

**Борис Дмитриевич Напреев** – музыковед,

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки и композиции  
Петрозаводская государственная  
консерватория имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия)

**Boris D. Napreev** – musicologist,

Dr.Sci. (Arts), Professor of the Department of Music Theory and Composition of  
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russia)  
ORCID: 0000-0002-3972-2495

ББК 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.154-167

«ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА:  
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

*Аннотация*

Статья посвящена «Основам оркестровки», уникальному музыковедческому труду Н. А. Римского-Корсакова. Автор исследует историю его создания в контексте времени и оркестрового мышления композитора. Особое внимание уделено принципам отбора композитором иллюстративного материала. Освещена деятельность М. О. Штейнберга, который, собрав воедино многочисленные наброски Римского-Корсакова, сформировал и подготовил к публикации вариант учебника, близкий авторскому замыслу.

*Ключевые слова:* Н. А. Римский-Корсаков, М. О. Штейнберг, «Основы оркестровки», симфонический оркестр, А. К. Глазунов, «сверхоркестр»

“FUNDAMENTALS OF ORCHESTRATION” BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV:  
ON THE HISTORY OF ITS CREATION AND PUBLICATION

*Abstract*

The article is devoted to the “Fundamentals of Orchestration”, a unique musicological work by N. A. Rimsky-Korsakov. The author investigates the history of its

creation in the context of time and the composer's orchestral thinking. Special attention is paid to the principles used by the composer in selecting illustrative material. The article highlights the work of M. O. Steinberg, who compiled numerous sketches by Rimsky-Korsakov and prepared a textbook version for publication that closely aligns with the author's intent.

*Keywords:* N. A. Rimsky-Korsakov, M. O. Steinberg, “Fundamentals of Orchestration”, symphony orchestra, A. K. Glazunov, “superorchestra”

С момента первой публикации «Основ оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова, уникального музыковедческого труда, который увидел свет в 1913 году, пролетело уже 111 лет. Своим названием и изданием он обязан Максимилиану Осеевичу Штейнбергу. Основой этой работы стали многочисленные наброски Римского-Корсакова, не успевшего в связи с кончиной в 1908 году завершить свой труд.

Достаточно солидный срок, прошедший с тех пор, дал возможность убедиться в огромной научной и практической ценности этой работы, признанной в музыкальном мире, а также позволил оценить этический подвиг Штейнберга, верного ученика Римского-Корсакова.

Публикация «Основ оркестровки» сразу же породила вопросы, многие из которых не разрешены до сих пор. Один из них касается времени, затраченного на подготовку и издание неоконченного труда Римского-Корсакова. С точки зрения многих современников композитора, его друзей и соратников, потрясённых кончиной великого человека, срок подготовки к изданию (пяtilетие от 1908 по 1913 год) воспринималось непозволительно долгим. Если же иметь в виду процесс воссоздания всего содержания, задуманного Римским-Корсаковым, он был ничтожно мал.

В варианте книги, который увидел свет в 1913 году, далеко не всё, задуманное покойным автором, было учтено. Причиной этого часто был сам Римский-Корсаков. Его повышенная ответственность и тщательность в

работе постоянно требовали уточнения многих позиций, что вело к изменению взгляда на содержание планировавшегося труда. Разве возможно было за столь короткое время осознать и воплотить намерения автора во всём объёме их научной и педагогической силы?

На первый взгляд, ситуация кажется ясной – вариант книги создан, и это очень хорошо, ибо труд мастера спасён, но остаётся главный вопрос: что и в какой форме оказалось спасённым?

Римский-Корсаков на протяжении многих лет работы над «Руководством» (так он сам часто называл свой труд) предполагал привлечь в качестве нотных образцов фрагменты не только из своих партитур, но и из музыки других авторов (он даже называл конкретные имена). Его труд имел педагогическую направленность, что акцентировалось автором не раз, следовательно, корпус образцов должен был бы состоять из набора различных (по характеру, качеству, авторству) примеров. Но в варианте Штейнберга таких нотных образцов нет. Нет, потому что они отсутствовали в последнем наброске Римского-Корсакова, созданном в 1908 году. Пребывая в раздумьях о привлечении примеров из творчества иных авторов, Николай Андреевич решил всё-таки от них отказаться. Причины такого решения были разными, они в том числе оказались связаны со многими событиями в музыкальном искусстве того времени, но об этом скажем позже.

Тем не менее среди авторов предполагаемых образцов часто фигурировали имена, главным образом, русских композиторов. Штейнберг пишет, что Римский-Корсаков планировал взять в «Основы» примеры из музыки М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. П. Бородина и А. К. Глазунова [19, с. XIV]. Думается, что ему трудно было найти другого столь последовательного исполнителя предлагаемых им принципов оркестровки, как Глазунов. Но и фрагменты из его сочинений не внесены Штейнбергом в подготовленный им вариант, потому что у Римского-Корсакова они возникают только в статусе возможных, но не обязательных для включения в

основной текст. При внимательном исследовании причин этого становится ясно: Римскому-Корсакову нужны были примеры, подтверждавшие его практические и теоретические позиции. Здесь нет ничего эгоистического, это объясняется условиями времени, в которое создавались «Основы оркестровки».

При очень высокой оценке музыки и оркестрового мастерства Глинки в тексте «Основ» примеры из произведений этого композитора так и не появились. Хотя для подтверждения правил, изложенных в учебном тексте, вполне уместным мог бы быть уникальный фрагмент из партитуры Глинки «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» (ц. 8 от т. 9 и далее), прочно утвердившийся в самой педагогической практике. Этот изумительнейший образец оркестрового унисона с присутствием октавных удвоений, с привлечением различных тембров (деревянные духовые и струнные) и разных приёмов звукоизвлечения (*arco e pizzicato*), а также разных ритмов мог бы украсить соответствующий раздел в главе «Мелодия». Тем более что партитура Глинки была хорошо знакома автору «Основ оркестровки», ибо она существует в редакции самого Римского-Корсакова и Глазунова.

В той же главе, в рубрике «Ведение мелодии в октаву. В двух октавах» не лишним был бы фрагмент, извлечённый из I части Первой симфонии Чайковского (ор. 13, редакция 1874 года; 16 начальных тактов). Он удивительно прост, но ярко выразителен с точки зрения показа различных оркестровых приёмов. Двухоктавная лента, созданная флейтой и фаготом и сопровождаемая тоническим трезвучием *g-moll* у скрипок (при тщательном соблюдении «невмешательства» этих инструментов в их собственные тесситурные зоны) даёт пример, полезный во многих аспектах учения об оркестровке.

Из воспоминаний В. В. Ястребцева мы узнаем, что внимание Римского-Корсакова привлекла оркестровая пьеса П. Дюка «Ученик чародея», созданная в 1897 году, по поводу которой он ясно выразился: «по оркестровке

он [Дюка], кажется, всех нас заткнул за пояс» [7, с. 365]. Казалось бы, какой благодарный случай с помощью примера из музыки французского композитора-современника показать силу и правоту своих деяний! Но нет. Не состоялось.

Аналогичная картина наблюдается и в отношении предполагаемых фрагментов музыки других авторов, хотя и не демонстрирующих какого-либо иного решения тембральных, гармонических и прочих проблем, но пригодных в качестве типичных образцов.

Намерение автора «Основ» прибегнуть к примерам из сочинений Бородина тоже не реализовалось, так как партитуры этого композитора в большинстве своём тщательно редактировались им самим или были написаны А. Глазуновым. То же касается фрагментов из музыки Мусоргского. Римский-Корсаков постоянно сомневался. И это понятно, так как его гений не позволял допускать ошибки. Вероятно, подкрепить собственную правоту было надёжнее своими партитурами.

Таким образом, констатируем: предполагаемого использования музыки других авторов у Римского-Корсакова не случилось. И произошло это не по чьему-то злему умыслу, не из-за «равнодушного» отношения Римского-Корсакова к Чайковскому<sup>1</sup> и, тем более, не по «недосмотру» Штейнберга. Это произошло потому, что постепенно росли требования к аргументам, соответствующим как научным намерениям самого автора, так и европейской практике последующих лет, в которой уже ощущалось приближение очередного, почти тотального «перелома» на всех музыкальных направлениях [1, с. 161]. В этих условиях количество вопросов, связанных с

---

<sup>1</sup> Глазунов в письме к Римскому-Корсакову от 8 сентября 1895 года пишет: «Я забыл Вам написать, что Ваше последнее признание в том, что Вы полюбили “Пиковую даму”, очень обрадовало меня. По правде сказать, меня прежде несколько огорчало Ваше некоторое равнодушие к Петру Ильичу» [2, с. 185]. Римский-Корсаков постепенно смягчал своё отношение к Чайковскому. Так, по воспоминаниям Ястребцева, он признавал, что Чайковский – «выдающийся оркестратор» [7, с. 150], но до цитирования образцов, вышедших из-под пера «выдающегося оркестратора», дело так и не дошло, к сожалению, в ущерб глубине замысла самого «Руководства».

судьбой «Руководства», только возрастает. И самый сложный и важный среди них: почему работа над этим трудом длилась столь долго (от первых набросков в 1873 году до 1908 года), но так и осталась незаконченной?

Приглашённый в 1871 году в консерваторию на должность профессора Римский-Корсаков был вынужден срочно поднять уровень своих знаний до соответствующего этому статусу. Об этом он сам весьма самокритично пишет в «Летописи моей музыкальной жизни». Но не только острая необходимость самообразования является причиной столь длительной работы над «Основами». Процесс создания этого труда теснейшим образом был связан с осознанием последовательно изменяющегося состояния современного на тот момент (последняя четверть XIX века) музыкального искусства.

Бурное преобразование (а порой и откровенное отрицание) великих достижений эпохи тональной музыки быстро набирало силу. Именно в это время Римский-Корсаков приступил к своей работе над будущими «Основами». Разумеется, он ясно понимал, что усилия по изучению оркестра, его состояния и роли в общем процессе эволюции тесно связаны с познанием всех трансформирующихся элементов музыкального языка. Но стремительность процесса (во многом спровоцированная деятельностью Р. Вагнера) была велика. Он находился в стадии, разобраться и сориентироваться в которой было нелегко. Желание Римского-Корсакова проникнуть в суть проблем ставило его, порой, в затруднительное положение: ещё несформировавшиеся нормы «новой» музыки уже настоятельно требовали считаться с ними.

Создание «Основ» постепенно обретало конкретные формы. «Костяк» оформлялся постепенно. В такой неустойчивой атмосфере трудно было найти опору, поэтому Римский-Корсаков продолжал ощущать надёжность только в собственных достижениях. В 1873–1874 годах он работал над трудом по

инструментоведению, так и оставшимся незавершённым<sup>2</sup>. Почему? Скорее всего, потому что на этом, раннем, этапе автору будущих «Основ» было не столь важно, в какой степени содержание его работы будет соотноситься с рядом аналогичных трудов Г. Берлиоза, М. Глинки, Ф. Геварта. Сложность научных и педагогических задач осознавалась Римским-Корсаковым синхронно с пониманием сути происходящих исторических событий.

В воспоминаниях композитора мы часто находим упоминания о высокой значимости искусства оркестровки в композиторской работе. Так, к примеру, в «Летописи», говоря о своих занятиях музыкой в возрасте 18 лет, он с сожалением отмечает недостаточность внимания со стороны М. А. Балакирева к делу подготовки молодых талантов по гармонии, контрапункту и оркестровке [5, с. 21]. В данном случае необходимо иметь в виду, что упомянутые факты, имевшие место в 1862 году, принадлежат памяти восемнадцатилетнего юноши, а их оценка, зафиксированная в 1891 году, даётся уже профессором консерватории и принадлежит времени всё более крепнущих стремлений к созданию своего учебного пособия в этой области (будущих «Основ»).

Таким образом, высказанное выше замечание о многих изменениях в ряде позиций будущего труда объясняется довольно быстрыми темпами повышения собственного профессионального уровня, который, в свою очередь, рос в условиях стремительных преобразований в, казалось бы, прочно устоявшихся соотношениях всех элементов музыкального языка. Эти изменения, касающиеся как гармонии, контрапункта, так и оркестровки, имели отношение не только к сути самой музыки, но и к практике обучения, что в настоящий момент весьма важно иметь в виду, ведь сам труд («Основы») был направлен именно на эту сторону музыкальной действительности, и все события в этой области не могли пройти мимо внимания Римского-Корсакова.

---

<sup>2</sup> Этот труд долгое время считался утерянным.

По мере того, как концепция Римского-Корсакова обретала всё более конкретные формы, в пассаже «наше послевагнеровское, время – время яркого и живописного колорита в оркестре...» [6, с. 3], который находим на первых страницах «Основ», он ни словом не обмолвился о стремительном возрастании количества инструментов в оркестре этого времени, образовавшем так называемый «сверхоркестр». Очевидно, что и самого Вагнера заботило главным образом не количество инструментов в оркестре, а количество тембров, способных обеспечивать яркость выражения всей лавине его собственных лейтмотивов. Это особенно ощутимо в «Кольце нибелунгов»<sup>3</sup>. Хотя сторонники и последователи Р. Вагнера (Г. Малер, Р. Штраус, вскоре и А. Шёнберг) радостно восприняли в первую очередь возможность увеличить оркестр до гигантских размеров, в том числе и за счёт усовершенствования, изобретения и использования неких «новых» инструментов.

Римскому-Корсакову не случилось в силу пошатнувшегося здоровья и скорой кончины в полном объёме познакомиться с новыми тенденциями в западноевропейской музыке последующих лет, когда «сверхоркестр», захвативший умы большинства композиторов, сильно повлиял на свою собственную «судьбу» и на всю многообразную палитру средств музыкального языка. И дело тут не в *Kammersymphonie* № 1 для 15 инструментов (1906) А. Шёнберга, которую некоторые исследователи преувеличенно считают причиной последующих событий. На самом деле она – не причина их, а следствие<sup>4</sup>. Вряд ли Римский-Корсаков успел осознать её,

---

<sup>3</sup> Симптоматично, что Римский-Корсаков, во многом сохранивший «дух кучкизма», который возник в балакиревской обстановке, и на ранней стадии во многом отвергавший западноевропейские влияния (в частности – консерваторское обучение), высоко оценивал именно вагнеровские оперы. А постановкам (и не только спектаклям, но и репетициям) опер вагнеровского «Кольца» всегда оказывал заинтересованное внимание.

<sup>4</sup> Э. Веллес пишет, что причиной на самом деле является «переход от преимущественно вертикального ощущения к горизонтальному» [8, s. 31]. Речь идёт об ощущении неудовлетворённости А. Шёнберга, которое он испытывал в выборе между аскетически выверенной фактурой каждого конкретного своего произведения (подчинённого условиям



но то, что его цепкий слух ещё в 1891 году уловил приближение многих новаций (вспомним его мысль о «живописном колорите оркестра»), безапелляционно говорит, что он предвидел неминуемость этих событий. Ту неминуемость, которая возникла и стала сопровождать уже в ближайшие десятилетия рост и обретение всё более значимой роли оркестра в развитии мирового (а не только европейского) музыкального искусства. Римскому-Корсакову не дано было убедиться в этом в полном объёме, но мы знаем, что какое бы новое движение в музыке ни возникало, оно касалось не только судьбы оркестра, но и влияния оркестра на ход многих событий. Ни «вычурная гармония», ни четвертитоновость и внимание к додекафонии, ни сонорика, полистилистика и идеи *Klangfarbenmelodie*, ни противоречивость взаимоотношений серийности с алеаторикой во всех их разновидностях и искания в области пуантилизма уже в скором будущем не смогут и не будут существовать вне взаимодействия с оркестром. Разумеется, Римский-Корсаков ничего этого не застал, но это не значит, что всё случившееся с музыкой уже в первой половине XX столетия и дальше не ощущалось его острым музыкантским чутьём. Он упорно продолжал оставаться на своих прочных позициях: количественный состав оркестра для него есть фактор во многом внешний. У вагнерианцев он призван обеспечивать богатство как контрастных, так и имитационных голосов<sup>5</sup>. В русской же музыке конца XIX века предпочтение отдавалось не количеству, а качеству тематической индивидуальности имеющихся голосов. Это был (и есть) осознанный признак стиля, а не некая случайность. Чайковский, сделавший добротный перевод трактата Ф. Геварта, и Римский-Корсаков, с повышенной тщательностью и ответственностью прислушивавшийся ко всем

---

додекафонных требований), художественно привлекательной массивностью и красотой звучаний сверхоркестра.

<sup>5</sup> Характеристика особенностей вагнеровского многоголосия метко сформулирована В. Протопоповым: «гомофония с развитым голосоведением или полифония на гармонической основе» [4, с. 142]; эти качества, по сути дела, и потребовали обязательного увеличения оркестровых голосов – носителей тембровых контрастов.

музыкальным проблемам, имели сходную позицию. Более того, их молодые последователи – Глазунов, Лядов, Рахманинов – опирались на те же принципы. Мог ли Римский-Корсаков в этих противоречивых и стремительно совершающихся событиях мыслить иначе? Не мог!

Он неминуемо сравнивал позиции вагнерианцев, приверженцев крупных оркестровых масс, с собственными позициями, характерными как для бывших «кучкистов», так и для «консерваторцев». Вряд ли он успел «пропитаться» духом новаторства, но после некоторого «затишья», как бы суммируя свои мысли по обозначенным выше проблемам и противоречиям, уже в 1907–1908 годах он сделал несколько значимых по содержанию записей. Он смотрел в будущее, и оно ему представлялось ясным и понятным. В этих условиях среди имён последователей продолжало фигурировать имя Глазунова, и у Римского-Корсакова появилось желание внести в текст своего труда ещё и примеры из его «Торжественной увертюры» (1900) и сюиты «Из средних веков» (1902). Римский-Корсаков не «вдруг» вспомнил о Глазунове, он увидел в нём (в очередной раз!) колоритную фигуру деятеля, российского по содержанию и мирового по уровню музыкального мастерства, но не успел должным образом достойно закрепить его «место» на страницах своего труда.

Вот в таких условиях и обнаруживается стремление Римского-Корсакова осмыслить значение «русского направления» в истории оркестра и искусства оркестровки. Имена Глинки, Бородина, Балакирева, Глазунова, Чайковского всё чаще появляются в его рукописях. Кстати сказать, именно в это удивительное время ярчайшего «перелома» в истории оркестра А. Карс в своей книге «История оркестровки» (1925) ставит это искусство «в шеренгу» по национальным признакам, включая в неё и достижения русских композиторов. Коль скоро в русской музыке того времени качества «сверхоркестра» не имели важного значения (исключая творчество А. Скрябина), то позиция Карса показательна: он, поместив русских мастеров

в ряд с мастерами немецкой, французской и итальянской школ оркестровки, признал высокий уровень русского оркестра с точки зрения ответственного отношения к колориту.

В данный момент к этому необходимо добавить следующее соображение: глубокое осознание роли оркестра в музыке интересующего нас периода невозможно без учёта многообразных достижений, объединённых причинно-следственными связями в некий неразрывный процесс эволюционного развития<sup>6</sup>.

В ходе размышлений о работе Римского-Корсакова над трудом об оркестровке, над теми трудностями, которые перед ним вставали и которые он пытался преодолевать, в моём сознании совершенно неожиданно возник образ купола знаменитого флорентийского собора Санта-Мария-дель Фьоре. Наверное, по аналогии с длительной историей его возведения. Медленное, но целеустремлённое движение к совершенству этого архитектурного чуда, достигавшемуся постепенно от XIV к XV веку, ассоциируется с аналогичным движением от бурного начала оформления оркестра как некоей важной и уже самостоятельной единицы эпохи барокко (начало XVIII века) к совершенству его состояния в последней четверти XIX века.

---

<sup>6</sup> Оркестр появился как средство усиления тех тенденций в музыке начала XVIII века, которые возникли в ней самой. Эти средства были настолько яркими и всеобъемлющими в эмоциональном отношении, что причины порой мало отличались от следствий. Более того, следствия становились причинами продолжающегося движения внутри самой музыки и наоборот. Так, в это время *dramma per musica* (как следствие в том числе и великих находок в области индивидуализированной мелодики) потребовала существенного усиления со стороны тембрового контраста вокалу. Их обеспечить смогли только музыкальные инструменты.

Это уже был оркестр? Трудно ответить однозначно. С высоты нашего XXI века эта *группа* инструментов (логика объединения которых в некое целое порой трудно объяснима внемузыкальными причинами) не имела, казалось, какой-то единой для всех случаев цели. Но это с точки зрения нашего века. На самом же деле в начале XVII века осуществился важнейший поворот от случайных причин к появлению особых закономерностей, определяющих и постепенно превращающих эту группу (так называемый «анонимный» состав) уже в оркестр с определёнными художественными задачами: *Del Dramma, Da Chiesa, Di Camera*.

Подобно тому, как творение Ф. Брунеллески, до сих пор воспринимающееся как символ надёжности, изменило архитектурные пристрастия Европы, так и Вагнер (как один из «виновников» знаковых изменений в отношении к оркестру – этому «укротителю гармонии»), с ювелирной точностью сведя воедино свою композиторскую практику с возможностями современных ему ладотональных систем, с гармонией, «усовершенствованной» романтизмом, с требованиями контрапункта, с яркостью гомофонной фактуры, с правилами формообразования и «помножив» всё это на законы оркестрового колорита, создал некий «купол» своей «*Dramma per Orchestra*», отличающийся исключительной прочностью и индивидуальной яркостью, объединивший все (иногда кажущиеся разрозненными) составляющие музыки того времени. Римский-Корсаков же намеревался создать свой научный «купол» – учение об оркестровке в музыке современных ему стилей, обратив особое внимание на значение в этом процессе достижений композиторов русской школы. В разнообразных набросках по оркестровке и в изданных Штейнбергом «*Основах*» оказались собраны достижения всех элементов музыки за последние двести лет её существования. Этот стиль, не потерявший своего значения ни в композиции, ни в оркестровке, прочно связывает принципы романтического XIX и прагматичного XX веков.

Таким образом, труд Римского-Корсакова, подобно куполу Флорентийского собора, обобщил стилевые закономерности XIX века и стал опорой для возникновения представлений о новом стиле, опирающемся на новые (точнее – обновлённые) требования бессмертного искусства музыки. Он сыграл роль не просто учебного пособия (стремление к этому очевидно), но и научной базы (то есть настоящей «*Основы*») учения о композиции, что оказалось зафиксированным самим Римским-Корсаковым в бесспорном афоризме: «хорошо оркестровано может быть только то, что хорошо сочинено» [6, с. 457]. Прозорливость композитора очевидна: время привело

его к необходимости создания своих «Основ». Процесс работы над ними оказался синхронен ярким событиям в музыке последней четверти XIX века. Они вызвали постоянное стремление Римского-Корсакова к убедительности своих суждений и выводов. Так появилась необходимость расширения «арсенала» нотных образцов, привлечённых из произведений разных авторов. Желание привлечь примеры из их музыки крепло, но одновременно усиливались сомнения в необходимости такой работы вообще, свидетельства чему во множестве сохранились на страницах второго тома «Воспоминаний» Ястребцева. В завершающий момент труда над «Основами» Римский-Корсаков вновь (уж в который раз!) остановился на мысли использовать примеры только из своих произведений.

Модернистские вихри начала XX века стали потрясать ранее кажущиеся незыблемыми основы музыкального искусства. При этом излишне говорить, что всевозможные обновления ладотональных систем, глубин гармонии, основ мелодики, тематизма во всём коснулись и судеб оркестра вместе с комплексом его собственных проблем. Это уже вопрос будущего, в котором учение об «Основах оркестровки» без сомнений займёт своё место не только как некий «документ» недалёкой эпохи (в этом аспекте «100 с небольшим лет» – срок ничтожный), но и как руководство к действию в изучении самого оркестра и его активного влияния на состояние великих возможностей современности и будущего музыки.

Возвращаясь к вопросу, что было спасено усилиями Штейнберга, можно с уверенностью сказать: был спасён и сохранён величественный «купол», на всех «этажах» которого (гармония, контрапункт, оркестровка, фактура...) были зафиксированы самые важные составляющие искусства оркестровки, рождённые стилем высокого романтизма, и самого оркестра, остро необходимого этому стилю!

*Литература*

1. Барсова И. А. Книга об оркестре. М. : Музыка, 1978. 207 с.
2. Глазунов : исследования, материалы, публикации, письма : в двух томах. Т. 2 / Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. Л. : Гос. музыкальное изд-во, 1960. 568 с. (Музыкальное наследие).
3. Карс А. История оркестровки / пер.: В. Ленивцев, В. Ферман, Н. Корндорф ; ред. М. В. Иванов-Борецкий и Н. Корндорф. М. : Музыка, 1990. 303 с.
4. Протопопов Вл. История полифонии. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. Вып. 4. М. : Музыка, 1980. 318 с.
5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М. : Музгиз, 1955. 397 с.
6. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений : литературные произведения и переписка. Т. 3 : Основы оркестровки (1873–1908) / подгот. А. Н. Дмитриевым. М. : Музгиз, 1959. XIV, 805 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. Ястребцева. Т. 2. 1898–1908. Л. : Музгиз, 1960. 633 с.
8. Wellesz E. Die neue Instrumentation. Bd.1. Berlin, 1928. 175 s.

*References*

1. Barsova I. A. *Kniga ob orkestre* [The Book about the Orchestra]. Moscow : Muzy`ka, 1978. 207 p. (In Russian).
2. *Glazunov : issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma : v dvukh tomakh. T. 2.* [Glazunov: Research, Materials, Publications, Letters: in two volumes. Vol. 2]. Leningrad : Muzgiz, 1960. 568 p. (In Russian).
3. Kars A. *Istoriya orkestrovki. Per. V. Lenivtsev, V. Ferman, N. Korndorf ; red. M. V. Ivanov-Boretskiy i N. Korndorf* [The History of Orchestration]. Trans. V. Lenivtsev, V. Fersman, N. Korndorf; ed. by M. V. Ivanov-Boretsky and N. Korndorf. Moscow : Muzy`ka, 1990. 303 p. (In Russian).
4. Protopopov Vl. *Istoriya polifonii. Zapadnoyevropeyskaya muzyka XIX – nachala XX veka. Vyp. 4* [The History of Polyphony. Western European Music of the XIX – early XX Century. Issue 4]. Moscow : Muzy`ka, 1980. 318 p. (In Russian).
5. Rimskiy-Korsakov N. A. *Letopis' moyey muzykal'noy zhizni* [The Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzgiz, 1955. 397 p. (In Russian).
6. Rimskiy-Korsakov N. A. *Polnoye sobraniye sochineniy : literaturnye proizvedeniya i perepiska. T. 3 : Osnovy orkestrovki (1873–1908). Podgot. A. N. Dmitriyevym* [The Complete Works: Lit. works and correspondence : Vol. 3. Fundamentals of Orchestration (1873–1908)]. Prepared by A. N. Dmitriev. Moscow : Muzgiz, 1959. XIV, 805 p. (In Russian).
7. Rimskiy-Korsakov N. A. *Vospominaniya V. Yastrebtseva. T. 2. 1898–1908* [Memoirs of V. Yastrebtsev. Vol. 2. 1898–1908]. Leningrad : Muzgiz, 1960. 633 p. (In Russian).
8. Wellesz E. Die neue Instrumentation. Bd.1. Berlin, 1928. 175 s.