

УДК 786

ТРАДИЦИИ РОМАНТИЗМА И «СОВЕТСКОЕ ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО»

Бородин Б. Б., доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов, Уральский государственный педагогический университет, профессор кафедры фортепиано, Уральская государственная консерватория им. М. М. Мусоргского, член Союза композиторов России (Екатеринбург). E-mail: bbborodin@mail.ru

Определяющее влияние на формирование русской фортепианно-исполнительской школы оказали традиции романтизма, которые сохранялись и академизировались в «советском пианистическом пространстве», обособленном от общего вектора мировой художественной жизни. Дополнительными факторами стали консервативность музыкальной педагогической среды и потребность отечественной публики в эмоциональном общении с музыкой.

Ключевые слова: романтизм, русская фортепианно-исполнительская школа, советская фортепианно-исполнительская школа.

TRADITIONS OF ROMANTICISM AND THE SOVIET PIANISTIC SPACE

Borodin B. B., Doctor of Art History, Professor, Chair of Theory, History of Music and Musical Instruments, Ural State Pedagogical University, Professor of Chair of Piano, M. Mussorgsky Ural State Conservatory, Member of the Union of Composers of Russia (Yekaterinburg). E-mail: bbborodin@mail.ru

This article discusses the factors which have a decisive influence on the formation of the Soviet piano-performing schools. The author introduces the term “Soviet Pianistic Space” for studying indicated process. It’s a conditional term that encompasses the totality of the completeness of national piano culture phenomena relevant period. The concept “Space” is intended to emphasize tangible isolation processes occurring within the territorial limits of the USSR from the total vector world artistic life. This space is quite rigidly stratified, has its own infrastructure, mythology, corporate ethics, and even their sense of humor. Definition of “Soviet” characterizes not aesthetic or ideological installation, but only temporary and geographic identity of the phenomena.

The main local feature of the Soviet Pianistic Space is to preserve the traditions of romanticism in it. This predominance of the romantic paradigm was due to several factors:

1. Domestic piano art of the second half of the XIX century was formed under the determining influence of the aesthetics of romanticism. Aesthetic needs of the Russian audience to develop under the influence of

emotional and meaningful art Rubinstein brothers, in their repertoire central place occupied by romantic music. Genesis romantic composer-pianist (Scriabin, Rachmaninov and Medtner) personified Russian “Silver Age” in the piano field.

2. Performing and pedagogical views of the founders of Soviet piano school Igumnyov, Goldenveizer, Neuhaus and Nikolaev maintained continuity with the previous period in the new historical conditions. Their creativity represents a different branch of Romanticism. Namely romantic existential discourse is most desirable for the domestic audience, satisfying her need for transcendence.

3. Romantic model is modified in the Soviet Pianistic Space, while in the world musical culture grew stronger anti-romantic and retrospective tendencies (neo-baroque, neo-classical), evolved the tradition of “Historically Informed Performing”. The art was considered part of the “ideological front” and its development took place in an ever growing isolation “Proletarian State” from the world artistic process.

4. Performing arts is becoming a showcase achievements of Soviet society from the thirties of the twentieth century. The first Soviet pianists-laureates received the status of national heroes. Ideological censorship in performing field manifested in limiting the repertoire, which is not allowed artwork recognized “formalist” or “ideologically harmful”. Dominant repertoire of most Soviet pianists were Artworks of Romantic composers, also had an impact on the interpretation of Bach and the Viennese classics.

5. The gradual return the country in the world artistic process (70–90 years) led to a greater variety of performing directions. But the romantic tradition in the Soviet and post-Soviet Pianistic Space still continues to occupy a significant place. This is due to the conservatism of the music teaching environment and the need for the general public in the emotional communicating with the music.

Keywords: Romanticism, Russian piano-performing school, Soviet piano-performing school.

В начале статьи следует пояснить термины, вынесенные в заголовок. Советское пианистическое пространство – условный термин, охватывающий всю совокупную полноту явлений, относящихся к отечественной фортепианной культуре, и дающий возможность обобщить, рассмотреть в динамике и взаимодействии факты, связанные с фортепианным композиторским творчеством, исполнительством и педагогикой соответствующего периода.

Понятие «пространство» здесь призвано подчеркнуть ощутимую обособленность процессов, происходивших в территориальных пределах СССР, от общего вектора мировой художественной жизни. (Символом этой разобщенности может служить, например, судьба В. В. Софроницкого, при жизни практически неизвестного за пределами родины.) Это пространство имеет центральные узловые пункты и обширную периферию. Оно густо заселено, и включает в себя не только всемирно признанных артистов, но и безвестных концертмейстеров и скромных преподавателей ДМШ. Оно достаточно жестко стратифицировано, имеет свою инфраструктуру, мифологию, корпоративную этику и даже свой юмор.

Определение «советское» характеризует не эстетическую или идеологическую установку, а большей частью временную и, опять же, географическую принадлежность изучаемых феноменов. Хотя содержательное наполнение данного определения в какой-то мере отражает и глубинное своеобразие их бытования. Ведь искусство Страны советов развивалось на территории, сохраняющей – в разное время и в разной степени – определенную идеологическую герметичность. В этом контексте советское пианистическое пространство оформилось в своеобразную систему, поддерживающую свой гомеостаз, то есть способность воспроизводить себя, восстанавливать утраченное равновесие, преодолевать сопротивление внешней среды. В силу специфики музыкально-исполнительского искусства, его идеологическая охрана велась, конечно же, менее тщательно, чем в других видах художественного творчества – в театре, литературе и даже в музыке, но она все же существовала.

Наибольшие сложности возникают при подходе к последнему ключевому понятию заголовка – «романтизм», заключающему в себе весьма обширное и не всегда общепринятое содержание.

«Всякой по-своему его определяет и находит!» – писал о романтизме в 1826 году Н. М. Языков [14, с. 278]. Но, не желая следовать этой традиции, и, отбросив самонадеянные потуги на оригинальность, позволю себе опереться на авторитетное мнение Н. А. Бердяева, который считал, что именно «романтизм экзальтировал душевную жизнь человека, он утверждал, раскрывал и развивал эмоциональную природу человека. Человек вышел из покорности объективированному порядку, и обнаружили богатства его субъективного мира. <...> Романтизм в судьбах европейского человека означает разрыв между объективным и субъективным» [1, с. 287–288]. Выход из под власти непреложности, пусть даже и субъективный, – это акт свободы. Сошлюсь еще на один авторитет – М. В. Юдина в своей лекции о романтизме говорила: «...как известно, есть знаменитый роман “Утраченные иллюзии”, а что есть романтизм? – Приобретенные иллюзии» [13, с. 73].

Если исходить из бердяевского понимания романтизма, то главной локальной особенностью советского пианистического пространства в социальном плане окажется именно намеренное культивирование «разрыва между объективным и субъективным», высокая и утопическая попытка в государственном масштабе выйти из царства необходимости в царство свободы. В самом деле, никакими экономическими расчетами невозможно оправдать строгую и стройную систему музыкального образования, созданную в Советском Союзе. «Русское образование – удивительное, уникальное – можно сравнить с совершенным биологическим организмом, подаренным нам природой: оно питается не только большими артериями (консерваториями), но и мелкими (училищами), разветвляясь до тончайших, как нити, капилляров (школ), поддерживающих все кровообращение, снабжающих кровью все периферические окончания», – восклицал Л. Н. Наумов, сам бывший частью этого организма [8, с. 274]. Эту систему можно понять только исходя из *идеологической* (идеалистической и романтической) установки о преобразующей, воспитывающей нового человека силе искусства.

Идея контроля над стихией субъективности дала неожиданные результаты. Субъективный мир консолидировался и почувствовал свою от-

носительную автономию. Поэтому советское пианистическое пространство, порожденное отечественной системой музыкального образования, наглядно демонстрирует правомерность диалектического закона перехода количества в качество. Выпуская профессионалов с избытком природного явления (подобно цветению трав, нересту рыб), эта система повышала вероятность появления выдающихся музыкантов. Но, с другой стороны, сколько неудовлетворенный амбиций, тайных и явных драм тайл и таит в себе этот неестественный «естественный отбор»!

Советское пианистическое пространство является динамической системой: оно было разным в 30-е и, скажем, в 80-е годы XX столетия. Но одна закономерность определяла его единство – это сохранение, развитие и академизация в нем романтических традиций, в то время как глобальная мировая тенденция была направлена на их преодоление и трансформацию. Н. А. Бердяев, вспоминая конец 20-х годов, писал: «Когда я оказался в изгнании на Западе, то застал интеллектуальную Европу, в преобладающих ее течениях, в состоянии реакции против романтизма и против XIX века вообще» [1, с. 288]. «Вообще, как в наше время можно быть романтическим? – спрашивал в одном из интервью молодой И. Ф. Стравинский. – По моему мнению, романтика раз и навсегда похоронена как в искусстве, так и в жизни» [12, с. 81]. Молодой Шостакович в это время создает свои самые антиромантические опусы – оперу «Нос», Первую фортепианную сонату, цикл «Афоризмы». Но, в то же время он участвует в международном конкурсе имени Шопена в Варшаве, где получает почетный диплом. Конструктивистские, урбанистические тенденции, господствовавшие в искусстве в целом, не стали главными в фортепианном исполнительстве и не вытеснили романтическое начало.

Такое преобладание романтической парадигмы было обусловлено рядом факторов. Рассмотрим их по порядку.

Трудно отрицать, что отечественное фортепианное искусство второй половины XIX столетия сформировалось под определяющим влиянием эстетики романтизма. Жанры фортепианной музыки, их образная сфера, формы и фактурные решения непосредственно связаны преимущественно с традициями Шопена, Шумана и Ли-

ста. Отмеченные влияния просматриваются даже в наиболее самобытных фортепианных опусах этого периода: «Исламей» М. А. Балакирева развивает линию листовской виртуозности, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского по концепции формы близки шумановской сюите сквозного строения. Этюды польского гения с их единством художественного и конструктивного и естественной пианистической пластики сознательно или интуитивно послужили образцом для этюдов Лядова, Аренского, Блуменфельда, Скрябина и даже для ранних этюдов Стравинского (Четыре этюда ор. 7).

Русский серебряный век в фортепианной сфере олицетворяли композиторы-пианисты весьма несхожих индивидуальностей, но все же преимущественно романтического генезиса. Пианистическое пространство этого периода свободно вмещает утонченную, «мирискусническую» манеру Лядова, монументально-академическую элегичность Глазунова, полнокровное, объемное, многоплановое письмо Рахманинова, мерцающее, ирреальное, «светоносное» фортепиано «экстазов» Скрябина и крепкую конструктивную логику сонат и «сказок» Метнера с их детализированной фактурой. Искания позднего Скрябина были продолжены в композициях Н. Рославца, «гармониеформы» которых выросли из исходных «синтетаккордов»; в причудливой, словно нематериальной нотной графике «Форм в воздухе» А. Лурье, посвященных Пикассо; в мистических опусах Н. Обухова, именовавшего себя «Николаем Экстатическим». В «Пожелтевших страницах» и «Причудах» Н. Мяковского романтический жанр «листка из альбома» предстает в экспрессионистской изломанности и остроте линий. Выразительный потенциал романтических хроматизмов трансформируется в эксперименты с микрохроматикой в сочинениях И. Вышнеградского.

Остро ритмизированное графическое письмо вторгается в пианистические стили романтической традиции – облик позднего композиторского и исполнительского творчества Рахманинова может служить здесь примером. Еще больший удельный вес отмеченная сфера фортепианности занимает в искусстве Прокофьева. Его токкатность многообразна и часто принципиально антиромантична. Пылкому эмоциональному порыву

противопоставляется волевой и мужественный «стальной скак», полный избытка молодых здоровых сил, лишенный рефлексивных нюансов. Но, все же, традиции масштабного романтического пианизма отчетливо проступают в «многоэтажных» циклопических нагромождениях каденции из первой части Второго фортепианного концерта Прокофьева.

Эстетические потребности российской аудитории выработались под воздействием эмоционально-содержательного искусства братьев Рубинштейнов, в репертуаре которых центральное место занимало творчество композиторов-романтиков. Исполнительское кредо А. Г. Рубинштейна выражено в его афоризме: «Игра на фортепиано – движение пальцев, исполнение на фортепиано – движение души» [11, с. 178]. Весьма характерно и продолжение этого афоризма: «Теперь чаще слышишь первое!». Рубинштейн горячо отстаивал право интерпретатора на сотворчество: «Для меня совершенно непостижимо, что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение *eo ipso* субъективно, если производится не машиною, а личностью. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон каждого исполнителя, но, естественно, каждый делает это по-своему, то есть *субъективно*. И мыслимо ли иначе? Ведь нет двух людей одного и того же характера, одной и той же нервной системы, одного и того же физического сложения. <...> Если передача сочинения должна быть объективной, то только одна манера была бы правильной, и все исполнители должны бы только ей подражать. Чем же тогда становились бы исполнители? Обезьянами?» [11, с. 151]. Не зная концепции Бердяева, он видел разрыв между «объективным и субъективным» и его помыслы были явно на стороне второго. Вот слова Рубинштейна: «Что предпочитать в художественном произведении: правду без возвышающего полета или возвышающий полет без правды? Я предпочитаю последнее, потому что оно действует на мое воображение, тогда как первое вовсе не обращается к нему» [11, с. 185]. И «возвышающий полет» здесь звучит как пушкинский «возвышающий обман» или как юдинские «приобретенные иллюзии».

Исполнительские и педагогические взгляды основоположников советской пианистической

школы К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза и Л. В. Николаева, при всем различии их индивидуальностей, в новых исторических условиях сохраняли преемственность с предшествующим периодом. Их творчество представляет собой различные ответвления романтизма: от умеренно академизированного у Гольденвейзера и Николаева – до интимно-лирического у Игумнова и экспансивно-философического у Нейгауза. «Во все времена люди возвышенные, хотя, впрочем, и разногласные в некоторых отношениях, были одной веры по некоторым основным мнениям; несмотря на слова их, противоречащие одно другому, выдавалась у них невольная ответственность», – писал П. Вяземский [2, с. 329]. Таким наиболее общим связующим качеством является принадлежность представителей русской фортепианной школы к тому обширному культурному пространству, которое И. Ф. Стравинский называл «русским европеизмом».

Глубоко символично, что именно эмоционально-открытая исполнительская манера почти всегда находила и находит самый горячий отклик у отечественной аудитории, удовлетворяя ее романтическую «потребность в трансценденции» (Л. Е. Гаккель), в выходе за пределы обыденного существования. Характеризуя послевоенную концертную жизнь Ленинграда, В. Н. Маргулис писал о романтических ожиданиях публики: «Мы были сыты академическим совершенством, сбалансированным экстазом Эмиля Гилельса, Давида Ойстраха, Даниила Шафрана, не приступавших канонов красоты. После пережитого на войне, крайней напряженности сил и нервов, тягчайших мук и пыток людей нам хотелось в искусстве того же – исступления, фанатизма, торнадо, извержения вулкана и землетрясения» [7, с. 70]. На Первом международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 1958 году отечественная публика и профессиональные музыканты с восторгом приняли Вэна Клайберна, узнав в его игре желанные черты большого романтического стиля. Вместе с тем в пределах советского пианистического пространства в 50–60-е годы нельзя не отметить появление кризисных тенденций к унификации исполнительской манеры. В рецензиях на концерты молодых пианистов стали раздаваться сетования на недостаточно индивидуаль-

ные, усредненные трактовки. Г. М. Коган в статье 1961 года писал: «Господствующая пианистическая школа приучила нас ко многому хорошему – к высокой культуре, требовательности вкуса, точной передаче текста. Но, превращенные в культ, и эти бесспорные достоинства начали обнаруживать свою оборотную сторону. Все чаще слышишь молодых артистов, засушенных слишком многочисленными запретами, не столько играющих, сколько осторожно скользящих по узкой тропке академически дозволенного, боязливо озираясь на ежетапные «по газонам не ходить». Все чаще на концертах попадаешь в атмосферу Лейпцига времен Рейнеке, некоей нотариальной конторы, где снимаются копии с искусства и где главное – чтоб было “с подлинным верно”» [4, с. 454]. Г. Г. Нейгауз с грустной иронией цитировал слова А. Г. Рубинштейна, что «в наше время “все” умеют хорошо играть» [9, с. 13]. Но публика делала свой выбор, предпочитая не мастеровитых и корректных исполнителей, а неповторимые индивидуальности артистов романтического плана. Невозможно не вспомнить в этой связи волнующую, трепетную, подлинно романтическую атмосферу, царившую на клавирабендах В. В. Софроницкого, Г. Г. Нейгауза, С. Г. Нейгауза, с восторгом встреченные отечественной публикой гастролы «семидесятилетнего юноши» – Артура Рубинштейна, прощальные концерты Владимира Горовица. Клавирабенды С. Т. Рихтера порой воспринимались как некое священнодействие, выступления М. В. Юдиной трансформировались в страстные проповеди, где к музыке присовокуплялось поэтическое слово. Поистине, история отечественного музыкального исполнительства знала такие периоды, когда, если перефразировать слова Е. Евтушенко, пианист в России был «больше чем пианист».

Важнейшим фактором, определяющим своеобразие советского пианистического пространства, являлась его автономия. Так Д. Паперно, вспоминая о концертной жизни Москвы начала 50-х, отмечает: «Гастролеры из западных стран почти не приезжали» [10, с. 80]. В то время как в мировой музыкальной культуре крепились антиромантические и ретроспективные тенденции (необарокко, неоклассицизм), складывались традиции «исторически информированного исполнитель-

ства», в советском пианистическом пространстве происходила модификация романтической модели. В годы становления нового общества, в революционном пафосе «обновления мира» подобная направленность некоторое время поддерживалась даже официальными установками. В статье «Музыка и революция» (1926) А. В. Луначарский писал: «Нам нужны либо кристально-чистые, честные, спокойные, могучие исполнители, которые бы, как в ясном зеркале, давали нам образцы всего исполняемого, или тип исполнителя тенденциозный, страстный, все преломляющий сквозь собственную призму, на все налагающий собственную печать» [6, с. 165]. Это высказывание правомерно прокомментировать двумя персоналиями: молодой Э. Г. Гилельс и М. В. Юдина.

С самых первых шагов советской власти на официальном уровне искусство было признано неотъемлемой частью «идеологического фронта». И если в двадцатые годы еще наблюдались активные контакты с самыми современными образцами культуры Запада (особенно интенсивные в Ленинграде), то тридцатые, а тем более – сороковые годы были ознаменованы все нарастающей изоляцией «пролетарского государства» от мирового художественного процесса. Отголоски пресловутой «классовой борьбы» проникали даже в теорию пианизма. Например, пафос борьбы со всевозможными «уклонами» пронизывает стиль и лексику статьи Г. М. Когана, опубликованной в 1929 году. Он пишет: «В соответствии с таким положением на пианистическом “фронте” главными задачами сегодняшнего дня являются: 1) решительная борьба со “старой” школой; 2) наряду с использованием отдельных ценных положений “анатомо-физиологической” школы (главным образом как орудия борьбы против старой школы) четкая критика основных принципиальных ошибок этого направления, борьба с апологетическим отношением к нему и со всякими попытками “пропитать” наш пианизм принципами этого направления; 3) изучение и критическое освещение “психотехнического” направления; 4) разработка основных проблем теории пианизма в соответствии с принципами марксистской методологии» [4, с. 44]. Порой даже выдающиеся зарубежные интерпретаторы, не вписывающиеся в привычные рамки, принимались весьма настороженно.

Так в статье 1939 года Гольденвейзер с заметным раздражением констатировал: «В Ленинграде – Шнабель, в Москве – Корго, оба большие артисты, но не могущие “словечка в простоте сказать”» [3, с. 354]. Ему вторил Г. М. Коган, сурово изрекавший: «Несомненно, путь Шнабеля – не наш путь. Не посчитавшиеся с этим оказались на опасной дороге» [4, с. 350]. Г. Г. Нейгауз, обращаясь в своей отповеди к Л. А. Баренбойму, писал: «Ваш учитель, которого Вы высоко цените, Ф. М. Блуменфельд буквально пыхтел от негодования, слушая в Малом зале консерватории “Davidsbündler” Шумана в исполнении Шнабеля, и я его очень и очень понимал» [9, с. 9].

На рубеже 20–30-х годов XX века исполнительское искусство становится витриной достижений советского общества. Первые отечественные музыканты-лауреаты, завоевавшие признание на международных конкурсах, получают подлинно романтический статус национальных героев, наравне с полярниками, авиаторами, передовиками труда. Советские гастролеры, выезжавшие за рубеж, должны были быть полпредами «страны победившего социализма» и своим мастерством подтверждать преимущества нового строя. Идеологическая цензура в исполнительской сфере проявлялась, прежде всего, в ограничении репертуара, в который не допускались произведения, признанные «формалистическими» или «идейно вредными». С умеренным критическим настроением воспринимались даже произведения Дебюсси и Равеля. В частности А. Б. Гольденвейзер считал, что «... в большом количестве эти внешне мастерские, но внутренне малосодержательные произведения быстро приедаются» [3, с. 91]. Еще большее отторжение вызывала музыка «нововенцев». В статье 1970 года Ю. А. Кремлев так аргументировал свое неприятие основоположника нововенской школы: «Вглядываясь в вереницу дошедших до нас портретов Шенберга, мы постоянно испытываем неприязненное чувство: в более ранние годы поражает сочетание самодовольства с раздраженностью, в более поздние – горькой разочарованности с презрением к миру. <...> Мог ли так под конец жизни выглядеть истинный новатор, подаривший человечеству нечто ценное и глубокое – будь он трижды стар и болен? Разумеется, нет, нет и нет! Портре-

ты Шенберга – живое, образное свидетельство противоестественности его новаций, разрушивших не только основы классических традиций музыки, но даже личность самого композитора» [5, с. 45].

Подобные охранительные меры давали свой результат. Репертуарной доминантой большинства советских пианистов оставались произведения композиторов-романтиков, что нередко накладывало отпечаток на интерпретацию Баха и венских классиков. В советском пианистическом пространстве стремление к аутентичности трактовок и к возрождению старинного инструментария начинает отчетливо проявляться лишь к началу шестидесятых годов и крепнет одновременно с возрастающим вниманием к авангардному искусству и новым композиторским техникам.

Постепенное возвращение страны в мировой художественный процесс (70–90-е годы), изживание идеологических стереотипов и связанное с этим расширение эстетических горизонтов привело к большему разнообразию исполнительских направлений. Но романтическая традиция в советском и постсоветском пианистическом пространстве все же продолжает занимать значительное место, что позволяет определить его неким «заповедником романтизма». Это, прежде всего, связано с определенной консервативностью музыкальной педагогической среды и стойкой потребностью широкой публики в эмоциональном общении с музыкой. Поэтому романтический *бытийный дискурс*, как показывают наблюдения, до сих пор остается наиболее желанным на отечественной концертной эстраде.

Литература

1. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: Книга, 1991.
2. Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. – СПб., 1878. – Т. 1.
3. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: сб. ст. – М.: Музыка, 1975.
4. Коган Г. М. Вопросы пианизма. – М.: Совет. композитор, 1968.
5. Кремлев Ю. А. Очерки творчества и эстетики новой венской школы. – Л.: Музыка, 1970.
6. Луначарский А. В. Мир обновляется. – М.: Молодая гвардия, 1989.
7. Маргулис В. Н. Паралипоменон. Новеллеты из жизни музыканта. – М.: Классика XXI, 2006.
8. Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. – М.: Антиква, 2002.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1967.
10. Паперно Д. А. Записки московского пианиста. – М.: Классика XXI, 2008.
11. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 т. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1.
12. Стравинский И. – публицист и собеседник. – М.: Совет. композитор, 1988.
13. Юдина М. В. Романтизм. Истоки и параллели. Стенограмма лекций // Пианисты рассказывают. – М.: Совет. композитор, 1988. – Вып. 3.
14. Языковский архив / под ред. и с объясн. прим. Е. В. Петухова. – СПб., 1913. – Вып. I: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829).

References

1. Berdjaev N. A. Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii). – M.: Kniga, 1991.
2. Vjazemskij P. A. Poln. sobr. soch.: v 12 t. – SPb., 1878. – T. 1.
3. Gol'denvejzer A. B. O muzykal'nom iskusstve: sb. st. – M.: Muzyka, 1975.
4. Kogan G. M. Voprosy pianizma. – M.: Sovet. kompozitor, 1968.
5. Kremljov Ju. A. Oчерки tvorchestva i estetiki novoj venskoj shkoly. – L.: Muzyka, 1970.
6. Lunacharskij A. V. Mir obnovljaetsja. – M.: Molodaja gvardija, 1989.
7. Margulis V. N. Paralipomenon. Novellety iz zhizni muzykanta. – M.: Klassika XXI, 2006.
8. Naumov L. N. Pod znakom Neigauza. Besedy s Katerinoj Zamotorinoj. – M.: Antikva, 2002.
9. Neigauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga. – M.: Muzyka, 1967.
10. Paperno D. A. Zapiski moskovskogo pianista. – M.: Klassika XXI, 2008.
11. Rubinshtejn A. G. Literaturnoe nasledie: v 3 t. – M.: Muzyka, 1983. – T. 1.
12. Stravinskij I. – publicist i sobesednik. – M.: Sovet. kompozitor, 1988.
13. udina M. V. Romantizm. Istoki i paralleli. Stenogramma lekcij // Pianisty rasskazyvajut. – M.: Sovet. kompozitor, 1988. – Vyp. 3.
14. Jazykovskij arhiv / pod red. i s ob#jasn. prim. E. V. Petuhova. – SPb., 1913. – Vyp. I: Pis'ma N. M. Jazykova k rodnym za derpstkij period ego zhizni (1822–1829).