

**Ю. Э. СЕРОВ**

*Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского  
г. Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-8276-1898*

**О претворении поэзии А. Блока  
в симфонической партитуре балета Б. Тищенко «Двенадцать»**

В статье рассматриваются взаимоотношения музыки и поэзии в балете «Двенадцать» выдающегося отечественного симфониста второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Спектакль знаменитого хореографа Л. Якобсона, поставленный в Кировском театре в Ленинграде в 1964 году, стал одним из первых балетов авангардного направления в Советском Союзе.

В исследовании делается акцент на различных подходах композитора и хореографа к претворению на сцене поэзии А. Блока, что приводило к серьёзным творческим разногласиям и даже конфликтам при подготовке премьеры. Тищенко в своем прочтении опирался на блоковский стих, его ритм, размер и сложную, подчас неожиданную семантику. Речевое начало в «Двенадцати» весьма ошутимо, композитор зачастую следует блоковским строчкам буквально. Они всплывают в потоке музыки, управляя ею не только в образно-смысловом и сюжетном планах, но и в интонационно-ритмическом.

В статье приводятся нотные примеры, показывающие внимательное отношение автора музыки к интонациям поэмы «Двенадцать». Тищенко словно сочиняет романс или оперу на текст произведения Блока, что, безусловно, входило в противоречие с глубинной балетной драматургией и хореографическими принципами.

Работа Тищенко над спектаклем привела к впечатляющему художественному результату: партитура балета написана свежим, оригинальным и современным языком. Музыка Тищенко стала основой первого авангардного советского балетного спектакля и в этом контексте прочно вошла в историю отечественного искусства.

**Ключевые слова:** Борис Тищенко, Двенадцать, Александр Блок, балет, Леонид Якобсон, симфонический оркестр.

*Для цитирования / For citation:* Серов Э.Ю. О претворении поэзии А. Блока в симфонической партитуре балета Б. Тищенко «Двенадцать» // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 90–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.090-098.



**YURI Ed. SEROV**

*St. Petersburg Mussorgsky Music College*

*Saint-Petersburg, Russia*

*ORCID: 0000-0001-8276-1898*

## **On the Implementation of the A. Blok's Poetry in the Symphonic Score of B. Tishchenko's Ballet The Twelve**

The article examines the relationship between music and poetry in the ballet *The Twelve* by the outstanding Russian symphonist of the second half of the XX century Boris Ivanovich Tishchenko (1939–2010). The performance by the famous choreographer L. Yakobson, staged at the Kirov Theater in Leningrad in 1964, became one of the first avant-garde ballets in the Soviet Union.

The study focuses on the different approaches of the composer and choreographer to the stage performance of A. Blok's poetry, which led to serious creative disagreements and even conflicts during the preparation of the premiere. Tishchenko in his reading relied on Blok's verse, its rhythm, size and complex, sometimes unexpected semantics. The speech beginning in *The Twelve* is quite tangible, the composer often follows Blok's lines literally. They now and then emerge in the flow of music, controlling it not only in the figurative-semantic and plot plans, but also in the rhythmic-intonation.

The article contains musical examples showing the attentive attitude of the author of the music to the intonations of the poem *The Twelve*. Tishchenko seemed to be composing a romance or an opera based on the text of Blok's work, which, of course, was in conflict with deep ballet drama and choreographic principles.

Tishchenko's work has led to an impressive artistic result: the ballet score is written in a fresh, original and modern language. Tishchenko's music became the basis of the first avant-garde Soviet ballet performance and, in this context, firmly entered the history of Russian art.

**Keywords:** Boris Tishchenko, *Twelve*, Alexander Blok, ballet, Leonid Yakobson, symphony orchestra.

Летописец ленинградской музыкальной жизни С. Слонимский в своих заметках о композиторских школах Петербурга отметил важную тенденцию в творчестве Б. Тищенко начала 1960-х годов: «Эстетика Бориса претерпела новый виток эволюции. Овладев мастерством, он на новом этапе вернулся к литературоцентристским концепциям. Вслед за мощной Второй симфонией «Марина» (по М. Цветаевой, 1964) он создаёт Реквием на стихи А. Ахматовой» [8, с. 76]. Согласимся с блестящим знатоком современной отечественной музыки, но отметим, что в «списке» Слонимского не

хватает ещё одного очень важного для композиторского становления Тищенко произведения – балета «Двенадцать». Партитуру, созданную по поэме А. Блока, без всяких сомнений, необходимо отнести к литературоцентристским: музыка молодого ленинградского автора вдохновлена и насковозь пропитана блоковским стихом и глубокими поэтическими смыслами.

В 1959 году Б. Тищенко познакомился и подружился с И. Бродским, и с этого времени в жизнь композитора полноправно и полнокровно вошла современная поэзия и литература<sup>1</sup>. Так, в круг общения Тищенко входят А. Найман, Е. Рейн,

А. Ахматова. Неудивительно, что он выбирает для своих первых симфонических opus'ов поэзию яркую, смелую, необычную, пронзительную. Тищенко первым из композиторов создал произведение на стихи М. Цветаевой. Что же касается запрещенного «Реквиема» А. Ахматовой, то это произведение открывало необъятные творческие возможности для музыкального воплощения, но не оставляло автору музыки ни единого шанса на публичное исполнение<sup>2</sup>.

А что же А. Блок? Он, на первый взгляд, не примыкал к кругу тех поэтов, которые волновали и вдохновляли молодого Тищенко. Однако в содержательной статье М. Нестьевой (а она достаточно глубоко и интересно исследовала творчество молодого Тищенко) мы находим подтверждение органичности появления автора поэмы «Двенадцать» в жизни музыканта: «Есть в русской культуре художник, с которым ленинградского композитора роднит само ощущение действительности и, как следствие, тяготение к сходным идеям, образно-смысловым, эмоциональным пластам. Художник этот – Александр Блок» [6, с. 340].

Балет «Двенадцать» по поэме А. Блока был заказан Тищенко выдающимся советским хореографом Л. Якобсоном (1904–1975) для постановки в Кировском театре в Ленинграде. Якобсон – ярко выраженный новатор, оригинально и современно мыслящий постановщик – часто решался на смелые эксперименты, заказывал музыку к своим спектаклям таким композиторам, как О. Каравайчук, А. Кнайфель, Г. Банщиков, Г. Фиртич, С. Слонимский.

В самом начале 1960-х Тищенко написал для постановок Якобсона две балетные миниатюры на мифологические сюжеты – «Прометей» и «Данаида». Якобсону понравилось, и он предложил

двадцатитрёхлетнему композитору уже серьёзную, большую работу. В комментариях к письмам Шостаковича Тищенко вспоминал: «Затем Якобсон загорелся „Двенадцатью“ Блока. Я поставил одно условие: финал будет как у Блока: „Вперед Иисус Христос“. Якобсон пообещал: „Христос будет“» [7, с. 7].

Обещание своё Якобсон не сдержал: «Христос» был беспощадно вырезан из музыкальной партитуры. Вмешалось тут, конечно, и партийное руководство, но и самому Якобсону он был не слишком нужен. Одно дело, когда Иисус Христос на бумаге в поэме Блока, а совсем другое – на сцене, да ещё и в танце. Тищенко предпочитал «тихий» финал, в то время как Якобсону в конце балета были необходимы энергия, острые ритмы и могучая оркестровая динамика. Здесь очевиден конфликт, глубинные разногласия хореографа и композитора. Тищенко опирался на поэзию Блока, на её звучание, её ритм, семантику. Якобсону же требовались яркая театральная картинка, жест, энергетика танца. Авторы спектакля по-разному мыслили и ощущали поэтические строчки<sup>3</sup>. Но обо всем по порядку.

Как мы знаем, поэма «Двенадцать» сочинена Блоком очень быстро (он создал её за несколько дней и затем вносил лишь незначительные правки), но при кажущейся фрагментарности текста, его стихийности композиционное устройство «Двенадцати» тщательно продумано. Автор создавал поэму под сильнейшим воздействием Октябрьской революции, переосмысляя на ее фоне всё своё предыдущее творчество. Вместо удивительной музыкальности стиха – полиритмия, частушка, грубоватый жаргонный стиль. В поэме происходит смешение различных, подчас противоречивых смыслов и стилей. Здесь сходятся воедино мистическое представление о революции как обновле-



нии мира и богоискательство, интонации городского фольклора и культурные контексты современной России, просторечие, вульгаризмы. Ритмическое и лексическое разнообразие поэмы давали молодому музыканту огромные возможности для тематического развития, интересной мотивной работы, разговора со слушателем на своём, свежем и современном композиторском языке.

Обращение к насыщенному ожиданиями перемен сочинению Блока<sup>4</sup> выглядит естественным продолжением поисков Леонидом Якобсоном новой и современной хореографии. Органичным видится и приглашение к работе Бориса Тищенко – композитора с большим симфоническим потенциалом, ярко выраженным «левым» уклоном, ищущего свой собственный, неповторимый музыкальный язык.

Тищенко стремительно вышел на авансцену музыкальной жизни Ленинграда в самом начале 1960-х. К 1963 году он был уже автором Первой симфонии, Фортепианного концерта, Концерта для виолончели с оркестром, ставшего знаменитым после исполнения его М. Ростроповичем, вокального цикла «Грустные песни», двух струнных квартетов, ряда сонат для различных инструментов.

Балет Тищенко – это первая попытка хореографического воплощения поэмы Блока<sup>5</sup>. Задача композитора состояла в поиске звучаний, помогающих перевести словесный образ на язык пластики и сценографии. Однако Тищенко сочиняет, прежде всего, симфоническое произведение с опорой на поэтическое слово. Композитор озабочен скорее не столько переносом балетного сценария в музыкальную партитуру<sup>6</sup>, сколько претворением в музыке блоковской поэмы. Этим обусловлена в известной степени самостоятельность парти-

туры, ее «модуляция» из музыки к балетному спектаклю в концертный жанр.

Внимание композитора к тексту поэмы проявляется в особой роли речевого начала, подчас буквальному следованию блоковским строкам. Они всплывают в потоке музыки, управляя им не только в образно-смысловом и сюжетном планах, но и в интонационно-ритмическом. Такова вся инструментальная музыка Тищенко – она полна высказываний и диалогов, не чурается изобразительно-живописного начала, в ней широко отражается пластика жестов. При этом ведущим внутримысленным источником является интонация человеческой речи, как бытовой, так и поэтической. В «Двенадцати» композитор развивает эти тенденции в полной мере, постоянно напоминает о звучании словесного ряда, подстраивая к нему свой собственный звуковой ряд.

Приведём несколько нотных примеров, они помогают увидеть и услышать сказанное выше. Тищенко словно сочиняет романс или оперу на текст произведения Блока, что, безусловно, входит в противоречие с глубинной балетной драматургией и хореографическими принципами. В четвёртом номере («...Катя...») композитор подписывает солирующим на *fortissimo* тромбонам блоковское «Вот так Ванька – он плечист!»<sup>7</sup> (пример №1):

Пример 1

Б. Тищенко. «Двенадцать»



Тема «широкого в плечах» Ваньки вычленяется из основного мелодического ряда номера, также порученного медным духовым. При этом оказывается, что мотив Ваньки заложен композитором уже в главной интонации Катюшки – трагически-обречённой и как будто не соответ-

ствующей образу блоковской героини<sup>8</sup>. Мелодическая трансформация, связанная с постоянным преобразованием тематизма главных героев, становится знакомым элементом симфонического развития в балете. Об этом превосходно сказал один из первых исследователей творчества Тищенко – Б. Кац: «Интенсивное развитие тем, наделённых символическим значением, придаёт музыке балета черты симфоничности и уберегает её от иллюстративности. Первый балет Тищенко отмечен несомненной печатью таланта и умением войти в чужой художественный мир, не растворив в нём свой собственный» [4, с. 103].

В этом же четвёртом номере, в партии струнных Тищенко отчетливо озвучивает революционную частушку «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем». Она возникает исподволь, ее интонации обнаруживаются в различных пластах оркестрового массива, как осколок городской лирики на фоне грозного марша революционеров (пример № 2):

Пример 2 Б. Тищенко. «Двенадцать»



Тема Двенадцати варьируется на протяжении всей партитуры, появляясь в седьмом номере («А Катька где? – Мертва») в своём первоначальном виде в тотальных звучаниях tutti<sup>9</sup> и подтекстованная блоковской строчкой «Шаг держи революционный! Близок враг неугомный» (пример №3):

Пример 3 Б. Тищенко. «Двенадцать»



Чуть раньше, в сцене смерти Катьки, камерными голосами двух низких фаготов товарищи Петрухи призывают его не огорчаться, и их реплика почти речевая, даже не пропетая, но проговорённая, – «Что, Петруха, нос повесил?» (пример № 4):

Пример 4 Б. Тищенко. «Двенадцать»



В финале партитуры балета<sup>10</sup>, где у Тищенко появляется тот самый Иисус Христос (так безжалостно вырезанный Якобсоном из хореографической версии), у засурдиненных скрипок звучит ещё один знаковый, типично тищенкоковский мотив, совпадающий со строчкой Блока «Впереди – Иисус Христос» (пример №5):

Пример 5 Б. Тищенко. «Двенадцать»



Можно множить подобные примеры, в которых строки блоковской поэмы пронизывают насыщенную разнообразными инструментальными находками оркестровую ткань сочинения Тищенко, становятся его «тайными знаками», зашифровывая, скрывая от чужих глаз трепетное отношение композитора к стихам любимого поэта.

Соединяясь со словом, музыка Тищенко позволяет себе свободу собственного развития, в котором главной задачей становится осмысление сказанного поэтом. Именно в подобном контексте перед нами предстаёт воплощённый в ритмике стиха процесс перерождения анархической братвы в сплочённый отряд красно-



армейцев или открытая вульгарность речевых интонаций Катьки и Петрухи.

Композитор, опираясь на слово, остающееся «за кадром», озвучивает его, используя разнообразные выразительные возможности большого симфонического оркестра. Можно было бы сказать, что Тищенко следует слову буквально, если бы такой подход к источнику был в целом характерен для творчества композитора. Однако, погружаясь в литературу, наполняясь её смыслами, поэтикой, ритмами и энергетикой, Тищенко всегда идёт своим собственным путем, но при этом опирается на законы симфонической логики.

Трагизм событий поэмы, сочность уличных зарисовок, гротеск, «святая злоба», вера в конечную праведность революции, идущие от поэмы Блока, последовательно раскрываются как в музыке, так и в спектакле.

Спектакль прошёл в Кировском театре три раза и был окончательно снят. Всем было трудно: танцовщикам (над балетом работал только один состав исполнителей, хореография Якобсона была новаторской и затратной по физическим усилиям), оркестру (партитуры Тищенко заставляют музыкантов работать на пределе своих

возможностей), публике (постановка казалась инородной в прославленном театре, ориентированном на классические балетные спектакли), но прежде всего начальству, как театральному, так и партийному<sup>1</sup>.

Балет «Двенадцать» был обречён уже самым фактом своего рождения в неподходящее время и в несоответствующем месте. Нам же представляется, что музыка Тищенко стала основой первого авангардного советского балетного спектакля и в этом контексте прочно вошла в историю отечественного искусства, хотя её и не смогли в полной мере оценить в дни первых исполнений. По справедливому мнению, исследователей, «сценическая жизнь этого необычного спектакля была недолгой. Как бы в насмешку его премьеру показали под Новый год. Немногие зрители смогли преодолеть своё предпраздничное оживление и проникнуться трагедийным пафосом увиденного. Но, как нередко бывает в хореографическом театре, казалось бы, промелькнувший спектакль оказал влияние на творческие поиски следующего поколения. Свободная пластика Якобсона стала глотком чистого воздуха в разрежённой атмосфере классического эпигонства» [2].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тищенко было двадцать с небольшим, когда он написал романс на слова друга и точно проинтонировал исключительную манеру автора текста «напевать» свои стихотворения: «Плывёт в тоске необъяснимой / Среди кирпичного сада / Ночной корабль негасимый / Из Александровского сада». «Рождественский романс» на стихи И. Бродского из цикла «Грустные песни» (1962) – первое музыкальное произведение, вдохновлённое поэзией будущего лауреата Нобелевской премии по литературе.

<sup>2</sup> «Реквием» Тищенко на стихи А. Ахматовой (1966) впервые был исполнен лишь в день

столетия великой русской поэтессы, 23 июня 1989 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Симфоническим оркестром Ленинградской филармонии дирижировал близкий друг и первооткрыватель сочинений композитора ленинградский дирижёр Э. Серов.

<sup>3</sup> В какой-то момент творческие отношения Тищенко и Якобсона зашли в тупик. Композитор подробно вспоминал свой конфликт с хореографом, ему потребовалась даже помощь и защита Д. Шостаковича: «Коса на камень нашла в эпизоде убийства Катьки. Вот что написано в либретто Якобсона: „Злобный танец Петру-

хи у труппа Катьки. Злоба Петрухи. Оттаптывает свою злобу. Ритуально. „Весна священная“, втоптывание земли“. Я сказал, что никакого злобного танца здесь не нужно. Парень убил свою девку. Он горюет. Вот это я и напишу» [7, с. 7]. Постановщику в сценах с Катькой хотелось активных танцевальных движений, ему требовалось «злобное, дробное, быстрое, неистовое» [там же, с. 8]. Несмотря на возражения Тищенко («стих медленный, тягучий, скучный. Посмотрите на рисунок Анненкова: оцепенелый парень с ножом, к губе прилипла сигарка. Где здесь быстрое, дробное» [там же]), Якобсон поступил по-своему. «Я, конечно, сочинил то, что считал нужным, Якобсон же взял и вырезал из моего эпизода всё, что считал лишним и слишком медленным, то есть весь процесс развития, и тем самым вонзил нож в сердце спектакля» [там же, с. 9]. Молодой автор пожаловался своему учителю. В комментариях к переписке с Д. Шостаковичем Тищенко вспоминает, как Дмитрий Дмитриевич поехал с ним на метро к Якобсону и уговорил его следовать за композиторской идеей спектакля [там же, с. 8].

<sup>4</sup> Поэма вызвала резкое неприятие у коллег Блока, не признавших Советскую власть, но многое смущало в ней и безоговорочных апологетов Октябрьской революции. Как бы то ни было, после смерти Блока «Двенадцать» сделалась главной советской революционной поэмой.

<sup>5</sup> Отметим два других симфонических произведения по поэме Блока, с партитурами которых Тищенко был хорошо знаком: масштабную ораторию «Двенадцать» ленинградца В. Салманова (1953) и кантату «Двенадцать» москвича И. Неймарка (1962).

<sup>6</sup> В энциклопедии балета, выпущенной под редакцией выдающегося хореографа Ю. Григоровича в 1981 году, сюжет «Двенадцати» обрисован по-балетному ясно и просто: «Буря революции сметает старый мир. Отряд красного патруля идет сквозь метель по ночному Петрограду. Среди них – Петруха. Сквозь завывания вьюги ему видится картина кабацкого разгула. Там лихо пляшут Катька и Ванька. Вот они мчатся во весь опор на лихаче навстречу отряду. Петруха видит Катьку, ревность и злоба вскипают в нём. Выстрел...

и Катька падает. Любовь, отчаяние, раскаяние мучают Петруху. Образ Катьки преследует Петруху. Усилим воли он снова включается в ритм марша. Старый мир остается позади. Двенадцать солдат революции прокладывают путь к новому, светлому миру» [1, с. 178–179]. Подобное изложение далеко уводит от блоковской мистики и многозначности. Но таково искусство балета: пластика движения, жеста изначально значительно крупнее тонкой поэтической игры слов или музыкальных интонаций.

<sup>7</sup> Все примеры даются по изданию: Тищенко Б.И. Двенадцать. Одноактный балет по поэме А. Блока [партитура]. – Л.: Советский композитор, 1973.–179 с.

<sup>8</sup> «Важное место в музыкальной драматургии занял образ Катьки. На первый взгляд, он не во всём близок образу Катьки из поэмы Блока. Но он связан прочными нитями с образом женщины в поэзии Блока вообще» [5, с. 172].

<sup>9</sup> По меткому замечанию А. Демченко, «„тотальные“ звучности именно со времени создания балета „Двенадцать“ становятся важной приметой стиля Тищенко» [3, с. 40].

<sup>10</sup> «Финал „Двенадцати“ Тищенко – мечта об идеальной гармонии, мечта возвышенная и чистая, подсказанная духом поэзии Блока», – писала о сочинении Тищенко исследователь советского хореографического искусства В. Красовская [5, с. 172]. Финал балета действительно удивительно красив: музыка постепенно растворяется в эхоподобных перекличках флейты, гобоя, кларнета, фагота, трубы, как бы удаляясь, уходя со сцены под серебристые звучания челесты, арфы, на длинных педалях органа.

<sup>11</sup> Партия вмешалась уже перед самой премьерой и внесла свою весомую лепту в разрушение стройного композиторского замысла Тищенко: «Я убеждал на обсуждении: загляните в Блока! Директриса в ответ: „Блока я не знаю, зато Ленина прочитала от корки до корки“. В общем, этот балаган продолжался до генеральной репетиции, потом опять всё перекроили. Уникальность этого спектакля заключалась в том, что он шёл три раза, а снят был четыре» [7, с. 9].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Двенадцать // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Деген А., Ступников И. Тищенко. Балет «Двенадцать» // Belcanto.ru. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_12.htm](https://www.belcanto.ru/ballet_12.htm) (дата обращения 02.03.2021).
3. Демченко А. И. «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты // Musicus. 2015. № 4. С. 37–41.
4. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. 168 с.
5. Красовская В. М. Двенадцать // Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. С. 137–180.
6. Нестьева М. И. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып. 1: сб. ст. / ред.-сост. В.И. Казенин. М.: Советский композитор, 1981. С. 299–356.
7. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 2016. 52 с.
8. Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор, 2012. 84 с.

*Об авторе:*

**Серов Юрий Эдуардович**, кандидат искусствоведения, преподаватель, руководитель студенческого симфонического оркестра, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского (191028, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8276-1898**, [serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru).

## REFERENCES

1. Dvenadtsat'. [The Twelve]. *Balet: entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia]. Editor in chief by Yu. N. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 623 p.
2. Degen A., Stupnikov I. Tishchenko. Balet «Dvenadtsat'» [Tishchenko. Ballet “The Twelve”]. *Belcanto.ru*. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_12.htm](https://www.belcanto.ru/ballet_12.htm) (02.03.2021).
3. Demchenko A.I. «Dvenadtsat'» Borisa Tishchenko: interteksty i konteksty [Boris Tishchenko's “The Twelve”: Intertexts and Contexts]. *Musicus*. 2015. № 4. pp. 37–41.
4. Kats B.A. *O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya* [About the Music by Boris Tishchenko: The Experience of Critical Research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 168 p.
5. Krasovskaya V.M. Dvenadtsat' [The Twelve]. *Balet skvoz' literaturu* [Ballet through Literature]. St. Petersburg: ARB im. A.Ya. Vaganovoy, 2005. pp. 137–180.
6. Nest'eva M.I. Evolyutsiya Borisa Tishchenko v svyazi s muzykal'no-teatral'nym zhanrom [Boris Tishchenko's Evolution in Connection with the Musical and Theatrical Genre]. *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii*. Vyp. 1. [Composers of the Russian Federation. Issue 1]: sbornik statey. Editor-compiler by V. I. Kazenin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. pp. 299–356.
7. *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko: s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Dmitry Dmitrievich Shostakovich's Letters to Boris Tishchenko: with Comments and Memoirs of the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 52 p.

8. Slonimskiy S.M. *Zametki o kompozitorskikh shkolakh Peterburga XX veka* [Notes on the Composition Schools of St. Petersburg of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 84 p.

*About the author:*

**Yuri Ed. Serov**, Ph.D. (Arts), Director of the Student Symphony Orchestra. St. Petersburg Mussorgsky Music College (191028, Saint-Petersburg), **ORCID: 0000-0001-8276-1898**, serov@nflowers.ru.

