию «Парафраз» трудно назвать стилизацией, поскольку композитор не отказался от применения свойственных его оркестровому почерку ритмической изобретательности и тембровых сочетаний. Это отчетливо проявляется в Вариации XVII (Кюи), Финале (Кюи) и в Жиге (Римский-Корсаков) – там, где возникает возможность подчеркнуть особую выразительность и рельефность, красочное звуковое богатство.

Партитура пронизана тонкостью и изысканностью оркестрового колорита, многообразием приемов и штрихов различных инструментальных групп. В этом смысле, Черепнин выступил как преданный ученик своего учителя, «чародея оркестра». Как бы отдавая дань памяти профессору и знаменитому критику В. В. Стасову², гармоническое развитие Вариаций XI и XII (Римский-Корсаков) происходит на фоне мощнейшего органного пункта у медных духовых. В первом случае – это нота **a** большой октавы, во втором – **c**.

В Вариациях IV (Лядов), VIII (Кюи), X, XX и XXIV (Лядов) простоту и наивность детской темы

² Н. Н. Римский-Корсаков в «Летописи своей музыкальной жизни» описывает случай, когда при фортепианном исполнении М. Мусоргским «Сорочинской ярмарки» В. Стасов с удовольствием исполнял органнй пункт. Позднее, не обнаружив в партитуре «бесконечной педали», критик огорчился.

Черепнин подчеркнул звонкими звуками ксилофона, челесты и флейт. А в «Польке» (Бородин) к обозначенным инструментам добавились флейта-пикколо, тарелки и барабаны.

Черепнин не обошел вниманием «цитирование» – прием, любимый уважаемыми посетителями беляевских «пятниц». Так, в оркестровке «Вальса» распознаются черты характера одаренной личности Лядова – «увеселительно страусовской неги», тембровой изысканности (ансамбль скрипки и валторны), которая усиливается от вкрапления коротких интонаций темы «Музыкальной шкатулки». Дважды исполняемое валторной *titenuto* (музыкальная помета Черепнина) создает впечатление остановившегося времени.

Несмотря на кажущуюся пестроту фрагментов, «Парафразы» объединены единой линией динамического оркестрово-фактурного развития, что придает цельность композиции, сочетающей в себе черты вариационного цикла и оркестровой сюиты.

Без сомнения, «Парафразы» являются одной из блестящих фантазий русских композиторов и заслуживают самого внимательного отношения со стороны исполнителей и исследователей.

Весьма эффективно это сочинение может использоваться в музыкально-педагогическом процессе, в практическом музицировании и для развития слушательских навыков. Причём, это не только игра учениками мелодии «та-ти, та-ти» в ансамбле с преподавателем. (Кстати, отдельные пьесы написаны в таких сложных метроритмических сочетаниях, что их чтение с листа непросто даже для некоторых студентов). В профессиональном обучении на занятиях могут быть предложены, например, следующие задания: сравнить образы «Вальсов» Кюи и Лядова, проанализировать полифонические приёмы в фугах Римского-Корсакова, охарактеризовать соответствие между финалом вариационного цикла и «Шествием» Лядова, сделать жанровый анализ пьес Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, раскрыть педагогическое значение художественной идеи «Парафраз», проследить тембровую драматургию в инструментовке Черепнина. Это принесёт большую пользу обучающимся.

Литература

1. Бородин А. П. Полн. собр., критически сверенное с подлинными текстами. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – 480 с.
2. Запорожец Н. В., Лядов А. К. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1954. – 215 с.
3. Кюи Ц. А. Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1952. – 691 с.
4. Лапина М. Е. Отражение темы детства в фортепианных произведениях Цезаря Кюи // Молодой Учёный. – 2015. – № 16. – С. 465–469.
5. Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. – Саарбрюккен: LAP, 2012. – 296 с.
6. Лесовиченко А. М. «Детская музыка» как феномен культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Вестн. каф. ЮНЕСКО. «Музыкальное искусство и образование». – 2013. – № 3. – С. 100–105.
7. Михайлов М. К., Лядов А. К. Очерк жизни и творчества. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1985. – 204 с.
8. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. – Л., 1971. – 373 с.
9. Парафразы для фортепиано А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядов, Н. Римский-Корсаков. – Л.: Беляев, 1893. – 52 с.
10. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – Л., 1982. – 454 с.
11. Синельникова О. В. Практика коллективного творчества в музыкальном искусстве постмодерна // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2. – С. 47–51.
12. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. – Л.: Музыка, 1965. – 824 с.
13. Стасов В. В. Избр. соч.: в 3 т. Живопись, скульптура, музыка. – М.: Искусство, 1952. – Т. 3. – 736 с.
14. Томпакова О. Н. Николай Черепнин. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1991. – 113 с.
15. Черепнин Н. Н. Воспоминания музыканта. – Л.: Музыка, 1976. – 128 с.

References

1. Borodin A.P. *Polnoye sobraniye, kriticheski sverennoye s podlinnymi tekstami [A complete meeting, critically verified with authentic texts]*. Moscow; Leningrad, Muzgiz Publ., 1950. 480 p. (In Russ.).
2. Zaporozhets N.V., Lyadov A.K. *Zhizn' i tvorchestvo [Life and work]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1954. 215 p. (In Russ.).
3. Kyui Ts.A. *Izbrannyye stat'i [Selected articles]*. Leningrad, Muzgiz Publ., 1952. 691 p. (In Russ.).
4. Lapina M.Ye. Otrazheniye temy detstva v fortepiannykh proizvedeniyakh Tsezarya Kyui [Reflection of the theme of childhood in the piano works of Caesar Cui]. *Molodoy Uchenyy [Young Scientist]*, 2015, no. 16, pp. 465-469. (In Russ.).
5. Lesovichenko A.M. *Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva [Children's music as a field of composer's creativity]*. Saarbryukken, LAP Publ., 2012. 296 p. (In Russ.).
6. Lesovichenko A.M. "Detskaya muzyka" kak fenomen kul'tury i ee osvoenie v usloviyakh pedagogicheskogo vuza i kolledzha ["Children's music" as a phenomenon of culture and its development in the conditions of a pedagogical college and college]. *Vestnik kafedry YuNESKO. "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" [Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Art and Education"]*, 2013, no. 3, pp. 100-105. (In Russ.).
7. Mikhaylov M.K., Lyadov A.K. *Ocherk zhizni i tvorchestva [Essay on life and creativity]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1985. 204 p. (In Russ.).
8. Ossovskiy A.V. *Muzykal'no-kriticheskiye stat'i [Music-critical articles]*. Leningrad, 1971. 373 p. (In Russ.).
9. *Parafrazy dlya fortepiانو A. Borodina, Ts. Kyui, A. Lyadov, N. Rimskiy-Korsakov [Paraphrases for piano A. Borodin, C. Cui, A. Lyadov, N. Rimsky-Korsakov]*. Leningrad, Belyayev Publ., 1893. 52 p. (In Russ.).
10. Rimskiy-Korsakov N.A. *Letopis' moyey muzykal'noy zhizni [Rimsky-Korsakov N.A. Annals of my musical life]*. Leningrad, 1982. 454 p. (In Russ.).
11. Sinelnikova O.V. *Praktika kolektivnogo tvorchestva v muzykal'nom iskusstve postmoderna [Practice of collective creativity in the musical art of postmodern]*. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2010, no. 2, pp. 47-51. (In Russ.).
12. Sokhor A.N. *Aleksandr Porfir'yevich Borodin. Zhizn', deyatel'nost', muzykal'noe tvorchestvo [Aleksandr Porfir'yevich Borodin. Life, activity, musical creativity]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 824 p. (In Russ.).
13. Stasov V.V. *Izbrannyye sochineniya: v 3 tomakh. Zhivopis', skul'ptura, muzyka [Selected works in three volumes. Painting, sculpture, music]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, vol. 3. 736 p. (In Russ.).
14. Tompakova O.N. *Nikolay Cherepnin. Ocherk zhizni i tvorchestva [Nikolay Cherepnin. Essay of life and creativity]*. Moscow, Muzyka Publ., 1991. 113 p. (In Russ.).
15. Cherepnin N.N. *Vospominaniya muzykanta [Memoirs of the musician]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1976. 128 p. (In Russ.).