

Тамара Игоревна Твердовская – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории
зарубежной музыки, проректор по научной работе
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург, Россия)
tverdo2001@mail.ru

Tamara I. Tverdovskaya – musicologist,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor
at the History of Foreign Music Department,
Vice-rector for Research
of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
(Saint Petersburg, Russian Federation)
tverdo2001@mail.ru

УДК 782

«ДОЙТИ ДО САМОЙ СУТИ»:
БАХОВСКИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ
В ШЕСТИ ФУГАХ ОР. 17 Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

REACHING THE VERY ESSENCE:
J. S. BACH'S COMPOSITION ELEMENTS
IN SIX FUGUES OP. 17 BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV

Аннотация

В статье Фуги ор. 17 Н. А. Римского-Корсакова (1875) рассматриваются как важная веха в истории петербургской (консерваторской) контрапунктической школы. Анализ фуг, предпринятый выдающимся отечественным исследователем, выпускником Санкт-Петербургской консерватории В. М. Беляевым и опубликованный в московском журнале «Музыка» в 1914 году, доказывает глубокое постижение Римским-Корсаковым композиционных закономерностей баховской фуги. Оригинальное претворение Римским-Корсаковым баховских принципов стало одной из основ творческого метода композитора и обрело продолжение в контрапунктической технике его учеников. Автор уточняет обстоятельства публикации работы Беляева и последовавшей дискуссии с Б. Л. Сабанеевым, а также дополняет разбор Беляева некоторыми аналитическими наблюдениями.

Abstract

The article considers Six Fugues op. 17 by N. A. Rimsky-Korsakov (1875) as an important milestone in the history of the Saint Petersburg conservatory contrapuntal school. The analysis of the fugues carried out by Victor M. Belyaev, an outstanding Russian researcher and a graduate of the Saint Petersburg Conservatory, and published in the Moscow weekly magazine *Muzyka* in 1914, proves Rimsky-Korsakov's deep understanding of the compositional patterns of the Bach fugue. Rimsky-Korsakov's original implementation of Bach's principles became one of the foundations of the composer's creative method and was carried on in the contrapuntal technique of his disciples. The author clarifies the circumstances of the publication of Belyaev's work and the subsequent discussion with Boris L. Sabaneev, as well as supplements Belyaev's analysis with some analytical observations.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, Шесть фуг оп. 17 (1875), И. С. Бах, В. М. Беляев, журнал «Музыка», fuga, тема, сложный контрапункт, стретта

Keywords: N. A. Rimsky-Korsakov, Six Fugues op. 17 (1875), J. S. Bach, V. M. Belyaev, *Muzyka* magazine, fugue, subject, complex counterpoint, stretta

Шесть фуг оп. 17 Н. А. Римского-Корсакова (1875) не раз получали освещение в музыковедческой литературе. В посвящённой полифонии Римского-Корсакова главе фундаментального исследования В. В. Протопопова камерно-инструментальные и хоровые сочинения 1874–1875 годов называются «связующим звеном между учебно-техническими работами и художественными достижениями в оперном творчестве» великого русского композитора [6, с. 143–144]. Диссертационное исследование Ю. Л. Симатовой содержит разбор фуг, входящих в оп. 17 (наряду с фугами на тему ВАСН) [10, с. 19–29]; автор характеризует фуги Римского-Корсакова как «стилизованные под барочную полифонию», отмечая наличие в них «элементов барочного стиля» [10, с. 23]. Таким образом, фуги оп. 17 ранее рассматривались а) в контексте развития русской полифонической традиции, б) в контексте

творчества Римского-Корсакова в целом (Протопопов), в) как часть фортепианного наследия композитора (Симатова). Знаменательно, что фуги Римского-Корсакова упоминаются и в недавней публикации британского исследователя Грэма Гриффитса, в которой идет речь о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского [5, с. 8–9].

В настоящей статьеopus 1875 года позиционируется как *начало*, *отправная точка* в истории петербургской (консерваторской) контрапунктической школы и в то же время – как *результат* глубокого постижения Римским-Корсаковым композиционных закономерностей баховской фуги. Данная гипотеза в значительной степени подкрепляется обстоятельным анализом Шести фуг ор. 17, предпринятым выпускником Санкт-Петербургской консерватории, выдающимся отечественным исследователем Виктором Михайловичем Беляевым (1888–1968) в январе 1914 года. Развёрнутая аналитическая статья Беляева была опубликована в двух апрельских выпусках еженедельного журнала «Музыка» (1914, № 176, 177) и вызвала серьёзную полемику: критический отзыв Б. Л. Сабанеева¹ и ответная реакция автора статьи также были напечатаны в № 180 и 181 журнала.

Думается, Беляев не случайно обращается к фугам Римского-Корсакова именно в этот период – «на финишной прямой» своего обучения в консерватории по специальности «теория композиции»². Уже в 1912/13 учебном году подающий надежды студент начинает преподавать теоретические дисциплины, заменяя тяжело заболевшего Язепса Витолса, в следующем учебном году он продолжает работать в консерватории; в конце учебного года в московском журнале был опубликован разбор фуг Римского-Корсакова, а в

¹ В диссертации Симатовой автором отзыва ошибочно назван Л. Л. Сабанеев [10, с. 23, сн. 5].

² Беляев окончил консерваторию в 1914 году. Его наставниками были А. К. Лядов (контрапункт, фуга, практическое сочинение), А. К. Глазунов (инструментовка), Я. Витолс (И. И. Витоль) (музыкальная форма), М. О. Штейнберг (практическое сочинение, инструментовка), Н. Н. Черепнин (чтение партитур), Л. А. Саккетти (история музыки). По свидетельству самого Беляева, от композиторского творчества он сознательно отказался именно в первые месяцы 1914-го [1, с. 106].

скором времени при поддержке Витолса и тогдашнего инспектора консерватории С. И. Габеля Беляев был утверждён Художественным советом в качестве преподавателя обязательных теоретических классов.

Напомним, что Римский-Корсаков интенсивно занимался контрапунктом также «на заре» своей многолетней педагогической деятельности в Санкт-Петербургской консерватории. Шесть фуг как наиболее «удачные» (как известно, ими «остался очень доволен» и Ю. И. Иогансен) из множества контрапунктических опытов того времени образовали единый опус и были изданы у В. В. Бесселя.

Беляев начал публиковаться в московском журнале «Музыка» ещё в 1911 году; среди первых его работ – рецензии на «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева (1913, № 125) и «Учение о гармонии» («*Harmonielehre*») Арнольда Шёнберга (1913, № 142). В 1915 году Беляев издал брошюру «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» (М., 1915, 2-е издание – 1923), а также перевёл с английского «Анализ фуг» Э. Праута (для этого самостоятельно изучив английский язык). Впоследствии он же подготовил к печати и впервые опубликовал «Учение о каноне» С. И. Танеева (1929). Очевидно, что теоретическая проблематика и в первую очередь вопросы, касающиеся контрапункта и фуги, волновали молодого исследователя более всего; в дальнейшем сфера его научных интересов будет существенно меняться.

Первое, что обращает на себя внимание при чтении статьи: Беляев анализирует фуги Римского-Корсакова, применяя систему Танеева. Понимая ор. 17 как «*памятник, оставшийся нам от его* [Римского-Корсакова. – Т. Т.] *“годов учения”* [здесь и далее курсив мой. – Т. Т.]», автор пишет: «...наш разбор фуг Римского-Корсакова будет иметь в виду главным образом их техническую сторону и, быть может, будет вследствие этого несколько сухим. Но это не должно отпугнуть от него тех, кто, пренебрегая лёгкостью и занимательностью изложения, способен с должной серьёзностью относиться к

фактической стороне дела, кто способен доходить в интересующем его предмете, так сказать, до самой “сути”. У нас как-то привыкли интересоваться больше общими, “принципиальными” вопросами и слишком мало отдают внимания подробному изучению частных. Но рассуждения по “общим вопросам” способствуют лишь к созданию и повторению “общих мест” и заезженных мыслей, если только они не основаны на тщательном изучении предмета» [3, с. 282]. Эти слова не утратили своей актуальности и сегодня. Далее Беляев формулирует свой новаторский методологический подход: «В настоящем разборе фуг Римского-Корсакова мы везде для перестановок голосов в сложных контрапунктах применяли обозначения, введённые С. И. Танеевым. Это обстоятельство особых затруднений для читателя не представит (!), так как вместе с тем мы пользуемся и обычными обозначениями, но зато, быть может, побудит лиц, незнакомых с трудом С. И. Танеева, к изучению этого во всех отношениях выдающегося сочинения нашей музыкально-теоретической литературы» [3, с. 283].

Беляев анализирует темы фуг ор. 17, отмечая в некоторых из них черты интонационного и ритмического сходства с темами фуг И. С. Баха. В фокусе внимания исследователя оказываются взаимоотношения темы и ответа (у Римского-Корсакова за редким исключением не тонального, а реального), материала проведений тем и интермедий (интермедии в подавляющем большинстве случаев строятся на тех или иных тематических элементах), но наибольший интерес представляет анализ первоначальных и производных соединений материала фуг. Беляев утверждает, что мышлению Римского-Корсакова более всего свойственен канонический (стреттный) принцип, проявляющийся в особенностях композиции фуг, однако он может быть заложен уже во вступлении ответа (фуга *d-moll*). Отсюда великое множество вариантов контрапунктических перестановок – с использованием как вертикально-подвижного, так и горизонтально-подвижного контрапункта (в той

же фуге *d-moll* Беляев прослеживает последовательно применённое Римским-Корсаковым сокращение расстояния вступления голосов в соединениях).

В фуге *E-dur* исследователь отмечает глубинное родство с баховской фугой *c-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» – не только на уровне темы, её ритмического рисунка и структуры, но и в общем композиционном плане. В то же время, по мысли Беляева, «планы всех разобранных фуг во многом различаются друг от друга, свидетельствуя тем самым, что у автора их было глубокое понимание формы фуги» [4, с. 318].

Вывод молодого исследователя таков: фуги Римского-Корсакова, «выдержавшие испытание» применением танеевской системы, демонстрируют чрезвычайно высокий уровень владения контрапунктом. Особо выделяет Беляев «случайно» найденные Римским-Корсаковым решения, которые, в случае если бы они были намеренными, представляли бы очень большую техническую ценность [3, с. 285]. По словам автора статьи, применение сложных контрапунктов и стретт «придает большой интерес контрапунктическому письму, а вызывающий появление сложных контрапунктов тематизм сообщает единство стиля в его [Римского-Корсакова] фугах» [4, с. 318].

Публикация имела резонанс: редакция журнала получила и тут же опубликовала критический отзыв Бориса Сабанеева³ «О “сходстве” и “тождестве” у Баха и Римского-Корсакова. Письмо в редакцию» [9]. Оппонент, хотя и обучался в своё время у Танеева, далёк от того, чтобы поддержать работу Беляева: отзыв выдержан в весьма резком тоне. «С места в карьер» Сабанеев ополчается на сравнение фуги *E-dur* Римского-Корсакова с фугой

³ Сабанеев Борис Леонидович [1 (13) II 1880, Москва – 25 XII 1917 (7 I 1918), там же] – русский органист. Брат Леонида Леонидовича Сабанеева. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. По фортепиано занимался у Н. С. Зверева и П. А. Шлёцера. Музыкально-теоретические предметы изучал у С. И. Танеева. В 1903 (?) окончил Московскую консерваторию по классу органа. В 1903–1905 и 1913–1918 преподавал там же игру на органе (в 1904–1905 – зав. классом органа), с 1917 – старший преподаватель. Автор ряда статей по вопросам построения органов, опубликованных в журнале «Музыка» [11].

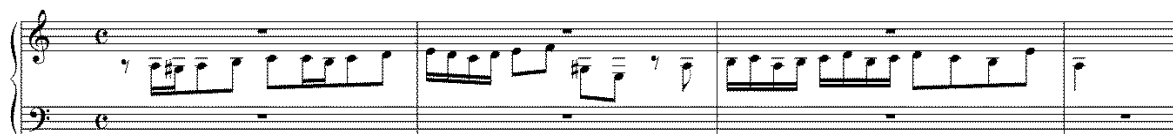
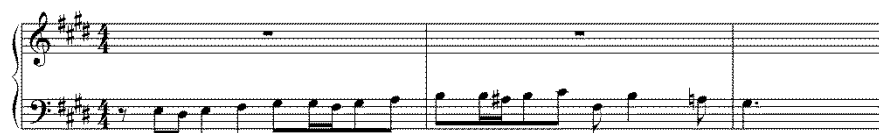
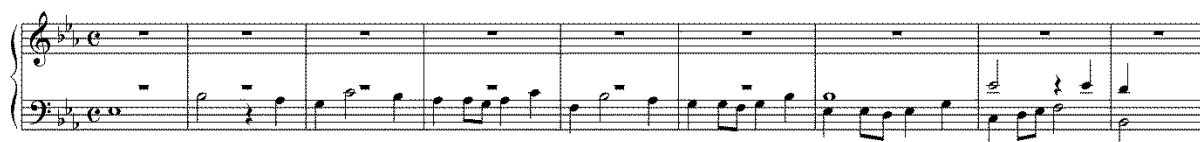
Баха *c-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира», указывая на сходство темы фуги *E-dur* с темой фуги *a-moll* из того же тома; далее он осыпает Беляева незаслуженными упреками и приводит собственную таблицу тематических «соответствий» фуг Римского-Корсакова фугам И. С. Баха [9, с. 359]. Поскольку Сабанеев – органист, он включает в сферу влияния и органные фуги. Отметим, однако, что данные параллели в свою очередь выглядят несколько натянутыми; скорее, всё-таки, тематические связи возникают с фугами «Хорошо темперированного клавира» и, в некоторых случаях, с инвенциями.

В ответной публикации от 3 мая того же года исследователь убедительно парирует все выпады оппонента и, в свою очередь, уличает его в недостаточном знакомстве с фугами Римского-Корсакова: Сабанеев приводит тему фуги *E-dur* в «исковерканном», по выражению Беляева, виде, что становится поводом для рассуждений о «разноречии» фуги со всем стилем Баха. В заключение своего ответа Беляев выражает сожаление по поводу того, что оппонент «столь легкомысленно отнесся к своей задаче, <...> не дав себе труда разобраться в том, что побудило меня усмотреть сходство Корсаковской темы с темой именно *c-moll*’ной Баховской фуги, а не какой-либо другой» [2, с. 366].

Столь оживлённая полемика побуждает читателя журнала «Музыка» ещё раз обратиться к анализу тематизма и формообразования в фугах Римского-Корсакова. Влияния стиля Баха, акцентируемые в разборе Беляева, очевидны, однако хотелось бы остановиться подробнее на примерах, не получивших отражения в его исследовании.

Сабанеев справедливо подчёркивает, что тема фуги *E-dur* состоит из интонационных и ритмических элементов, близко родственных теме баховской фуги *a-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира»; в то же время завершение темы фуги Римского-Корсакова с характерным синкопированным скачком на восходящую кварту вызывает ассоциации с темой другой баховской фуги – *Es-dur* из II тома (пример № 1).

Пример № 1

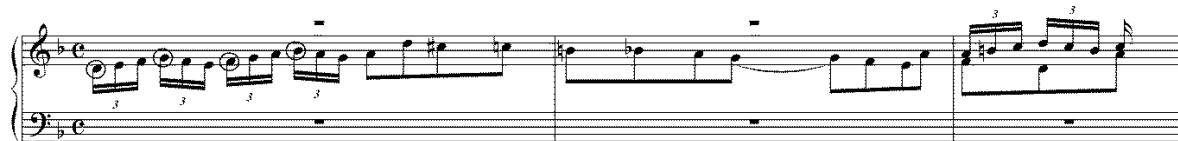
а) И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, фуга *a-moll*, темаб) Н. А. Римский-Корсаков. Ор. 17, фуга *E-dur*, темав) И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, фуга *Es-dur*, тема

Таким образом, в тематическом материале своей фуги Римский-Корсаков соединяет элементы *разных* баховских фуг. Теме его фуги свойственны целенаправленность, внутренняя устойчивость и убежденность, имеющие отношение к трактовке Бахом тональности *E-dur* и отраженные в рисунке тем обеих ми-мажорных фуг ХТК. Перед нами результат тщательной аналитической работы: темы разных баховских фуг оказываются разложенными на составляющие их элементы, затем эти элементы объединяются под общей содержательной «эгидой» семантически насыщенной тональности. В то же время Беляев убедительно выявляет родство как темы, так и *композиции* фуги Римского-Корсакова с баховской до-минорной фугой. Очевидно, что на основе анализа композитор приходит к глубокому синтезу тематических и композиционных закономерностей баховской фуги.

Рассмотрим другой случай. Подробно разбирая фугу *d-moll*, открывающую ор. 17, Беляев, как ни странно, не отмечает интонационное родство её темы с темами *обеих* ре-минорных фуг Баха из «Хорошо темперированного клавира» (пример № 2).

Пример № 2

а) И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II, фуга d-moll, тема



б) Н. А. Римский-Корсаков. Op. 17, фуга d-moll, тема



в) И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, фуга d-moll, тема



В большей степени связь ощущается с темой баховской фуги из II тома. Мы видим, что буквально совпадают мелодические опорные точки, имеет место и своеобразный ритмический контрапункт: у Баха первый мотив изложен мелкими длительностями, второй – крупными, а у Римского-Корсакова наоборот. Римский-Корсаков, с одной стороны, сохраняет структуру баховской темы, с другой же – насыщает симметричными опевающими фигурами ход *passus duriusculus*; накапливается значительная инерция мелодического движения, и в дальнейшем все производные элементы, обретая самостоятельность, но не теряя связи с темой, принимают участие в развитии интонационного сюжета фуги.

Здесь также драматургическая модель баховской фуги становится прообразом для фуги Римского-Корсакова. Контрапунктическое развитие превалирует; тональное, судя по всему, не представляет для композитора большого интереса – проведения в основном не выходят за пределы тонико-доминантовых соотношений. Зато контрапунктическое мастерство Римского-Корсакова можно назвать едва ли не изощрённым: как уже говорилось, все

стретты, контрапункты в увеличении, примеры использования горизонтально-подвижного контрапункта Беляев отмечает в своём разборе. Следует добавить, что удержанных противосложений в чистом виде Римский-Корсаков не использует, но применяет множество контрапунктических перестановок материала в интермедиях.

Возникает вопрос: что нового, *своего* Римский-Корсаков привносит в работу «по модели» баховской фуги? В фактуре фуг ор. 17 совершенно чётко отразилось гармоническое мышление Римского-Корсакова, слышна постоянная опора на вертикаль. Поводом для рассмотрения данных фуг в контексте фортепианного наследия композитора могла стать свойственная им «пианистичность» изложения – удобство фуг для исполнения на рояле. Сам Римский-Корсаков свидетельствует в «Летописи»: «Время от времени совершая поездки в Петербург и Кронштадт [из дачной местности «Островки» на Неве. – *Т. Т.*] для посещения морских музыкантских хоров и сидя на пароходе, я без устали писал контрапунктические задачи и отрывки в своей записной книжке» [8, с. 121], упоминая, что тем же летом 1875 года он, среди прочего, написал и «несколько удачных фортепианных фуг, вскоре напечатанных у Бесселя», однако проверялась точность голосоведения явно за роялем⁴.

Беляев в выводах своего разбора отмечает свойственную Римскому-Корсакову «свободу в обращении с темами, выражающуюся в употреблении их в изменённом и неполном виде»; это «говорит нам о том, что темы Римским-Корсаковым рассматривались как материал для постройки всего здания фуги, а фуга не⁵ как своего рода оправа, в которую должна быть вставлена тема, появляющаяся всякий раз в полной неприкосновенности» [4, с. 318].

⁴ В. В. Протопопов приводит относящееся к 1877 году воспоминание А. П. Бородин о том, что фуги Римского-Корсакова исполнялись у Листа его учениками: «Фуги были исполнены превосходно, свободно, вступления тем в новых голосах оттенялись с удивительной рельефностью» (цит. по: [6, с. 144, сн. 5]). Исследователь здесь же указывает, что речь идёт о фугах ор. 17.

⁵ В печатном экземпляре журнала «Музыка» слово «не» пропущено, вписано карандашом от руки; об опечатке говорится в следующем выпуске журнала.

Варьирование темы – признак того, что баховские принципы работы с темой Римский-Корсаков намеревался применить по отношению к иному – народно-песенному, фольклорному – тематическому материалу. В «Воспоминаниях» В. В. Ястребцева читаем: «В это время вошёл Лядов, и мы начали (он играл, я слушал) просматривать некогда изданные фуги Николая Андреевича. Проиграв их штуки четыре, Анатолий Константинович сказал мне: “Знаете, не будь этих фуг (я имею в виду вообще занятия Римского-Корсакова контрапунктами), не было бы ни ‘Майской ночи’, ни ‘Снегурочки’”» [7, с. 292]. С данным свидетельством соотносится и то, что параллельно Римский-Корсаков писал хоры *a cappella*: хоральные элементы в темах фуг могут быть квалифицированы как выход на материал хоров, в том числе фольклорного происхождения.

«Дойти до самой сути» (знал ли Борис Пастернак статью Беляева? вполне возможно, что молодой поэт следил за публикациями в журнале «Музыка» и более чем через сорок лет вспомнил эти слова – сознательно или нет!) стремился как выпускник Санкт-Петербургской консерватории Беляев в своём впечатляющем аналитическом труде, так и сам Римский-Корсаков. Усерднейшим образом занимаясь контрапунктом, композитор сумел «добраться» до тематических и композиционных основ фуги, усвоив баховские принципы работы с материалом. В дальнейшем Римский-Корсаков не только успешно применял данные принципы во всех без исключения жанрах, но и на протяжении многих лет передавал их своим ученикам – наследникам петербургской композиторской традиции, от Глазунова до Стравинского.

Литература

1. Беляев В. 25 лет научно-музыкальной деятельности (Творческий самоотчёт) // Советская музыка. 1937. Выпуск № 6 (47). С. 105–109.
2. [Беляев В.] О «сходстве» и «тождестве» у Баха и Римского-Корсакова. II: Ответ Борису Сабанееву // Музыка. № 181. 10/V–[1]914. С. 365–366.

3. Беляев В. Фуги Н. А. Римского-Корсакова op. 17 // Музыка. № 176. 5/IV–[1]914. С. 282–291.
4. Беляев В. Фуги Н. А. Римского-Корсакова op. 17 (продолжение) // Музыка. № 177. 12/IV–[1]914. С. 311–318.
5. Гриффитс Г. Ещё раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 4. С. 6–18. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001.
6. История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX века: Вл. Протопопов. М.: Музыка, 1987. 319 с.
7. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева: 1886–1908. В 2 т. / под ред. А. В. Оссовского. Т. 1: 1886–1887. Л.: Музгиз, 1959. 527 с.
8. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.
9. [Сабанеев Б.] О «сходстве» и «тождестве» у Баха и Римского-Корсакова. I: Письмо в редакцию // Музыка. № 180. 3/V–[1]914. С. 358–359.
10. Симатова Ю. Л. Фортепианное творчество Н. А. Римского-Корсакова (проблемы жанра, стиля, текстологии, исполнения): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2006. 318 с.
11. Ямпольский И. М. Сабанеев Борис Леонидович // Музыкальная энциклопедия. URL: <https://www.musenc.ru/html/s/sabaneev.html> (10.07.2022).

References

1. Beljaev V. 25 let nauchno-muzykal'noj dejatel'nosti (Tvorcheskij samootchjot) [25 Years of Research and Musical Activity (A Creative Self-Report)]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1937. Issue No. 6 (47), pp. 105–109.
2. [Beljaev V.] О “shodstve” i “tozhdestve” u Baha i Rimskogo-Korsakova. II: Otvet Borisu Sabaneevu [On the *Similarity* and *Identity* of Bach and Rimsky-Korsakov. II. An Answer to Boris Sabaneev]. *Muzyka* [Music]. No. 181. 10/V–[1]914, pp. 365–366.
3. Beljaev V. Fugi N. A. Rimskogo-Korsakova op. 17 [N. A. Rimsky-Korsakov’s Fugues op. 17]. *Muzyka* [Music]. No. 176. 5/IV–[1]914, pp. 282–291.
4. Beljaev V. Fugi N. A. Rimskogo-Korsakova op. 17 (prodolzhenie) [N. A. Rimsky-Korsakov’s Fugues op. 17 (continuation)]. *Muzyka* [Music]. No. 177. 12/IV–[1]914, pp. 311–318.
5. Griffiths G. Eshhjo raz o “krovnom rodstve” Rimskogo-Korsakova i Stravinskogo: puti k neoklassicizmu i drugie sovpadenija [“The *Consanguinity* Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries”]. *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 4, pp. 6–18. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001.
6. *Istorija polifonii. Vyp. 5: Polifonija v russkoj muzyke XVII – nachala XX veka: Vl. Protopopov* [History of the Polyphony. Issue 5: Polyphony in Russian Music of the 17th – early 20th Century: Vladimir Protopopov]. Moscow: Muzyka, 1987. 319 p.
7. *Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov. Vospominanija V. V. Jastrebtseva: 1886–1908. V 2 t.* [Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov. Memoirs of V. V. Yastrebtsev. 1886–1908. In 2 vol. Vol. 1: 1886–1887]. Edited by A. V. Ossovskiy. Leningrad: Muzgiz, 1959. 527 p.

8. Rimskij-Korsakov N. A. *Letopis' moej muzykal'noj zhizni. 9-e izd.* [Rimsky-Korsakov N. A. The Chronicle of My Musical Life. 9th ed.]. Moscow: Muzyka, 1982. 440 p.
9. [Sabaneev B.] O “shodstve” i “tozhdestve” u Baha i Rimskogo-Korsakova. I: Pis'mo v redakciju [On the *Similarity* and *Identity* of Bach and Rimsky-Korsakov. I: A Letter to the Editor]. *Muzyka* [Music]. No. 180. 3/V–[1]914, pp. 358–359.
10. Simatova Ju. L. *Fortepiannoe tvorchestvo N. A. Rimskogo-Korsakova (problemy zhanra, stilja, tekstologii, ispolnenija): dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [The Piano Oeuvre by N. A. Rimsky-Korsakov (the Issues of Genre, Style, Textual Studies, Performance): Dissertation by the Ph. D. in Art History. 17.00.02]. St. Petersburg, 2006. 318 p.
11. Jampol'skij I. M. Sabaneev Boris Leonidovich [Sabaneev Boris Leonidovich]. *Muzykal'naja jenciklopedija* [Encyclopedia of Music]. URL: <https://www.musenc.ru/html/s/sabaneev.html> (10.07.2022).