



Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей»

Представленный в данном выпуске очерк Л.Л. Сабанеева (1916 г.), посвящённый проблеме цветного слуха А.Н. Скрябина [9], продолжает серию опубликованных в журнале «Проблемы музыкальной науки» работ исследователя, ставших раритетными [2, 3, 4, 10], в том числе о творчестве и художественном методе композитора [7, 8].

Сабанеев делает акцент на поэме «Прометей», где, по замыслу Скрябина, «симфония светов <...> должна была <...> сопутствовать симфонии звуков <...> и, усиливая впечатления гармонии, играть роль как бы огромного “психологического резонатора” к впечатлению смены гармоний». Скрябинские ассоциации с цветом рассматриваются на уровне звука, гармонии, тональности. Сопоставление с цветовым восприятием тональностей Н.А. Римского-Корсакова приводит исследователя к заключению о субъективности ассоциаций, что подтверждается таблицей. При этом Сабанеев отмечает отсутствие объяснений по поводу цветовых различий между энгармонически равными диезными и бемольными тональностями, выявляет разнообразные неточности, схематизм обозначений в партии “Lucie” (поэма «Прометей»), обусловленные чрезвычайной сложностью задачи. Он пишет: «Как ясно из предыдущего, всё это было пока лишь один огромный эскиз – недоговорённая блестящая мысль». В целом же проблема синестезии как особого качества музыкального восприятия со всеми её проетcontra, поднятая Сабанеевым на страницах его работ [1, 5, 6], стала в значительной степени импульсом для разнообразных научных исследований музыковедов, физиков, физиологов, психологов и т.д. вплоть до наших дней.

В публикуемом тексте сохранены особенности стилистики оригинала и авторские знаки. Однако орфография дана в соответствии с правилами современного русского языка.

Ключевые слова: Скрябин, цветной слух, синопсия, тональность, энгармонизм, «Прометей», Римский-Корсаков.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 22–30. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.022-030. EDN: OKJAWO.



LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

Scryabin and the Phenomenon of Color Hearing in Connection with the Light Symphony "Prometheus"

The essay by L.L. Sabaneev (1916), dedicated to the problem of color hearing by A.N. Scriabin [9], continues a series of works by the researcher published in the journal "Problems of Musical Science", which have become rare [2, 3, 4, 10], including those about the composer's creative work and artistic method [7, 8]. Sabaneev focuses on the poem "Prometheus", where, according to Scriabin's plan, "the symphony of lights <...> had to <...> accompany the symphony of sounds <...> and, enhancing the harmony impressions, play the role of a kind of huge 'psychological resonator' to the impression of changing harmonies". Scriabin's associations with color are considered at the level of sound, harmony, tonality. Comparison with color perception of tonalities by N.A. Rimsky-Korsakov leads the researcher to the conclusion about the subjectivity of associations, which is confirmed by the table. At the same time, Sabaneev notes the lack of explanations about the color differences between the enharmonic equal sharp and flat keys, reveals various inaccuracies, schematization of notation in the part "Luce" (the poem "Prometheus"), due to the extreme complexity of the task. He writes: "as is clear from the previous one, all this was so far only one huge sketch – an unfinished brilliant idea." On the whole, the problem of synesthesia as a special quality of musical perception, with all its pro et contra, raised by Sabaneev on the pages of his works [1, 5, 6], has largely become an impetus for various scientific studies of musicologists, physicists, physiologists, psychologists, etc. up to our days.

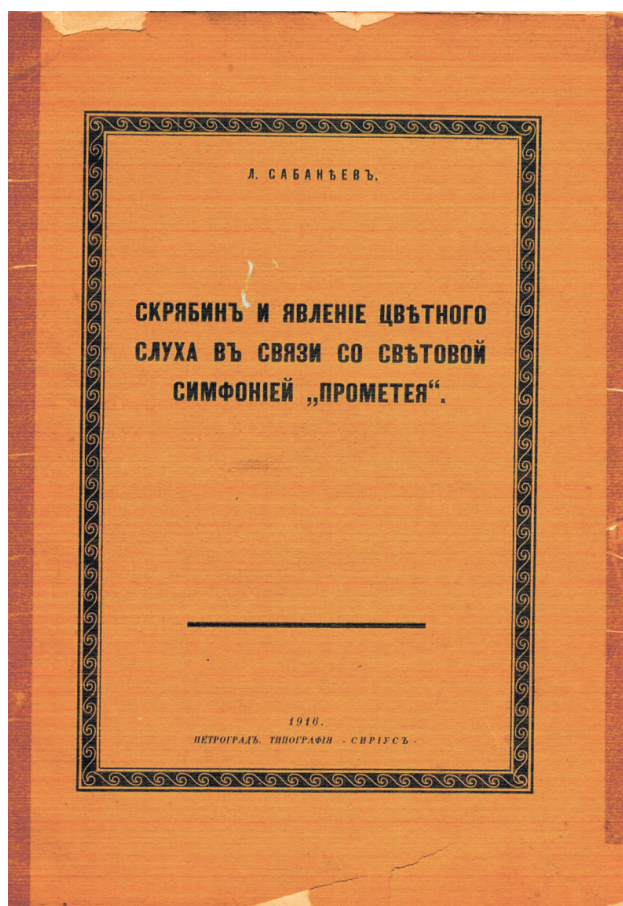
The published text retains the style of the original and copyright marks. But spelling is given in accordance with the rules of the modern Russian language.

Keywords: Scriabin, color hearing, synopsis, tonality, anharmonism, "Prometheus", Rimsky-Korsakov.

В этой небольшой статье я коснусь интересного явления синопсии, или «цветного слуха» – явления, встречающегося вовсе не так редко у музыкантов с чутким воображением и с хорошо развитым слухом и, между прочим, в сильной степени развитого у покойного А.Н. Скрябина. Самое явление заключается в присутствии у лиц, этим феноменом обладающих – определённых, строго координированных ассоциаций между звуками и цветами; разные звуки или звуковые комплексы представляются им «окрашенными» в строго определённые цвета.

Такого рода цветным слухом обладали многие из видных музыкантов: история сохранила нам упоминание имён Листа, Берлиоза, Римского-Корсакова, причём интересные данные о явлении синопсии у последнего сообщены были в своё время г. Ястребцевым.

Это плохо исследованное явление долгое время относилось к сфере субъективности, к сфере тех тёмных и плохо осознанных ассоциаций, о которых многие даже не считали нужным упоминать. Тем не менее, и оно стало объектом и достоянием научного исследования. Наука,



занившись исследованием явления синопсии, констатировала ряд интересных фактов, в том числе и тот, что только часть этих явлений может быть объяснена случайными, «житейскими» – так сказать – ассоциациями, и что в основе явления лежит действительная, органическая связь между восприятиями света и звука; современная физиология констатирует, что раздражения одного какого-либо нервного окончания ведут за собою раздражения ряда иных, относящихся к сфере иных чувств – и что эта передача только в некоторых случаях совершается через центральную нервную систему. Таким образом, слуховые впечатления всегда должны сопровождаться более или менее яркими, более или менее осознанными зрительными образами.

Самое явление имеет много степеней развития – от смутных, еле сознаваемых ассоциаций между высотой тона и силою

света и до полной картины цветной синопсии, как она нам рисуется в представлениях Римского-Корсакова и Скрябина. Прimitивная стадия синопсии заключается именно в ассоциациях высоты звука с силою света: мы привыкли соединять с высокими звуками представление о ярком свете, с низкими звуками – идею мрака и сумерек. Эти ассоциации чрезвычайно распространены и давно служили тем фоном, на котором развёртывались иллюстративные качества музыки в применениях её к драматическому искусству – в операх.

Более уже тонкая степень синопсии выражается в ассоциациях определённой «цветности» со звуками. При этом замечательно то, что у большинства – не отдельные звуки ассоциируются с цветами, а комплексы звуков – гармонии и даже тональности, хотя последние, главным образом, отражённые в своей основной, тональной гармонии. Для развития подобной степени синопсии уже требуется наличие абсолютного слуха, т. е. способности схватывать и сознавать абсолютную высоту звука на слух.

Я коснусь подробно явления синопсии у А.Н. Скрябина, ибо оно ему послужило даже для эстетических целей, – именно для создания его идеи симфонии светов, которая должна была, по его мысли, сопутствовать симфонии звуков в поэме «Прометей» и, усиливая впечатления гармонии, играть роль как бы огромного «психологического резонатора» к впечатлению смены гармоний.

Сам А.Н. рассказывал мне, что первоначально у него являлись цветовые ассоциации только немногих тональностей, но зато эти ассоциации были очень яркие и определённые, исключали всякую возможность колебаний. Так – с тональностью D он ассоциировал очень определённо жёлтый цвет (также, как и Н. Римский-Корсаков, о синопсии которого Скрябин, между прочим, раньше ничего



не знал; после взаимного обмена мыслями по этому вопросу оба композитора убедились как в повторности этого явления, так и в случаях совпадения ассоциаций). Так же определён тоналность *Fis* представлялась А.Н. Скрябину глубоко-синюю, а тоналность *F* – красною.

После углубления и стремления, уже несколько искусственного, вызывать в себе ассоциации на прочие тоналности – А. Скрябин нашёл цветовые отзвуки и на другие, хотя не на все в равно яркой мере. Более конкретно представлялись ему тон *E* – голубым и *H* – бледно-синеватым (лунным); также неопределён был цвет бемольных тоналностей *Es*, *B*, *As*, про которые он говорил только, что видит их несколько «металлическими», с характерным «стальным» блеском.

Уже значительно позднее, после осознания цветности этих тонов – Скрябину

удалось расположить в систему все свои ассоциации, причём он сперва заметил, что «родственным тоналностям» соответствуют родственные по окраске цвета, что и было естественно. Но в то время как родство цветов идёт в порядке спектра, родство тоналностей идёт по линии наибольшего гармонического родства, т.е. по квинтовому кругу. Заметив эту закономерность, Скрябин нашёл те не хватавшие ему звенья гаммы цветозвукового соответствия и должен был и внутренне согласиться, что он прав в своей теоретической предпосылке. Другими словами, он стал искать в глубине своих представлений тех ассоциаций, которые вытекали по его теории, и убедился, что вызвать их не трудно. В окончательном виде синопсия Скрябина может быть представлена в следующей таблице-схеме:

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| С . . красный | <i>Fis</i> . . синий |
| G . . оранжевый | <i>Des</i> . . фиолетовый |
| D . . жёлтый | <i>As</i> . . пурпурово-фиолетовый |
| A . . зелёный | <i>Es</i> . . металлические цвета |
| E . . голубой | <i>B</i> . . с блеском |
| H . . синий-бледный (лунный) | <i>F</i> . . красный |

Синопсия этой таблицы касается исключительно «мажорных тоналностей»; что же до минорных, то Скрябин их приводил к мажорным, считая минор – эквивалентным «параллельному» мажору, т. е. рассматривая тоналное минорное трезвучие как трезвучие шестой ступени соответствующего мажора.

Эта таблица вызывает различные соображения, помимо тех, которые высказыва-

лись относительно её самим Скрябиным. Прежде всего, напрашивается сравнение с синоптической таблицей другого композитора, оставившего нам подобное же свидетельство – с синопсией Римского-Корсакова. В следующей таблице я привожу синоптические ассоциации Римского-Корсакова, а для наглядности рядом выписываю и таблицу Скрябина:

| | Римский-Корсаков | Скрябин | | Римский-Корсаков | Скрябин |
|------------|------------------------|-----------|-----|----------------------|----------------------|
| C | белый | красный | Dis | темноватый | - |
| G | коричневато-золотистый | оранжевый | As | серо-фиолетовый | пурпурово-фиолетовый |
| D | жёлтый | жёлтый | Es | тёмно-серо-синеватый | стальной |
| A | розовый, ясный | зелёный | B | темноватый | стальной |
| E | синий, блестящий | голубой | F | зелёный | красный |
| <i>Fis</i> | серовато-зеленоватый | синий | | | |

Минорные тональности, по Римско-му-Корсакову, окрашены так же, как «одноимённый» мажор, но имеют окраску более тусклую, погашенную, белесоватую. В этом – тоже различие взглядов этих двух композиторов.

Сравнивая обе синопсисы, мы видим, что сходство простирается на сравнительно незначительную часть тональностей, на тональности *D*, *E*, *Es*. Бóльшая часть тональностей в представлении того и другого очень различно ассоциируется со светом. Опрос, мною произведённый, ряда лиц, обладающих в большей или меньшей степени тою же способностью, убедил меня, что субъективные колебания настолько различны, что легко потерять всякую уверенность в закономерности самого явления. Я отмечу более «непосредственное», без всякой теоретичности, воззрение Римского-Корсакова, который, очевидно, просто старался дать себе отчёт в этой смутной области ощущений, и некоторую «теоретичность», «предвзятость» Скрябина, который явно искал и даже нашёл искомую закономерность. Его принцип – родственными тональностям соответствуют родственные цвета, без сомнения, – справедлив, но вообще в этом явлении много таких нюансов, которые сильно запутывают положение.

Начну с того, что по личным моим и по скрябинским ассоциациям энгармонические изменения тональностей оказываются разно окрашенными, – это инстинктивно ощущается музыкантами, когда они пишут какую-нибудь пьесу непременно в “dis-moll” а не в “es-moll”. Различие иногда очень ярко и резко. Отмечу, что по мере удаления к концу спектра от красного цвета – окраска соответствующих диэзных тональностей становится менее определённой – в это же время соответствующие, по скрябинским ассоци-

ациям, цвета спектра пробегают ультрафиолетовую область, которая глазом не ощущается. Та же картина наблюдается при бемольных тональностях, которым соответствует ультракрасная часть спектра, причём эти тональности, по Скрябину, представляются с «металлическим блеском», но самый цвет их неопределён.

Плохо выясненным является вопрос об абсолютной высоте этих тональностей. Это вопрос настолько серьёзный, что может разрушить всю стройную архитектуру скрябинских построений. Нетрудно видеть, что в скрябинскую скалу [гамму] входят далеко не все звуки, а только темперованный звукоряд из 12-ти нот. Где же все прочие тональности, и какая их окраска? Как отражается на изменении окраски минимальное смещение тональности (например, на комму или иные части полутона)? Ведь эти, так сказать, географически и акустически более близкие тональности – тональности рядом лежащие – с музыкальной стороны самые удалённые друг от друга. Если они выражаются очень различно, что должно быть по Скрябину (напр[имер], *H* – синий с бледным оттенком, а рядом лежащий *Ces* – по Скрябину же – какой-то неопределённо тёмный – металлический) – если так, то где же пределы, переходы от одного к другому, где, наконец, тот идеальный слух, который фиксирует высоту звука на математической точке и «чувствует» её смещение на минимальное расстояние? Всё это – трудно понять. Когда я говорил об этих вопросах Скрябину – он обычно указывал только на то, что параллелизм плана звукового и светового должен быть неполным, что различие неминуемо, но не мог мне объяснить кардинального вопроса, какого цвета будет тональность, помещающаяся ровно между *C* и, напр[имер], *Cis*. Остаётся предположить, что в этом плане



ассоциаций мы пока имеем дело только с «привычными» тональностями, с тональностями темперованного звукоряда, что о прочих ассоциациях мы ничего не можем сказать, что мы с ними незнакомы, как плохо знакомы и с самими звуками, которые их должны вызывать.

По-видимому, с более сложными гармоническими комплексами, с трудом укладываемыми в понятие тональности — а таковы были все гармонии «Прометей» — Скрябин тоже ассоциировал определённые представления. Это было ясно из его слов, когда он очень определённо указывал, какой цвет ему нужен был в данном месте при исполнении его поэмы «Прометей». В некоторых местах его «видение» было очень ярко, в других — менее и даже вовсе смутно, он сам говорил, что в некоторых местах он затруднялся описать цвет гармонии. В сущности, его синоптическая таблица и его гармонии «Прометей» имеют очень мало между собой общего, ибо гармонии его лежат в совершенно ином плане, чем простые трезвучия, родившие идею ладов и тональностей. Чтобы избежать пробелов, которые неминуемо должны были произойти в световой симфонии (её вернее назвать «световым резонатором») в тех пунктах, где цветовые ассоциации ему изменяли, — он принуждён был прибегнуть к чисто теоретическому «построению» цветов, руководясь своей таблицей. Все те обозначения, которыми он фиксировал (или думал, что фиксировал) своё цветовое видение в «Прометее» и которые помещены в строчке партитуры, обозначенной *Luce*, всё это — механически построенная система обозначений, которая делается окончательно неопределённой, если вспомнить, что в самой партитуре Скрябин не дал ключа к своему обозначению и вовсе не раскрывал тайн символов тех нот, которые стоят в этой

строчке. Что такое “С”, “D” и т. д.? — всё это ясно только тем, кому он рассказывал про своё цветовое видение. Он нередко говорил мне, что вовсе не может поручиться за то, что составленные по этой строчке — в связи с явлением синопсии у него лично, т. е. по выше написанной таблице — цвета будут сколько-нибудь соответствовать его внутреннему видению, кроме некоторых более простых моментов, и отчасти эта неуверенность заставила его не раскрывать тайн символов этой строчки, — сделать её, так сказать, сакраментальной.

Я более подробно коснусь выполнения им этой идеи световой «симфонии» в «Прометее». Я, думаю, не ошибусь, сказав, что много в этой симфонии и вообще в этой идее было Скрябиным недостаточно продумано, выполнено схематично и потому не завершено. Начиная с указанного уже пробела в самом процессе «видения» и связанного с ним схематизма выполнения обозначений, он допускает в ней много чисто физических, оптических, так сказать, ошибок. Если мы рассмотрим строчку “*Luce*” в партитуре, то заметим, что она почти всё время написана в «два голоса». Один из этих голосов почти всё время идёт «в унисон» с басом музыкальной симфонии, очевидно фиксируя гармонический план. Другой же голос движется медленнее и описывает, с немногими отклонениями, «целотонную гамму» *Fis-As-C-D-E-Fis*. Только в одном месте трёхголосный склад появляется на месте двухголосного, именно на странице 45, когда три соединённых фигурации в оркестре и дают ф.-п. [фортепиано] картину совмещения трёх тональностей. При этих странствованиях светов по строчке “*Luce*” есть несколько моментов, когда они оказываются друг к другу дополнительными и дают, неожиданно для автора, белый свет, что явно не входит в его расчёты, так

как он сам говорил мне, что белый, ослепительный притом, свет должен был быть только раз – именно на стр. 67 партитуры, в кульминационном пункте. Очевидно – это результат той механичности, с которой составлялась строчка.

В осуществлении этого параллелизма я укажу на некоторую небрежность, которая допущена автором в партитуре и внешним образом запечатлена в том, что совершенно аналогичные моменты партитуры разное выражаются в световой строчке, – иногда она более педантично следует изгибам музыкальной гармонии, иногда менее.

Самый ход светов выражал у Скрябина известную отвлечённую идею – падение Духа в материю и обратный процесс. Поэтому цвета у него переходят от «духовных» – синего (цвета разума, как он определял) к материальным – красному; в то же время гармонии, следуя этому же ходу, описывают путь от “*Fis*” к “*C*”. В начале поэмы Скрябин представлял себе сине-лиловато-сероватый сумрак на фоне мистической гармонии, затем из этого сумрака выяснялась яркая синяя окраска – при теме разума (стр. 5). В кровожадном моменте окончательного падения Духа в материю (стр. 24) он предполагал багровый мрачный свет с кровавыми вспыхами; наконец, в кульминационном пункте (стр. 67) он воображал ослепительный белый луч, который появляется при звуках темы воли и заполняет всю залу ослепительно-белым светом (у него же в строчке написан ряд светов, в том числе ни разу нет белого, как результата смешения дополнительных). Неясным представлялась также сама форма осуществления этой симфонии светов. По мысли Скрябина, весь зал должен был заполняться волнами света данной окраски, причём весь воздух должен был быть пропитан светом – задача плохо реализуемая, ибо мы можем физически до-

стигнуть только «освещения» предметов данными цветами. Самая интенсивность светов должна была меняться от еле ощущаемого сумрака до ослепительного света. В некоторых местах, когда в оркестре и в партии ф.-п. появляются «огненные», взлётные фигурации – он воображал огненные языки, заполняющие залу мерцанием и переменными светом.

Как ясно из предыдущего, всё это было пока лишь один огромный эскиз – недоговорённая блестящая мысль. Композитору не хватало ни средств, ни, может быть, и зрительной интуиции для того, чтобы действительно создать это новое световое произведение; быть может, причина лежала и в самой идее световой симфонии как таковой, как симфонии только светов, но не форм. Зрительное впечатление должно быть использовано полностью при создании из него произведения искусства. Так же, как нельзя, например, создать симфонии звуков, игнорируя высоту их или ритм, так нельзя и создать симфонии светов, игнорируя форму. Зрительное впечатление требует не только светов, но и форм, иначе светам не на что проектироваться, и весь замысел получает колорит оторванности и абстрактности... Стихия формы была забыта Скрябиным; если бы он о ней вспомнил, то его световая симфония видоизменилась бы во что-нибудь вроде движущейся живописи, симфонии красок и форм – быть может, живописи не в обычном смысле слова, живописи иррациональной, грёзы о видениях, но всё же не в голую смену одних красок. По-видимому, Скрябин сознавал известный провал в этом деле; поэтому он и не настаивал на этой световой симфонии и с лёгкостью соглашался на исполнение «Прометея» без партии света, чего бы не могло быть, если бы этот свет был интегральной частью произведения. Эта симфония была



и осталась не воплощенной (если не считать опыта, произведённого в Америке и, по-видимому, очень приблизительно соответствовавшего тому, чего хотел Скрябин), но и будучи реализована, она едва ли смо-

жет быть чем-либо иным, кроме как психологическим или, вернее, психофизиологическим резонатором, усиливающим магическое воздействие гармоний и их смен.

Л. Сабанеев

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
2. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 40–51.
3. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022, №1. С. 54–61.
4. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 3 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 2. С. 41–51.
5. Сабанеев Л.Л. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9, 29 янв. С. 196–200.
6. Сабанеев Л.Л. «Прометей» // Музыка. 1911. № 13, 26 февр. С. 287–294;
7. Sabanejew L. “Prometheus” von Skrjabin // Der Blaue Reiter. Munchen, 1912. S. 57–68.
8. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 47–57.
9. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 28–41.
10. Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей». Петроград: Сириус, 2016. 7 с.
11. Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 1. С. 43–54.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве, профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

REFERENCES

1. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow, 1925.
2. Sabaneev L.L. KlodDebyussi. Chast' 1 [Claude Debussy. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 4, pp. 40–51.
3. Sabaneev L.L. KlodDebyussi. Chast' 2 [Claude Debussy. Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 1, pp. 54–61.
4. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 3 [Claude Debussy. Part 3]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 2, pp. 41–51.
5. Sabaneev L.L. O zvuko-tsvetovom sootvetstvii [About Sound and Colour Correspondence]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 9, 29 January, pp. 196–200.
6. Sabaneev L.L. «Prometey» [“Prometheus”]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 13, 26 February, pp. 287–294.
7. Sabanejew L. “Prometheus” von Skrjabin. *Der Blaue Reiter*. Munchen, 1912. S. 57–68.

8. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 1 [Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Embodiment. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 3, pp. 47–57.

9. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 2 [Scriabin, His Creative Way and Principles of Artistic Embodiment. Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 4, pp. 28–41.

10. Sabaneev L.L. Skryabin iyavlenietsvetnogoslukha v svyazi so svetovoy simfoniey «Prometeya» [Scriabin and the Phenomenon of Colour Hearing in Connection with the Light Symphony “Prometheus”]. Petrograd: Sirius, 2016. 7 p.

11. Sabaneev L.L. Stravinskiy [Stravinsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 1, pp. 43–54.

About the authors:

Leonid L. Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, researches on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. He was also one of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM) founders, a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow, professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.

Текст подготовлен к публикации А.О. Максименко (г. Санкт-Петербург), Россия, saniasoone@icloud.com.

