

УДК 130.2 :78.01 (Философия культуры. Системы культуры. Культурологические учения /
Общие вопросы. Теории. Эстетика и философия музыки)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ А.К. ГЛАЗУНОВА

© 2022 Ли Сию

Ли Сию, аспирант факультета искусств

E-mail: g.v.denissova@gmail.com

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Москва, Россия

Статья поступила в редакцию 17.07.2022

В статье рассматривается творчество композитора А.К. Глазунова в относительно новой парадигме. В этой связи автор прибег к биографическому, музыковедческому методам исследования, а также к системному анализу. На примере его произведения «Саломея» рассмотрен вклад композитора в мир символизма, популярного в конце 19 - начале 20 вв. «Танец Саломеи», написанный для Иды Рубенштейн и исполненный ею вопреки цензурным ограничениям, является ярким примером новаторского искусства того времени. Над постановкой трудились и другие выдающиеся художники того времени - Мейерхольд, Бакст, Фокин. В статье изучается роль экзотической музыки в творчестве А.К. Глазунова. Выводы исследования: А.К. Глазунов создал великолепное символистское произведение в духе передовых идей своего времени, раскрыв новые грани своего таланта. В творчестве А.К. Глазунова «Саломея» не единственное «экзотическое» произведение, были еще несколько, в том числе «Испанская серенада» (1888), «Восточная мечта» (1888 г.), «Восточная сказка» из струнного квартета «Пять новелл» (1886), «Восточный танец» из балетных сцен (1904), «Вакханалия» из оперы «Раймонда» (1898), Восточная рапсодия (1889 г.), Восточная сюита (1895) и песня «Восточный романс» в дополнение к отрывку из «Сезонов», использованному в «Клеопатре».

Ключевые слова: А.К. Глазунов, Ида Рубенштейн, «Саломея», Оскар Уайльд, символизм, симфоническое движение
DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-87-77-82

Введение. Александр Константинович Глазунов (1865–1936) не у всех ассоциируется с новаторскими решениями в музыке. Он часто видится продолжателем дела «могучей кучки», верным традициям своего учителя Н.А. Римского-Корсакова, классическим русским композитором. Однако творчество А.К. Глазунова гораздо шире этого определения. В поздний период своей жизни он внес, например, выдающийся вклад в развитии саксофона как инструмента классического искусства.

Мы хотели бы остановиться на специфическом произведении А.К. Глазунова, которое пронизано символизмом, неожиданным для непосвященного слушателя. Это музыкальное произведение, которое он написал по заказу танцовщицы-любительницы Иды Рубинштейн – «Танец Саломеи».

Методы исследования. В работе использован биографический метод исследования, системного анализа, а также музыковедческий.

Ида Рубенштейн, обладательница огромного состояния, вошла в историю русской культуры как новаторская танцовщица. Отсутствие профессионального образования сильно

ограничивало хореографические возможности постановок с ее участием. Тем не менее, поскольку над ее постановками трудились лучшие постановщики и музыканты своего времени, они вызывали неподдельный интерес у публики. Так, над постановкой «Саломеи» работали В.Э. Мейерхольд, выдающийся художник Л. Бакст, постановку танца осуществил М. Фокин, а музыку написал А.К. Глазунов.

«Саломея» – музыкальное произведение, основанное на литературной пьесе О. Уайльда. Пьеса вышла в России в 1904 г. в переводе К. Бальмонта. Пьеса пользовалась большим успехом у композиторов.

Пляска была задумана как театрализованная сцена с живописным оформлением. Кроме Саломеи, в ней должны были участвовать царь Ирод, Иродиада, группы народа и римские воины.

Не всё из задуманного было осуществлено при исполнении на вечере художественного танца И.Л. Рубинштейн 20 декабря 1908 г. «Репетиция в Большом зале Консерватории, – вспоминал позже Глазунов, – прошла блестяще, но тут вмешалась цензура и полиция. Почему-то уничтожили трон Ирода и весь задуманный

Мейерхольдом план действия. На самом спектакле Ирод с женою стояли где-то около кулис, так как трон был убран, тем не менее спектакль и в искаженном виде произвёл впечатление». Скандал устроил В. Пуришкевич, недавно основавший «Союз Михаила Архангела» и искавший возможности привлечь к себе внимание. В результате уже разрешенная постановка Саломеи в театре Комиссаржевской была отменена, а постановка Иды Рубинштейн сильно урезана.

Помимо «Танца Саломеи» А.К. Глазунова на ту же тему почти одновременно вышли несколько произведений: опера «Саломея» Антуана Мариотта (1908), опера «Саломея» Рихарда Штрауса (1905), и балет «Трагедия Саломеи» Флорана Шмитта (1907). Произведение Р. Штрауса привлекло к себе наибольшее внимание.

Сам О. Уайльд не думал, что в его пьесе нужна музыка. Выбор Иды Рубинштейн включить музыку в ее постановку, скорее всего, был предпринят, учитывая важность музыки в ее символистской эстетике. Кроме того, как показал музыковед Питер Ламот, музыкальное сопровождение было «вездесущим» в театральных представлениях конца века, особенно во Франции [7, с. 1]. Музыка играла все более важную роль в разговорном театре по мере того, как девятнадцатый век шел на убыль, становясь неотъемлемым аспектом как популярного, так и традиционного театра, а также «гибридных» произведений, которые включали музыку, танец и устный текст. Ранние театральные эксперименты французских символистов почти всегда включали музыку как ключевой фактор создания мультисенсорного и синестетического опыта для публики. Стефан Малларме постулировал музыку как средство, способное победить вездесущую материальность театра, которую драматурги и режиссеры-символисты хотели смягчить. «Простое оркестровое дополнение меняет все», — заключил С. Малларме [8, с. 156].

Ламот пишет: «Сочетание танца и аккомпанемента во Франции все более приходит к пантомиме по своей природе к концу девятнадцатого века», перечисляя в качестве примеров композиции Камиллы Сен-Санс для пьес Дежанир (1898) и Парисатида (1902), а также, что характерно, музыку, сочиненная для пьес, написанных для Рубинштейн и исполненных ею: композиции Дебюсси для «Мученика» (1911) и Ильдебрандо да Парма для «Пизанеллы или духов смерти» (1913).

Ламот также подчеркивает важность аккомпанементной музыки, особенно той, которая объединяет балетную и пантомимическую танцевальную музыку, в пьесах с «протохристианскими» сюжетами, такими как Калигула (Габриэль Фор, 1888 г.), La Legende de Sainte Cecile (Эрнест Шоссон, 1891), Quo vadis? (Фрэнсис Том, 1901 г.) и Les Noces Corinthiennes (Томе, 1902 г.)» [7, с. 122].

На протяжении всей карьеры актрисы и продюсера Ида Рубинштейн привлекала самых известных и признанных критиками музыкантов своего времени, заказав работы, в частности, Флорану Шмитту («Антуан и Клеопатра», 1920), Игорю Стравинскому («Поцелуй Феи», 1928, и «Персефона», 1934), Жоржу Орику («Очарования Альсины», 1928), Морису Равелю («Болеро», 1929) и Артуро Онеггеру («Амфион», 1931 и «Жанна д'Арк в Буше», 1938) и др.

В контексте этого списка прогрессивных композиторов, нанятых И. Рубинштейн, ее выбор А.К. Глазунова для сочинения музыки к «Саломее» может показаться странным, по крайней мере, с точки зрения восприятия А.К. Глазунова как музыканта в XXI в., технически виртуозного, но также консервативного и чрезмерно академичного. Однако в 1908 г. А.К. Глазунов был самым известным композитором в России и считался последней нитью, связывающей музыкальную культуру с почитаемым им Римским-Корсаковым, его наставником, которого А.К. Глазунов сменил на посту директора Санкт-Петербургской консерватории в 1906 г. Как отмечает музыковед Джеральд Абрахам, «за десятилетие до [Первой мировой] войны Глазунов был практически музыкальным диктатором России» [2, с. 239]. Выбор Идой Рубинштейн Глазунова, скорее всего, отражал ее зарождающуюся, но давнюю привычку нанимать «лучших» в каждой области. «Глазунов почти стал символом всей русской музыки в одном теле», — пишет музыковед Анна Владимировна Нисневич, репутация которой была известна Рубинштейн [10, с. 12].

Выбор А.К. Глазунова в качестве композитора музыки «Саломеи», возможно, также был предложен И. Рубинштейн Бакстом и Фокиным, оба из которых работали над балетами на музыку А.К. Глазунова в Мариинском театре, доме Императорского балета в Санкт-Петербурге. А.К. Глазунов имел репутацию человека, привносящего качество и серьезность в свою балетную музыку, что сильно отличало ее от той, что традиционно

звучала в Мариинском театре [5, с. 114]. А.К. Глазунов также внес свой вклад в качестве оркестратора в ранние произведения Русского балета, оркестровав уже существующую музыку для «Шопенианы» (1907 г. в Санкт-Петербурге, 1909 г., как «Сильфиды» в Париже), действие II оперы Александра Бородина «Князь Игорь» (впервые исполнено «Русские балеты» в 1909 г. и «Карнавал» (1910) на темы Роберта Шумана. Дягилев явно не считал музыку А.К. Глазунова несовместимой с его собственным символистским видением; он использовал музыку А.К. Глазунова в попури, которые импресарио иногда собирал для нового балета, примером чего являются «Фестин» (1909), «Клеопатра» (1909) и «Восточные» (1910), все из которых включали музыку А.К. Глазунова.

Возможно, Дягилев оценил мастерство, с которым А.К. Глазунов интегрировал экзотичные элементы в преимущественно западный музыкальный язык. Эксплуатация западного восприятия России как «восточной» была характерна для самых успешных постановок первых сезонов «Русских балетов». Как выразилась историк танца Нэнси Ван Норман Бэр, цель экзотики для Русских балетов заключалась в том, чтобы «поддерживать эстетику символизма, чтобы расширить разум / чувства и усилить эмоции в поисках возвышенной, высшей реальности» [9, с. 25].

История вопроса. Современная критика высоко оценила балетную музыку А.К. Глазунова, отметив глубину звучания и значительную роль его оркестра. В музыке для танца А.К. Глазунова «тяжесть балетов заключается в оркестре — танцы только дополнение, иллюстрация музыки, в отличие от старых балетов, где можно было наблюдать полную противоположность», — писал Ю.Д. Энгель в 1907 г. в «Русских музыкальных ведомостях» [10, с. 171]. Для критиков музыка А.К. Глазунова доминировала над хореографией, занимая свое место, как полагали мистические символисты, как наиболее важное из художественных средств, способствующих театральной постановке. Энгель продолжал: «Разве нет у нас в Глазунове всемогущего владыки звука — в первую очередь владыки оркестровых красок и нюансов, великого мастера инструментовки, достойного стоять рядом с Римским-Корсаковым» [10, с. 173]. В 1912 г. Волынский, друг Рубинштейн и журналист петербургской ежедневной газеты «Биржевые новости», размышлял о важности оркестра в балетах А.К. Глазунова. Обсуждая балет А.К. Глазунова 1898 г. «Раймонда», Волынский писал: «Александр Глазунов внес в музыку балета

элемент симфонического движения. Он как бы оправдывал мысль Вагнера о том, что симфония вообще должна быть растворением танца в звуке. Отсюда следует вывод, которого сам Вагнер никогда не делал, что балетное движение по своей природе есть лишь сжатие симфонического звука. Таким образом, мелодии оркестровой композиции с их акустическим богатством таят в себе скульптурные формы, дающие мотивы для танца» [3, с. 33].

Показательно сравнение музыки Р. Вагнера и А.К. Глазунова. Даже относительно консервативный композитор, такой как А.К. Глазунов, не мог полностью игнорировать влияние музыки Р. Вагнера на Россию Серебряного века. Римский-Корсаков, сам, конечно, не вагнерианец, так описывал исполнение вагнеровского цикла «Кольцо Нибелунгов» гастроллирующей немецкой оперной труппой в Петербурге в сезоне 1888–1889 гг.: «Весь музыкальный Петербург интересовался. Мы с Глазуновым присутствовали на репетициях, сопровождая их партитурой в руках... Вагнеровский метод оркестровки поразил Глазунова и меня, и отныне вагнеровские приемы постепенно стали составлять часть наших оркестровых приемов» [6, с. 251]. Влияние Р. Вагнера на А.К. Глазунова, однако, обнаруживается не столько в использовании А.К. Глазуновым некоторых «оркестровых приемов», сколько в повествовательно-символическом весе, которым он наделял свой оркестр, «передавая невыразимое, открывая зрителю тайну», как считал Мейерхольд. Музыкальный критик Вячеслав Каратыгин согласился с этим и охарактеризовал произведения А.К. Глазунова как метамузыку, поскольку они «вызывают чувство погружения ... в глубины чистой музыкальной красоты» [4, с. 2]. Сочинения современных слушателей, таких как Энгель, Волынский и Каратыгин, доказывают, что современники связывали аспекты музыки Глазунова с музыкой Вагнера.

Именно благодаря некоторым чертам его сценической музыки, прежде всего ее выразительному характеру и важной роли, отведенной оркестру, музыку А.К. Глазунова можно интерпретировать как символистскую. Моррисон показал, что даже русские композиторы, враждебные символизму, могли писать сочинения, демонстрирующие его влияние. Точно так же в своей музыке к «Саломее» классик А.К. Глазунов вызвал потустороннюю атмосферу, продиктованную текстом О. Уайльда и переданную музыкальностью его языка. Реакция А.К. Глазунова на символистские

литературные приемы в его музыкальном сочинении показывает, как красочная и экзотичная музыка, написанная относительно консервативным музыкальным языком (и очень далекая от радикальных гармоний и мерцающего акустического мира Дебюсси), может восприниматься как символистская. Для мистических символистов, таких как соавторы Саломеи, музыка А.К. Глазунова могла стать важным вкладом в синтетическое театральное произведение, способное раскрывать проблеск иного света.

Музыка А.К. Глазунова для Саломеи состоит из двух частей: Вступления и Танца Саломеи. Вступление для минор носит эпизодический характер и служит прелюдией к пьесе. Множественные эпизоды, некоторые из которых повторяются с изменением, а некоторые - новые, следуют друг за другом, сопровождаясь непрерывными раундами модуляции. Аффект, который преобладает в большей части произведения, оставляет у слушателя в конце смутное чувство беспокойства.

«Танец Саломеи» это череда неистовых танцев – А.К. Глазунов ограничил их семью. Эти танцы имеют общую основу, но сильно различаются в воздействии. Эти танцы иногда почти плавно переходят друг в друга, в то время как в других случаях момент молчания или неожиданное изменение тональности вводят следующий танец. Каждый танец характеризуется особым воздействием, инструментарием или мелодией, хотя все мелодии каким-то образом связаны общим мотивом; фригийская и пентатоническая гамма делают некоторые мелодии особенно экзотичными.

А.К. Глазунов использовал экзотические элементы во Вступлении (вся шкала тонов, фригийский лад, тяжелый хроматизм, быстрые хроматические орнаменты и синкопы), но они бледны, по сравнению с восточным колоритом, которым он пронизал «Танец». А.К. Глазунов, «великий волшебник инструментовки», как сказал Энгель, добавил к оркестровой палитре «Танца Саломеи» английский рожок, инструмент, который в западной музыке часто ассоциируется с экзотикой, и расширил свою перкуссионную секцию, включив в нее бубен и малый барабан, наряду с треугольником, тарелками и бас-барабанными вступлениями. А.К. Глазунов манипулировал целыми коллекциями тонов во вступительных тактах «Танца Саломеи», сбивая с толку слушателя, который не может твердо установить основную тональность для большей части. Как и Вступление,

«Танец Саломеи» демонстрирует оркестровую широту и вес, отмеченные современными критиками музыки Глазунова и которые способствуют пышной и чувственной атмосфере, созданной в «Танце». Однако эта атмосфера часто окрашена темным предчувствием. Даже более беззаботные танцы кажутся тщетными попытками изменить роковую цепь событий, преследующую Саломею О. Уайльда.

Результаты исследования. Музыка А.К. Глазунова для «Саломеи» отличается структурным повторением и использованием музыкальных символов, характерных для музыки символистов. Это видно прежде всего в Разделе I Вступления и служит символистской и аффективной цели. Имея в виду религиозно окрашенную мистическими символистами интерпретацию «Саломеи» О. Уайльда (в которой пьеса воплощает символическую борьбу между эстетическим/языческим и протохристианским), зловещую и статичную музыку, услышанную в Разделе I, можно интерпретировать как символ более крупных сил, которые действуют в драме. Зловещая музыка, характеризующаяся экзотическими музыкальными элементами, представляет дионисийскую культуру двора Ирода, лучшим примером которой является сама Саломея. Последующий хорал, долгое время связанный с христианским ритуалом, символизирует Иоанн Креститель, чьи пророчества о грядущем царствовании Христа, кажется, простираются от рожкового хорала до мирной, статичной музыки, возможно, символизирующей предсказанное небесное царство. Хорал является явным символом Иоанна Крестителя, даже если слушатель отвергает его традиционные религиозные коннотации. Во всех музыкальных интерпретациях Саломеи О. Уайльда в этом исследовании используется хорал валторны и/или тембр валторны как символы Иоанна Крестителя, ассоциация, которая, скорее всего, началась с Саломеи И. Штрауса. Противоречивая партитура И. Штрауса, премьера которой состоялась в конце 1905 г., активно изучалась современными композиторами. Одним из таких композиторов был Глазунов, который не любил Штрауса и его музыку вообще, но был близко знаком с творчеством немецкого композитора.

Символы зловещей и статичной музыки связаны с повторяющейся структурой Вступления, которая на элементарном уровне укореняет в партитуре представление о борьбе между

эстетическим/языческим и протохристианским миром. Это сочетание структурного повторения и использования музыкальных символов вдвойне подчеркивает религиозную интерпретацию Саломеи мистическими символистами, в которой чувственная Саломея, очарованная физической красотой Иоанна Крестителя, побеждает строгого, морализирующего пророка. В каждом из трех эпизодов Раздела I зловещая музыка смело объявляет о своем присутствии, но прерывается хоралом валторны и, как следствие, музыкальным застоем. Первые два эпизода, кажется, предполагают, что статичная музыка, представляющая Иоанна Крестителя, пересилит зловещую музыку Саломеи, представительницы эстетизированного язычества. Однако в Саломее чувственный, дионисийский мир, любимый мистиками-символистами, одерживает победу над протохристианским в результате инициированной Саломеей казни Предтечи. Это развитие, триумф язычества (представленного красивой и чувственной Саломеей и ее любовью к Иоанну Крестителю) над протохристианством (представленным Иоанном Крестителем и его полемическими

пророчествами), подразумевается в эпизодах 1 и 2, но становится явным в эпизоде 3. В эпизоде 3 зловещая музыка пересиливает статичную музыку, что символизирует отказ валторн от своего хорала ради фанфар зловещей музыки. Раздел II отбрасывает любые сомнения относительно победителя борьбы, полностью исключая статичную музыку и вместо этого сосредотачиваясь на создании предчувствия аффекта, аналогичного тому, что пронизывает пьесу «Саломея».

Выводы. Таким образом, А.К. Глазунов создал великолепное символистское произведение в духе передовых идей своего времени, раскрыв новые грани своего таланта. В творчестве А.К. Глазунова «Саломея» не единственное «экзотическое» произведение, были еще несколько, в том числе «Испанская серенада» (1888), «Восточная мечта» (1888 г.), «Восточная сказка» из струнного квартета «Пять новелл» (1886), «Восточный танец» из балетных сцен (1904), «Вакханалия» из оперы «Раймонда» (1898), Восточная рапсодия (1889 г.), Восточная сюита (1895) и песня «Восточный романс» в дополнение к отрывку из «Сезонов», использованному в «Клеопатре».

1. Абрахам, Дж. О русской музыке. - Нью-Йорк: Johnson Reprint Corp., 1970. — С. 2.
2. Волинский, А.Л. «Раймонда», The Stock Exchange News (12 ноября 1912 г.). — С. 5–6
3. Каратыгин, В. А.К. Глазунов. К 50-летию со дня рождения // Речь. - 1915. — № 206.
4. Римский-Корсаков, Н. Летопись моей музыкальной жизни. 1844-1906. — СПб, 1909. — 190 с.
5. Тарускин, Р. Антилитературный человек: Дягилев и музыка / В книге: Nancy Van Norman Baer, The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929 Paperback. — March 1, 1989, Нью-Йорк: University Books, 1989.
6. Энгель, Ю. Глазунов как симфонист // Русский музыкальный вестник. - 1907. - С. 171-175.
7. Lamothe, P. Theater Music in France, 1864-1914: Dissertation for the degree of Doctor of Science. University of North Carolina at Chapel Hill, 2008, Mallarmé Divagations. — URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Texte_entier) (date of access: 07/16/2022).
8. Nancy Van Norman Baer. The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929 Paperback. — March 1, 1989. — 159 p.
9. Nisnevich Anna The Silver Age and Its Echo: St. Petersburg Classicism at Home and Abroad, 1890-1921: Dissertation for the degree of Doctor of Science, UC Berkeley, 2007.
10. Taruskin, R. On Russian Music. — Berkeley: University of California Press, 2009. — 416 p.

MUSICAL SYMBOLISM BY ALEXANDER GLAZUNOV

© 2022 Li Siyu

Li Siyu, graduate student of the Faculty of Arts

E-mail: g.v.denissova@gmail.com

Moscow State University named after M.V. Lomonosov

Moscow, Russia

The article deals with the work of the composer A.K. Glazunov in a relatively new paradigm. In this regard, the author resorted to biographical, musicological methods of research, as well as to system analysis. On the example of his work "Salome", the composer's contribution to the world of symbolism, popular in the late 19th - early 20th centuries, is considered. The Dance of Salome, written for Ida Rubenstein and performed by her in defiance of censorship restrictions, is a prime example of the innovative art of the time. Other outstanding artists of that time also worked on the production -

Meyerhold, Bakst, Fokin. The article studies the role of exotic music in the work of A.K. Glazunov. Research findings: A.K. Glazunov created a magnificent symbolist work in the spirit of the advanced ideas of his time, revealing new facets of his talent. In the work of A.K. Glazunov's "Salome" is not the only "exotic" work, there were several more, including "Spanish Serenade" (1888), "Oriental Dream" (1888), "Oriental Tale" from the string quartet "Five Novels" (1886), "Oriental Dance" from ballet scenes (1904), "Bacchanalia" from the opera "Raymonda" (1898), Oriental Rhapsody (1889), Oriental Suite (1895) and the song "Oriental Romance" in addition to an excerpt from "Seasons", used in "Cleopatra".

Keywords: A.K. Glazunov, Ida Rubenstein, Salome, Oscar Wilde, symbolism, symphonic movement
DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-87-77-82

1. Abrakham, Dzh. O russkoi muzyke (About Russian music). - N'iu-Iork: Johnson Reprint Corp., 1970. — S. 2.
2. Volynskii, A.L. «Raimonda», The Stock Exchange News (12 noiabria 1912 g.). — S. 5–6.
3. Karatygin, V. A.K. Glazunov. K 50-letiiu so dnia rozhdeniia (A.K. Glazunov. To the 50th anniversary of his birth) // Rech'. - 1915. — № 206.
4. Rimskii-Korsakov, N. Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 1844-1906. (Chronicle of my musical life. 1844-1906). — SPb, 1909. — 190 s.
5. Taruskin, R. Antiliteraturnyi chelovek: Diaghilev i muzyka (Antiliterary Man: Diaghilev and Music) / V knige: Nancy Van Norman Baer, The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929 Paperback. — March 1, 1989, N'iu-Iork: University Books, 1989.
6. Engel', Iu. Glazunov kak simfonist (Glazunov as a symphonist) // Russkii muzykal'nyi vestnik. - 1907. - S. 171-175.
7. Lamothe, P. Theater Music in France, 1864-1914: Dissertation for the degree of Doctor of Science. University of North Carolina at Chapel Hill, 2008, Mallarmé Divagations. — URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_\(1897\)/Texte_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Texte_entier) (date of access: 07/16/2022).
8. Nancy Van Norman Baer. The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929 Paperback. — March 1, 1989. — 159 p.
9. Nisnevich Anna The Silver Age and Its Echo: St. Petersburg Classicism at Home and Abroad, 1890-1921: Dissertation for the degree of Doctor of Science, UC Berkeley, 2007.
10. Taruskin, R. On Russian Music. — Berkeley: University of California Press, 2009. — 416 p.