

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



А. П. КАЗАНЦЕВА

*Астраханская государственная
консерватория (академия)*

УДК 781.68.072.3

«ПОГРАНИЧНЫЕ» ЖАНРЫ: ЗА И ПРОТИВ

Как известно, творчество совмещает в себе созидание нового и использование уже имеющегося. Две противоположно направленные тенденции непременно соединяются в нем, однако на разных основаниях. В композиторском творчестве важно появление нового, хотя новизна может находиться в разных компонентах опуса. Сформировалась и такая область композиторского творчества, в которой автор исходит из уже созданного другим своим коллегой или коллективным творцом — народом, и созидание нового оттесняется в сферу того, каким образом воспользовался композитор «чужим» материалом — как его обработал, преподнес, переосмыслил и т.д.

Зависимость творчества от некоего уже существующего художественного феномена и перемещение новизны в иную область свидетельствуют об особом виде деятельности музыканта-исполнителя, который интерпретирует композиторский опус. Однако в отличие от исполнительской интерпретации, связанной со звуковой реализацией, здесь возникает интерпретация как результат композиторской, авторской деятельности. Следовательно, «композиция по композиции» занимает промежуточное, пограничное место между собственно композиторским и собственно исполнительским творчеством. Область композиторского творчества на основе уже созданного опуса или фольклорного артефакта назовем областью пограничной. Ее «пограничное» состояние подтверждается тем, что в ней обретают свое лицо и композиторы (к примеру, Э. Денисов, Н. Римский-Корсаков, И. Стравинский, Р. Шуман), и исполнители (Л. Годовский, Ф. Крейслер, М. Плетнев, Я. Хейфец, Д. Цыганов), и творческие личности, ярко проявившие себя на

обоих этих поприщах (М. Балакирев, И.-С. Бах, Ф. Бузони, Ф. Лист, С. Рахманинов, Ант. Рубинштейн).

«Пограничное», или «интерпретирующее», композиторское творчество многообразно. Оно отражено в «пограничных» («интерпретирующих»), или иначе, «вторичных» (Н. В. Прокина), «производных» (Н. А. Рыжкова) жанрах. К ним относятся: *транскрипции, обработки, переложения, аранжировки, парафразы, фантазии на темы, переработки, пародии, попури*. В современной литературе (в работах Б. Б. Бородина, М. И. Кирилловой, Г. М. Когана, А. Ю. Кудряшова, Н. В. Прокиной, В. И. Руденко, Н. А. Рыжковой, И. М. Ямпольского и других авторов) постоянно предпринимаются попытки разграничить эти понятия и дать их определения. К сожалению, упорядочить представления об этих жанрах и снизить уровень многозначности понятий пока не удастся, и эта задача по-прежнему остро стоит перед теорией музыкального жанра. Не ставя здесь подобной цели, ограничимся обобщением нескольких, наиболее близких друг другу терминологических позиций.

«Рабочая» систематизация наиболее употребляемой впоследствии нами терминологии, фиксирующей существование композиторского опуса или фольклорной песни в «новом формате», выглядит так: любое изменение существующего авторского текста или фольклорного образца, переводящее его в «новый формат» и имеющее самостоятельное художественное значение, можно было бы назвать наиболее общим понятием *транскрипции*. Для транскрипции показательно звучание уже существующей музыки в новом облике — тембровом, возможно жанровом и даже стилевом. Меньшее или большее вмешательство в первоисточник дифференцируют соответ-

ственно *переложение* (приспособление к новым тембровым условиям) и *обработка* (более смелый творческий подход к первоисточнику).

Относительная художественная самостоятельность транскрипции (в сравнении с первоисточником) отличает ее от *редакции* — изменения с целью уточнения авторских намерений, но не создания нового полноценного художественного опуса. Редактирование предпринимается либо композитором — самим автором (авторские версии фортепианных концертов Рахманинова) или его коллегой (редакция «Хованщины», выполненная Римским-Корсаковым), либо исполнителем (многочисленные редакции фортепианных сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена).

Как правило, транскрипция сопряжена с изменением исполнительского состава. Нужно признать, что тембровая мобильность подчас потенциально заложена в содержании композиторского опуса, когда автор считает возможным исполнять свое творение разными составами. Так, известно, что податлив к тембровым варьированиям старинный уртекст. Показателен с этой точки зрения «Хорошо темперированный клавир» Баха. Поскольку в XVIII веке клавиром называли любой клавишный инструмент, сочинение Баха для *клавира* позволяло озвучивание на любом клавишном инструменте — клавесине, клавикорде и даже органе. Еще большая тембровая вариативность, вызванная отсутствием авторского указания на исполнительский состав, характеризует баховские «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение». Ряд камерных ансамблей Генделя, согласно практике того времени, предусматривает вариативные сочетания инструментов.

Специфическое отношение автора эпохи барокко к тембровому воплощению его музыки вовсе не означает равнодушия, недооценки тембрового начала. Скорее наоборот, его правильное понимание как повышенный интерес к окраске звука, как творческий поиск, не прекращающийся с созданием нотного текста, а передаваемый как эстафета исполнителю. К активному творчеству исполнителя приглашает также мобильность других компонентов музыкального произведения (вспомним о вариативной расшифровке мелизмов, многообразии фактурных решений цифрованного баса), что делает тембровую вариативность вполне естественной.

Давняя традиция оставлять право выбора тембрового решения за исполнителем или — как у Ф. Листа — одновременная (и тем более дистанцированная во времени) работа над опусом в разных его тембровых вариантах жива и в наши дни. Она особо оговаривается в нотном тексте или же обнаруживает себя в ряде авторских версий одного опуса. Ее сознательно придерживаются: Р. Ще-

дрин в «Юмореске» и нескольких пьесах из «Тетради для юношества», С. Губайдулина в «Quasi hocketus», «Часе души» и других произведениях, А. Шнитке в «Септете», Б. Тищенко в Первом и Втором виолончельном концертах, В. Тарнопольский в кантате «Бруклинский мост, или Мое открытие Америки», К. Штокхаузен в «Знаках зодиака», а несколькими десятилетиями ранее А. Веберн в Первой и Второй кантатах, инструментальных пьесах и песнях, П. Хиндемит — во многих своих сочинениях и другие авторы.

Разумеется, любопытны причины тембровой вариативности композиторского опуса. Среди таковых назовем необходимость приспособления ранее созданной музыки к новым условиям звучания, к тем тембровым возможностям, которыми располагают музыканты. Широко известна, скажем, практика переложений вокальных произведений для незапланированного автором голоса, инструментальных произведений — для хора.

Нередко апелляция к уже имеющейся музыке бывает вызвана ограниченностью репертуара и стремлением раздвинуть его рамки, что особенно заметно в музицировании на народных, ударных, духовых инструментах. Транскрипция позволяет зафиксировать индивидуально-личностное понимание музыкантом уже существующего опуса. Серьезным поводом к своеобразному «сочинению-интерпретированию» становится также просветительская задача. К примеру, желание познакомить на своих фортепианных концертах творческую общественность и широкую публику с новыми операми и симфоническими полотнами европейских композиторов дало жизнь многим транскрипциям Листа. Широко распространенное в XIX веке салонное и домашнее музицирование вызвало к жизни переложения для одного или двух фортепиано популярных оперных и симфонических произведений. В частности, в быт вошли *клавир* (двух- или четырехручная фортепианная версия, при переложении оперы редуцирующая оркестровую ткань и сохраняющая вокальные и хоровые партии) и *клавирасцуг* (клавир со строкой текста либретто). К изданию (но не публичному исполнению) фортепианных переложений оперной, балетной, симфонической и вокально-симфонической музыки также подвигают учебные и исследовательские задачи.

Переложение для нового исполнительского состава — серьезное испытание для музыканта, совершающего такую акцию. Берясь за нее, он должен уяснить, насколько музыка позволяет подобную процедуру. В отличие от прикладных переложений, — клавиров, призванных создать общее представление о крупном опусе и предназначенных для его изучения, — этот вопрос остро стоит в транскрипциях, преследующих ху-

дожественную цель. Как выясняется, не всякая музыка податлива к иному тембровому решению.

Эта проблема интересовала Игоря Стравинского. Рассуждая по поводу оркестрового и фортепианного вариантов «Петрушки», композитор прибегает к понятиям «фортепианная музыка» и «музыка для фортепиано». Фортепианные произведения «подсказываются самой природой инструмента и всегда обусловлены теми возможностями, которыми он располагает. В этом случае мысль композитора работает, если можно так выразиться, в присутствии инструмента. <...> Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы» [4, с. 115].

К композиторам, мыслившим определенным исполнительским составом, Стравинский относит Бетховена: «Как бросается в глаза то, что в инструментальной музыке замыслы его исходили из природы ансамбля, а в его необъятном фортепианном творчестве — от фортепиано» [там же]. Наблюдение Стравинского полностью совпадает с мыслями самого Бетховена: «С наблюдающейся противоположной манерой перекладывать даже фортепианные пьесы для смычковых инструментов, которые во всех отношениях противоположны фортепиано, надо бы и впрямь покончить. Я решительно утверждаю, что только Моцарт мог перекладывать свои произведения с фортепиано на другие инструменты, как равно и Гайдн. И отнюдь не пытаюсь поставить себя в один ряд с этими двумя великими людьми, я утверждаю то же самое и в отношении своих фортепианных сонат, потому что ведь приходится не только совсем выпускать и переделывать целые пассажи, но также и добавлять; и вот тут-то как раз и лежит тот опасный камень преткновения... Я переложил на квартет смычковых только одну из своих сонат, о чем меня очень просили, и я твердо знаю, что всякому другому было бы нелегко это сделать подобным же образом [курсив мой. — Л. К.]»¹ [7, с. 157].

Фортепианной музыкой Стравинский называет и своего «Петрушку», невзирая на собственноручно сделанную его оркестровку. Продолжив этот ряд, можно было бы включить в него творчество Шопена, фортепианные опусы Шумана. М. В. Юдина пишет о том, что фортепианные сочинения Прокофьева «слишком связаны с ремеслом пианиста [курсив мой. — Л. К.]» [8, с. 114.]. Шуман отмечает, что Шуберт даже «инструментует более фортепианно, т. е. все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано... [курсив мой. — Л. К.]» [13, с. 233.].

Поистине фортепианна предназначенная для этого инструмента музыка Рахманинова. В этом

убедился сам композитор, анализируя неудачу своей Первой фортепианной сонаты: «Одно время я хотел эту сонату сделать Симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто фортепианного стиля, в котором она написана» [9, с. 434]. В. М. Богданов-Березовский находит причину неуспеха Сонаты: «Соната эта и оказалась симфонией, но, разумеется, не переложимой на оркестр. Она оказалась фортепианной симфонией, жанром, созданным Рахманиновым, но не осозанным ни им самим, ни большинством музыкантов в качестве самостоятельного нового жанра [курсив мой. — Л. К.]» [1, с. 128].

Стравинский характеризует и противоположный подход к исполнительскому составу, в применении к роялю порождающий «музыку для фортепиано»: «Музыкальные идеи могут рождаться, так сказать, абстрактно, и композитор вправе не предполагать их конечное воплощение сразу же в инструментальном выражении, то есть он может и не думать в начале процесса сочинения об определенном инструменте или ансамбле инструментов». В данном случае «сочинена главным образом музыка, и эта музыка затем приспособлена к тому или иному инструменту или тому или иному ансамблю» [4, с. 115, 116]. В этом смысле «музыкой для фортепиано» правомерно назвать, например, фортепианные опусы Листа.

С разграничением Стравинским «фортепианной музыки» и «музыки для фортепиано» приходится согласиться. Чтобы убедиться в его правомерности, сравним две фортепианные транскрипции каприза Паганини № 9 *E dur*, сделанные Шуманом и Листом. Шуман придерживается традиционной, удобной для пианиста фактуры (мелодия в правой руке, аккомпанемент — в левой) и приемлемых для обеих рук регистров, то есть мыслит «фортепианно». У Листа же задействованы регистровые контрасты, требующие трудных для пианиста систематических перебросов и перекрещиваний рук. При многообразии штрихов этот прием вызывает ассоциации с перекличками инструментов. (Кстати, «оркестровость», «партитурность» листовской версии задана уже в самом ее начале сохранением «скромной», «нефортепианной» фактуры и ремарками *imitando il Flauto, imitando il Corno* и инициирована использованной Паганини интонацией — «золотым ходом», музыкальным знаком охотничьего рога.) Неудивительно, что различны и художественные результаты двух транскрипций: Шуман показывает незамысловатое бытовое музицирование на фортепиано; у Листа возникает эффект «оркестрового» концертного звучания.

Обсуждаемая оппозиция может быть распространена и на другие исполнительские составы: «хоровая музыка» — «музыка для хора», «орке-

стровая музыка» — «музыка для оркестра» и т. д. В каждом случае имеется в виду не только тембровая характеристика музыки, но нечто более глубокое — особенность мышления музыканта, его склонность выстраивать смысловой ряд произведения (подчиняя этой задаче, в числе прочего, и тембр) или же постоянно ощущать себя в определенных звуковых условиях, корректируя ими оформление своих художественных мыслей, выдерживая, как выразился бы А. Н. Сохор, «жанровый стиль». Понятны поэтому опасения П. И. Чайковского о своем трио «Памяти великого артиста»: «<...> Боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к *трио*, а не прямо на него рассчитанная [курсив мой. — Л. К.]» [10, с. 24]. Понятно и соображение известного дирижера Л. М. Гинзбурга, отмечающего «элементы фортепианного мышления, часто проскальзывающие в [оркестровых. — Л. К.] произведениях Прокофьева» [2, с. 113].

Прислушиваясь к подобным замечаниям и практически постоянно имея дело с транскрипциями, невозможно избежать вопроса о том, насколько корректно они выполняются. Этот вопрос ставится порой как сравнение художественных качеств музыки в первоисточнике и в его последующей переработке. Вопрос этот знает разные ответы. Казалось бы, совершенно очевиден приговор, выносимый фортепианному переложению Серовым: «*Всякое переложение вокальной и оркестровой музыки на фортепиано* есть не больше как гравюра, литография, одноцветный рисунок с картины, написанной масляными красками [курсив мой. — Л. К.]»² [12, с. 138]. Между тем, это не мешало Серову по достоинству оценить убедительную транскрипторскую «концепцию», «которая в Листе превыше всяких похвал и дает ему полное право исполнять на клавишах фортепиано *всю существующую музыку*» [11, с. 86]. Восторг Серова разделял и Бородин, делившийся сильным впечатлением от музицирования Листа: «Играл он тоже *à la Balakireff*, дополняя в аранжemente то басы, то средние ноты, то верхи. Мало-помалу из этих импровизированных дополнений начала вырастать одна из тех превосходных транскрипций Листа, где так часто переложение фортепианное бывает неизмеримо выше самой музыки, составляющей предмет переложения» [6, с. 150—151]. Безусловно, современников захватывало исполнительское мастерство Листа и магия его личности, однако абстрагировавшись от этих факторов и взглянув на транскрипцию как результат только композиторски-интерпретаторского труда и сопоставив ее с первоисточником, придется признать, что новый статус музыки вполне в состоянии сохранить ее художественные достоинства. В подтверждение сошлемся на музыкальный опыт

Грига: «Оркестровая партитура [Моцарта. — Л. К.] не теряет своих достоинств при переложении для фортепиано (как это случается, например, с произведениями Берлиоза и его подражателей), — пишет композитор, — ибо музыка Моцарта такова, что, даже лишившись красок, она не утрачивает своего очарования» [3, с. 169]. Таким образом, транскрипция может расцениваться и как художественная потеря, и как художественное обогащение, и как художественно адекватная версия.

Подходя к вопросу о корректности транскрипции с точки зрения содержания музыкального произведения, заострим внимание на том, что происходит с музыкальным содержанием первоисточника при «вмешательстве» в него. Независимо от того, насколько бережно или свободно транскриптор или редактор обращается с первоисточником, важно понимать, что его вторжение меняет оригинал. К примеру, Э. Денисов писал о том, что оркестровка — «по существу, всегда *пересочинение* музыки [курсив мой. — Л. К.]» [5, с. 63.]. Поэтому естественно и то, что преобразующие действия неизбежно сказываются на смысловой стороне музыки.

Мы не случайно останавливались на тембровых изменениях музыки. Как правило, таковые не только вносят иные краски, но и влекут за собою большие или меньшие смысловые обновления. Если же учесть, что они могут быть сопряжены с иными количеством исполнителей и условиями исполнения, то речь уже пойдет об изменении жанровых признаков первоисточника и, следовательно, о подключении в транскрипции иных жанрово-типологических смыслов и активизации других пластов ассоциаций.

У тембровой метаморфозы первоисточника есть и психологический аспект. Известно, что у исполнителей разных специальностей формируются разные, профессионально ориентированные менталитеты, своя профессиональная психология и музыкантский кругозор, понимание особой роли в процессе интонирования (солирующая/ансамблевая, ведущая/аккомпанирующая), определяемые возможностями инструмента или голоса, техникой звукоизвлечения, типичным репертуаром. Формируются и слушательские стереотипы. Недоучитывать это обстоятельство нельзя. В противном случае, — скажем, при «переводе» музыки философски концептуальной «на язык» инструмента с устойчивым «народным» имиджем, в обобщающее-хоровое переложении эмоционально тонкого индивидуально-личностного романса и т. д., — опус-первоисточник рискует потерять важные для него смыслы и приобрести чуждые.

Разумеется, тембровое преобразование — не единственное новшество транскрипции (которая

может иногда обойтись и без такового, как например, в фортепианных транскрипциях Л. Годовского по этюдам Шопена). Обновлению подвергаются и иные средства музыкальной выразительности (фактура, ритмика, гармония и т.д.), и даже другие компоненты музыкального содержания: музыкальная интонация, музыкальный образ, музыкальная драматургия, тема и идея, авторское начало. Их модификация также приводит к усилению или смещению авторских смысловых акцентов. Приведем несколько примеров.

«Бразильера» из сюиты «Скарамуш» Д. Мийо для двух фортепиано с quasi-ударной энергетикой выигрышно зазвучала у нидерландского ансамбля маримб *Het Resonans Kwartet*, который сделал инструментально-жанровую природу и экзотический колорит интонации более явными. Наоборот, Песня Тони «Мария» из мюзикла Л. Бернштейна «Вестсайдская история» в исполнении того же коллектива «не звучит», поскольку ударные не могут донести главного качества интонации всемирно известного песенного шлягера — проникновенно-лирической напевности.

Необычайно притягательны для оркестровых переложений «Картинки с выставки» М. Мусоргского. При большем или меньшем мастерстве их выполнения (наряду с известной оркестровкой М. Равеля, авторами версий являются В. Ашкенази, Г. Банток, Г. Вуд, С. Горчаков, Л. Стоковский, М. Тушмалов, Л. Фунтек, М. Чулаки) все же в прославляющих музыкальные картины «прогулках» исчезает индивидуально-личностное, авторское начало, доносимое в оригинале пианистом-солистом, играющим на одном инструменте. В других транскрипциях этого же цикла (для оркестра русских инструментов — В. Махова, детского хора — В. Соколова со словами Э. Александровой, органа — Ж. Гийю и Р. Абдуллина, баяна — А. Крылузова и Ф. Липса, гитары — К. Ямашито) неизбежны свои потери и находки. При этом большей творческой удачей оборачиваются транскрипции избранных из цикла номеров. Как на одну из таковых укажем на переложение А. Иванова-Крамского пьесы «Старый замок», в которой тембр гитары усиливает жанрово-стилевые черты интонации М. Мусоргского и, имитируя песню, аккомпанированную старинным струнно-щипковым инструментом (мандиолой), помогает — в соответствии с намерением М. Мусоргского — перенестись в давние времена.

Подобным же образом в оркестровке А. Гауком пьесы «Февраль» из «Времен года» П. Чайковского звонкими колокольчиками усилены ярмарочность, картинность, присущие фортепианному оригиналу; в хоровом переложении А. Андрусенко романса «Весенние воды» С. Рахманинова

имитациями в хоровых партиях (риторическая фигура *fuga*), аккордовыми укрупнениями фанфарных интонаций, да и самим коллективным звучанием достигается ощущение всеобщей радости. Губительным для лирической исповедальности «Элегии» Ж. Массне стало (в переложении Ю. Чернова для гитары) ущемление кантиленности — пропуски некоторых звуков широко известной мелодии, перебрасывание повторяемых в ней коротких мотивов в разные регистры. «Танец с саблями» А. Хачатуряна, исполняемый квартетом русских народных инструментов («Сказ», в переложении В. Бубнова), потерял ощущение воинственности и мощи, однако в средней части имитация восточного струнно-щипкового инструмента оказалась более достоверной. В этом же звучании и переложении «Грустная песенка» В. Калининкова приобрела еще более ярко выраженное национально-русское начало, искренность и проникновенность, свойственные природе этой музыки.

Сложнее картина в хоровой обработке Вл. Соколовым «Сладкой грезы» из «Детского альбома» П. Чайковского. При сохранении основ нотного авторского текста, партитура обнаруживает немало новшеств: прежде всего *тембровых*. Красочность звучания достигается здесь не только пением закрытым и открытым ртом, темброво расцвечивается и мелодия — поначалу показанная сопрано, во втором предложении она отдается тенорам, а в середине пьесы «блуждает» между тенорами, сопрано и басами. Не менее выразительны динамические краски: множественные «вилочки» предопределяют волнообразное оформление фраз и филировку долгих синкопирующих аккомпанирующих звуков. Фактурные приемы основаны на разнообразных подголосках и подключающем низкий регистр басовом голосе. Исходный музыкальный образ обогащается различными оттенками эмоции во многом благодаря агогическим (появляются замедления и ферматы в завершениях частей), темповым (середину предлагается исполнять *Poco agitato*) и ритмическим преобразованиям («воздушные» паузы между синкопами Чайковского в партитуре игнорируются и дают большую плотность звучания). В результате многообразных детализаций у хора вместо поддетски искренне-простого, наивного, слышится чувство взрослого человека.

Любопытна обработка известной народной песни «Вечерний звон» для оркестра русских инструментов, выполненная В. Дубровским. В ней простой лирически-задушевный напев, навеянный меланхолическими раздумьями, получает грандиозный драматургический разворот, в пике которого мелодия песни обретает несвойственные ей мощь и пафосность. При этом народная песня практически переходит в иную жанровую

область. Блестящая оркестровая концертная пьеса теперь не столько доносит камерно-ностальгические размышления, сколько превращается в обобщенный символ русского народа.

Особенно проблематична необычайно распространенная ныне практика «переделки» академической музыки джазовыми и рок-группами, затрагивающая основы жанра и стиля первоисточника. Разумеется, ею решаются немалые творческие задачи: расширяется репертуар исполнительских составов (требующий, в частности, в случае с рок-группами, постоянного обновления), реализуется творческий запал музыкантов, их инвенторская энергия. Благодаря новому темброво-акустическому «одеянию», академическая музыка становится ближе современному массовому потребителю, однако весьма дорого платит за это. Рассчитанная на вдумчиво-сосредоточенное погружение, она переносится в область развлекательно-поверхностного восприятия, в результате чего неизбежно теряет не только высокие этически-философские пласты смыслов, но и эмоциональное богатство и

глубину. Таковые вытесняются чуждыми ей энергией ритмов, экспрессией тембров, агрессивной динамикой, присущими музыке развлечения. Подобные транскрипции особо наглядно показывают, сколь ответственно, чревато последствиями для содержания музыкально-художественного опуса прикосновение к нему «композитора-исполнителя».

Итак, мы выяснили, что «пограничные» жанры преобразуют композиторский опус в первую очередь, темброво. Состоятельность транскрипции в большой степени обусловлена реализацией (актуализацией) тембрового потенциала интонации, только намеченного композитором. Большую роль в успехе транскрипции играют адекватно атрибутированные семантические и жанрово-стилевые черты интонации. Все это сказывается и на других компонентах музыкального содержания. В результате композиторски-интерпретаторской деятельности закономерны более или менее органичные для авторского опуса изменения художественного содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о фортепианной сонате ор. 14 № 1.

² Здесь и далее в цитатах из статьи А.Н. Серова и письма А.П. Бородина сохранена орфография первоисточника (прим. ред.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов-Березовский В. М. Творческий облик С. В. Рахманинова // Молодые годы С. В. Рахманинова. Письма. Воспоминания. — Л.; М., 1949.
2. Гинзбург Л. М. Избранное. — М., 1981.
3. Григ Э. Избранные статьи и письма. — М., 1966.
4. И. Стравинский — публицист и собеседник. — М., 1988.
5. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 — 1986, 1995). — М., 1997.
6. Письмо А. П. Бородина — Е. С. Бородиной от 18 июля 1877 // Письма А. П. Бородина. Вып. 2 (1872—1877). — М., 1936.
7. Письмо Л. ван Бетховена — Г. Гертелю от 13 июля 1802 // Письма Бетховена. 1787—1811. — М., 1970.
8. Письмо М. В. Юдиной — Т. Н. Камендровской от 11 января 1961 // Муз. академия. —

2000. — № 2.

9. Письмо С. В. Рахманинова — Н. С. Морозову от 8 мая 1907 // Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. — М., 1978.

10. Письмо П. И. Чайковского — Н. Ф. фон Мекк от 13 января 1882 // Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 11. — М., 1966.

11. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. — М., 1955.

12. Серов А. Н. «Жизнь за царя» — опера М. И. Глинки // Серов А. Н. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2А. — М., 1985.

13. Шуман Р. О музыке и музыкантах // Собр. соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1975.

Казанцева Людмила Павловна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории