

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В сознании музыканта композиционные средства сопрягаются с определенными слуховыми представлениями, сложившимися в результате накопленного опыта музыкального восприятия. Целенаправленной творческой деятельностью обусловлено осознание значений различных средств музыкальной композиции – ладов, гармонических оборотов, ритмоформулы, оркестровых средств, видов фактуры и т. д. Все они так или иначе связаны с выразительно-смысловой сферой музыки. Как отмечает М. Бонфельд, «в музыке все стороны звучания связаны со смыслом, в отдельности, в разных связях» [2, 10].

Безусловно, знание средств, с помощью которых достигнуты те или иные выразительные эффекты, обеспечивает более полное, глубокое, детализированное восприятие музыкального произведения. М. Михайлов подчеркивает: «Если для любителя, в сущности, главное в искусстве – „что“, то для профессионала, наряду с этим, не менее существенно также и „как“. Это „как“ является для него, при этом, не абстрактной „чистой“ формой... а полной глубокого интонационно-содержательного смысла». Далее исследователь уточняет, что «эта содержательность является результатом прочных, исторически сложившихся и закрепившихся в общественном музыкально-слуховом сознании на основе непосредственного слухового опыта ассоциативных связей интонационно-образного порядка» [6, 72].

Как известно, семантика тональности корректируется ее ладовой структурой. Выразительные возможности тональности проявляют себя также во взаимодействии с другими музыкальными средствами. В данной статье мы попытаемся выявить роль **внутренних и внешних факторов формирования семантики тональностей** в творчестве Римского-Корсакова, подразумевая под внутренними факторами ладовые свойства тональности, под внешними – взаимодействие тональности с другими элементами музыки.

Рассмотрим зависимость семантики тональности от ее ладовой структуры. Последнюю мы понимаем как комплекс элементов звуковысотной системы и их соотношение. Конкретный облик ладо-

вой структуры определяет ее главный, преобладающий признак – центральный элемент (ЦЭ), по терминологии Ю. Холопова, свойства которого распространяются на всю систему [10, 248]. Мы используем термины «ладовая структура», «звуковысотная структура», следуя мысли Ю. Холопова о том, что «большинство звуковысотных структур (тональных, модальных, новотональных, новомодальных и др.) допускает приложимость категории лада, либо другой аналогичной категории (высотная система, высотная структура)» [10, 34]. Ладовыми свойствами различные звуковысотные структуры наделяются благодаря тому, что им присущи возможности упорядочивания звукового материала. Вместе с тем, их своеобразие связано с преобладающим признаком (центральным элементом системы).

Так, диатоническая основа, ясность, простота «белого», в восприятии Римского-Корсакова, *C-dur* являются важными выразительными элементами в воплощении славлений, величаний: в величании царя в «Псковитянке», в величании Млады и Яромира на свадебном пиру и в «Славе» Радегасту в «Младе», в финальной «Славе» в «Майской ночи» (здесь и далее характеристики тональностей приведены по [13]). Ладовые структуры во многом обусловлены интонационным строем народно-песенных жанров. Композитор использует богатейшие выразительные возможности диатоники, ладовой переменности, старинных ладов, гармонии побочных ступеней, благодаря чему *C-dur* в названных сценах способствует утверждению коллективного начала.

В народных обрядовых сценах облик звуковысотных структур формируется характерным в своей архаичности интонационным комплексом. Для него типична мелодика, построенная на малообъемных звукорядах, диатоническая в своей основе, состоящая из сцепления коротких мелодических оборотов и попевок трихордного типа; ее отличают плавность и поступенность движения, переменность ладовых опор, неквадратная и текучая метроритмика (вспомним Гимн Радегасту в *C-dur* из «Млады», сверкающий ослепительными, праздничными красками). Особенности ладовой структуры в значительной мере влияют на семантический

облик тональности, сообщая ей черты архаики и обуславливая, тем самым, ее немаловажную роль в создании яркой картины народной жизни.

Ладовая структура становится незаменимым средством при воплощении сложных, внутренне противоречивых ситуаций и психологических состояний. Так, в финале третьего действия «Царской невесты» возникает переломный момент: царь выбрал невесту, однако великая честь, оказанная Собакиным, на самом деле – великое горе. *C-dur* расщеплен между доминантовым секундаккордом тональности *a-moll* и гармонической минорной субдоминантой. Ни одно из этих тяготений не находит разрешения – вместо ясного, устойчивого *C-dur* образуется сложная тональная структура, которая выражает самую суть остроконфликтного сценического действия.

Тональная структура наполняется неустойчивостью, которая служит разным целям, определяя характерные семантические оттенки тональности. Так, во вступлении к опере «Майская ночь» *C-dur* представлен как «парящая» тональность (понятие Ю. Холопова) – тоника есть, но не появляется [11, 63], что создает ощущение зыбкости, неустойчивости. *C-dur* воспринимается как область притяжения, в которой диссонирующие гармонии не получают разрешения. Краткие повисающие в загадочной и влекущей неразрешенности фразы, прозрачная акварельная фактура, приглушенная динамика, мягкие, переливающиеся краски в условиях тональной многозначности передают одухотворенную красоту весенней ночи, атмосферу настороженно-чуткой ночной тишины, полной таинственности, но и очарования. Благодаря неустойчивости ладовой структуры, ясный *C-dur* в приведенном примере обогащается различными оттенками и полутонами.

Сложный ладовый синтез становится ключевым средством в воплощении сказочных, фантастических образов. Композитор создает оригинальную систему выразительных приемов, сочетая традиционные элементы мажоро-минора, гаммы тон-полутон, симметричных ладов (увеличенного, уменьшенного, щепного), хроматического звукоряда, восточных ладов (с двумя увеличенными секундами). При этом тональность, приобретает новые черты и новые возможности, окрашивается необычными, фантастическими оттенками. Такой ладовый синтез впервые возникает уже в «Псковитянке» («усложненный» *B-dur* в «Сказке про царевну Ладу»).

Совмещением элементов увеличенного и уменьшенного ладов в музыкальной характеристике Лешего из «Снегурочки» обусловлены волшебные, причудливые, фантастические оттенки звуковысотной структуры. Загадочное «мерцание» двух сложных ладов (уменьшенного и увеличенного) придает особую выразительность лейтмотиву Морены из «Млады». В опере значительно расширяется сфера «негативной» волшебной образности. В характеристике Чернобога и его свиты композитор применяет уменьшенные гармонии, малый вводный септаккорд, который становится в этой опере лейтгармонией темных сил. Мрачной экспрессией наполнены гармония «отравленного кольца» и «аккорды смерти». В этом выразительном комплексе доминирует звучание увеличенного и уменьшенного трезвучий, а также большетерцовый цикл трезвучий (*b, D, d, Fis*), тяготеющих к системе увеличенного лада.

Чтобы воплотить образ зла во вступлении к «Кащей бессмертному», композитор формирует сложную ладовую структуру – «подозрительный», по его выражению, *e-moll*, в котором совмещаются элементы уменьшенного и увеличенного ладов. Тональность в традиционном ее понимании уступает место новой системе гармонического мышления. По словам Ю. Холопова, тональная структура во вступлении представляет собой «симбиоз мажоро-минорной системы (т. 10–13, 22–23) и новой тональности (т. 1–8 и 14–23)». Исследователь определяет тональную структуру как парящую тональность и приходит к следующему выводу: «Тональная структура в целом переменна... Пьеса атональна с тональным окончанием» [11, 63].

Подобная звуковысотная структура передает ощущение строго ограниченного, замкнутого пространства, холодного безмолвия, оцепенения «осеннего» царства. Вместе с тем, в ней заложен символический смысл: абсолютная, неподвижная симметрия, железная логика музыкального мышления, «математичность», автоматизм выявляют противоестественность безжизненного бессмертия (живое нарушает симметрию). Таким образом, звуковысотная структура – «усложненный» («подозрительный») *e-moll* – служит воплощению художественного замысла: показать не просто колдовство, а вселенское зло.

Как известно, излюбленным средством Римского-Корсакова в обрисовке волшебных образов была гамма тон-полутон. Впервые композитор

применил ее в своем раннем произведении – музыкальной картине «Садко» (1867), материал из которой использовал позже в одноименной опере (1896). Гамма тон-полутон (так называемый уменьшенный лад), а в связи с ним и малотерцовые ряды трезвучий в сочетании с другими выразительными средствами стали яркими красками в создании образов подводного царства. Призрачные, зыбкие, диссонирующие гармонии сообщают звучанию волшебный колорит, отражая текучесть, мерцание, прохладу таинственной водной стихии во второй картине («Берег Ильмень-озера» в «усложненном» *e-moll*), пятой («Садко опускается в бездну») и шестой картинах («Подводное царство» – гамма тон-полутон, «морской» *E-dur*).

Как видим, фантастические образы вызывают к жизни целый комплекс выразительных средств, в котором звуковысотная структура, являющая собой в каждой опере оригинальный ладовый синтез, играет первостепенную роль. При этом семантика ладового синтеза обусловлена выразительными возможностями его элементов.

Ладовые структуры тональностей в операх Римского-Корсакова индивидуализируются, гибко реагируя на либретто, помогают воплотить образы национальной старины, архаики, природы, сказочной фантастики, а также различные психологические состояния. Как мы убедились, в зависимости от особенностей ладовой структуры (диатонической, хроматической) в тональности актуализируются соответствующие смысловые оттенки: волшебные-сказочные, колористические, эмоционально-экспрессивные и прочие.

Уяснив роль ладовой структуры в формировании семантики тональностей, перейдем далее к рассмотрению взаимодействия тональности с другими элементами музыки, попытаемся установить, каким образом последние содействуют формированию ее смысловых оттенков.

Давая характеристику системы выразительных средств, Л. Мазель отмечает ее неоднородность, наличие в ней высокоорганизованных элементов (ладогармоническая сторона) и малоорганизованных (громкостная динамика) [4, 38]. Именно такая неоднородность обеспечивает возможность обращения музыкального искусства к человеческой личности, к разным граням психики человека – «низшим» и «высшим»: эмоциям, интеллекту, глубинам подсознания и вершинам сознания. Как отмечает исследователь, искусство «апеллирует и к

простейшим безусловным рефлексам человека, и ко всему его социальному жизненному опыту, включая культуру, накопленную многовековым развитием человечества» [4, 41]. Вместе с тем, единый стержень всей системы выразительных средств, который формирует ее целостность, – это интонационная природа музыки. Такое понимание музыкальных средств утверждал Б. Асафьев, трактуя интонацию как явление комплексное, охватывающее разные элементы музыки.

Принимая во внимание то, что содержательные возможности композиционных элементов, по словам Л. Мазеля, обусловлены «не только их объективными свойствами и жизненными связями, но и их местом в соответствующей исторически сложившейся системе средств» [4, 34], выясним, какова роль тональности в этой системе. Будучи системой звуковысотных связей, тональность является особой разновидностью лада [10, 24, 29]. Как известно, исторически детерминированное содержание музыки неразрывно связано с определенными ладовыми системами. По словам Ю. Холопова, «ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи» [10, 32]. Так, например, средневековые модальные лады (их суть – пребывание в одной интонационной сфере, в одном и том же звукоряде – проявляется в специфичной для модальности неподвижности, подобной эффекту пребывания на одном месте) отображают особенности сознания феодальной эпохи – ее «стабильный взгляд на мир» [10, 220].

Свойствами тональности, в отличие от модальных ладов, являются внутренний динамизм и активность, централизованность и богатство функциональных связей, в чем отражаются динамизм музыкального сознания Нового времени и характерные черты идеологии Просвещения. В музыке Римского-Корсакова и других композиторов «Могучей кучки» тональность, обогащенная выразительными возможностями национальной ладовости, способствует воплощению образов русской природы и быта, эпической старины, сказочной фантастики и прочих.

Принципиально важным видится отношение Римского-Корсакова к тональности в ее связях с другими компонентами музыки. Б. Асафьев назвал его творческую манеру «умным деланием», сознательным, последовательным [1, 41]. Показательно, что на протяжении долгого творческого пути Римский-Корсаков стремился осмыслить проблему

композиторского мастерства, теоретически и философски обосновать критерии прекрасного, решить вопрос о существовании объективных законов музыки, обозначить пределы возможного. Его позиция складывалась в творческом диалоге-споре с Мусоргским, в работе над оркестровкой «Каменного гостя» Даргомыжского, в размышлениях о творчестве Шопена (в музыке которого Римский-Корсаков находил проявление подлинного совершенства), Вагнера, композиторов-модернистов.

Отмечая в творчестве последних всевозрастающие признаки декаданса и даже гибели музыки, композитор пытался найти верный критерий для того, чтобы «сознательно распознавать уродливое и безграмотное от действительно своеобразного и оригинального» (цит. по [12, 552]). Он не приемлет несовершенство формы, гармоническую «корявость», реагируя на «фальшь», «нескладницу», «слуховые заблуждения» [9, 213]. Последние он понимает как непоследовательность в гармоническом развитии, несвязность гармоний, неопределенность их ладового значения, неловкость движения голосов, неполнота аккордов. Все это нарушает чистоту и ясность изложения – особо ценимые им качества.

Показательно, что Римский-Корсаков утверждает принципиальную взаимообусловленность компонентов музыкального искусства. Изучая труд Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (который в целом подверг сокружительной критике) и прочитав: «Эта мелодия должна быть задумана вместе с этой гармонией, с этим ритмом и с этим тембром», на полях композитор пишет: «очень хорошо» (цит. по [7, 112]). Поэтому, несмотря на то, что с каждой тональностью у него были связаны определенные представления (*D-dur* – «дневной, желтоватый, царственный, властный», *H-dur* – мрачный, темно-синий со стальным серовато-свинцовым отливом; цвет зловещих грозовых туч» и т. д.), тональности в его музыке не наделяются неизменным значением. Наоборот, смысловые оттенки одной и той же тональности могут быть весьма различны. В этом смысле тональность «не равна себе», ее выразительные возможности конкретизируются в музыкальном произведении.

Для того чтобы установить, каким образом на облик тональности влияют другие выразительные средства, обратимся к некоторым музыковедческим концепциям. В теории семантических взаимодействий В. Медушевский, утверждая нетождественность контекстных и доконтекстных значений, видит ключ

к теории выразительных средств в точке сопряжения музыкального языка и музыкальной речи [5, 20].

Именно под влиянием контекста в тональности проявляются различные ее значения. Так, например, в «Майской ночи» лирическим оттенком ариозо Ганны «То не ангелы ли божьи» окрашивается тональность *e-moll*. Тональная структура отличается неустойчивостью, тоника появляется только в виде секстаккорда. Поэтически приподнятая, воодушевленная тема вокальной партии с восходящей мелодической линией передает устремленность, порыв героини: «Если б, как у птички, я имела крылья». Полнокровным земным чувством проникнута ариетта Купавы из первого действия «Снегурочки» в той же тональности. Активное, восходящее движение мелодии, характерная интонация увеличенной секунды в гармоническом миноре, ямбическое строение мелодического и стихотворного ритма передают радостно-взволнованные, страстные чувства героини. Тоскующе-элегическими тонами наполняется *e-moll* в ариозо Снегурочки «Пригожий Лель, ужель тебе не жалко». Интонации трогательной жалобы слышатся в лирической мелодии, насыщенной хроматическими полутоновыми ходами, образующими скрытую интонацию уменьшенной кварты, что придает мелодии щемящий оттенок.

Глубокой печалью окрашивается *e-moll* в ариозо Царевны «Тяжки думы» из «Кашея бессмертного», в котором она сравнивает себя с увядающей холодной осенью березкой. Лирические песенные интонации, фразы, напоминающие народное причитание, нисходящая мелодическая линия помогают передать образ поникшей девушки-березки. Холодноватый оттенок приобретает *e-moll* в арии Оксаны из «Ночи перед рождеством» благодаря инструментальному характеру вокальной партии, обилию причудливых пассажей (возникает некоторое сходство с *E-dur*'ной арией Снегурочки). Лирико-трагедийная семантика *e-moll* актуализируется в партии Любаши в «Царской невесте». В арии героини из второго действия «Господь тебя осудит» минорная окраска углубляется вследствие применения оборота с гармонией шестой минорной ступени, в силу этого происходит еще большее «оминоривание» минора. Тональность приобретает более сумрачную, экспрессивную окраску, что соответствует драматизму сценической ситуации. Подобные затемненные гармонические краски в песне Кашеевны «Меч мой заветный» в комплексе с другими музыкальными средствами (решительной маршевой

поступью, стремительными тиратами) достигают иного выразительного результата – рисуют образ властный, жестокий, непреклонный.

Как видим, тональность чутко «реагирует» на воздействие других элементов музыки, ее выразительные возможности конкретизируются в контексте, который оказывается решающим фактором актуализации тех или иных ее смысловых оттенков. Таким образом, языковое средство превращается в речевое. В классификации семантических взаимодействий В. Медушевского подобный тип обозначен как *отношение интерпретации* [5, 25], в классификации Л. Казанцевой он именуется *взаимодополнением* – это «одновременное соединение средств, обладающих разными, но не противоречивыми, выразительными потенциалами» [3, 60].

Однако способы влияния контекста на тональную семантику не исчерпываются вышеприведенными наблюдениями. Так, драматический, зловецкий оттенок звучания *cis-moll* (в восприятии композитора «багряного, трагического, рокового, зловещего») в образах Морены и Войславы в «Младе», Ядвиги в «Пане воеводе» усиливается благодаря взаимодействию с другими выразительными средствами – ползущими, «змеиными» хроматическими ходами, взлетами-скачками в мелодии, напряженными гармониями уменьшенного вводного септаккорда, экспрессивными динамическими нарастаниями. В обеих операх эти средства служат воплощению образов ревности, яда, темного колдовства, вторжения враждебной, роковой силы.

Фатальное, трагическое значение *cis-moll* в «Царской невесте» актуализируется уже в увертюре: в *d-moll* главной партии вторгается на *f* трезвучие *cis-moll* – далекой, «чужой» тональности, что вносит в звучание темы утрашающе-непреклонный оттенок. В дальнейшем оперном действии *cis-moll* связан с образом Любаши (в сцене с Бомелием – в ариозо «Тебе я, верно, мало посулила», в сцене с Грязным из четвертого действия – «Ты загубил мне душу»). Речевые интонации проникнуты экспрессией благодаря ладово острому оборотам с увеличенными и уменьшенными интервалами, напряженно звучащими хроматизмами.

В приведенных примерах семантика тональности усиливается сходным действием других выразительных средств. Такой способ их взаимодействия В. Медушевский определяет как *отношение детализации* [5, 26], Л. Казанцева – как *параллелизм*: «дружный ансамбль средств, направленных на достижение общего художественного результата» [3, 59].

Отметим, что, наряду с трагической, роковой семантикой *cis-moll*, в музыке Римского-Корсакова реализуется иная его смысловая грань – выражение романтического томления, возвышенного поэтического чувства. В таком значении *cis-moll* обнаруживает себя в «Майской ночи» – в песне Левко «Ой ты, месяц», дуэтино Левко и Панночки «О, как легко мне»; в сцене таяния Снегурочки; в ариозо Яромира «О, призрак чудесный»; в выразительно одушевленных фразах Волховы «Долетела песня твоя» (во второй картине), «Вот мой суженый», «Лада, ряженный мой» (в шестой); в поэтичнейшей сцене превращения Кащеевны в плачущую иву.

Показательно, что в партиях полусказочных-полуреальных героинь появление лирического кантиленного тематизма в *cis-moll* озаменовано пробуждением в них человеческого, одушевленного начала. В каждый из этих прекрасных лирических образов трагическая семантика тональности вносит щемящий оттенок. Для обозначения подобного взаимодействия контекста и тональности воспользуемся понятиями В. Медушевского «*отсечение полисемии*», «*выделение скрытых значений*» [5, 27]. В данном случае контекст подавляет одни смысловые импульсы тональности и усиливает другие, которые выходят на первый план.

Под влиянием контекста может произойти и радикальная трансформация первоначального значения. Так, тональность любви *Des-dur* в дуэте Кащеевны и Ивана Королевича в «Кащее бессмертном» преобразуется средствами уменьшенного лада. Тритоновые интонации искажают ясную ладовую основу, что отражает двойственность происходящего: под маской любви – обольщение, колдовские чары, жгучая, хмельная страсть, которая, подобно яду, отравляет сознание и душу. Тритон (как характерный элемент уменьшенного лада – лейтинтонация Кащея в опере) передает коварную сущность злой, «отравленной» красоты, символизирует заколдованный круг кащеева царства, из которого нет выхода. Таким образом, как отмечает Л. Казанцева, «противоречащие средства музыкальной выразительности, в одно и то же время направленные на разные, противоположные художественные результаты, вступают в отношения *контраста*» [3, 61].

С противоречивым и даже конфликтным взаимодействием выразительных средств связано воплощение определенного художественного замысла. В классификации В. Медушевского они обозначены как *междуровневые противоречия*. Так, в музыкальной характеристике Гришки Кутерь-

мы из «Сказания о невидимом граде Китеже» сочетаются средства, присущие танцевальному жанру, и скорбный, болезненный тембро-ладовый колорит. Внутренний надлом в душе персонажа передает тема печаль-тоски в *g-moll*. Проведение лейтмотива Кутерьмы в тональностях *fis-moll* («Вот как будешь по миру» в сцене с Февронией), *gis-moll* (в сцене предательства) углубляет драматизм этого образа. В партию Гришки проникают элементы уменьшенного лада (основа музыкальной характеристики татар) и его центральный элемент – тритон (основа темы беса). Происходит разрушение народно-песенной основы тематизма посредством хроматики до полной его деформации – так воплощена идея разрушения личности, показан «ад крошечный» душевных мук. Объединение тематизма Гришки и врагов имеет в опере символически и концепционно важное значение: раскрывает философскую, психологическую глубину образа Кутерьмы, обнаруживая диалектическую связь пути к тяжкому греху. Неукорененность, отчужденность, беспринципность этого персонажа ярко, психологически конкретно воплощены интонационными, ладовыми, тональными средствами.

В операх Римского-Корсакова порой встречается метафорическая трактовка семантики тональностей – *метафорический перенос*, по В. Медушевскому, что, опять-таки, обусловлено влиянием контекста. При этом значение выразительного средства и значение целого «находятся в разных семантических плоскостях» [5, 27]. Так, утрированная про-

стота, безыскусственность *C-dur* получают сатирическое преломление в образе Додона из «Золотого петушка» как выражение примитивности, ограниченности, тупости персонажа. Комический эффект усиливается благодаря «сочетанию несочетаемого»: шуточная песенка подвергается гротесковому переосмыслению, становясь темой помпезного марша, в котором соединяются богатырская мощь и какая-то марионеточность, вследствие многократных повторов начальной интонации, нарочито элементарных гармонических оборотов. Примечательна непрочность тональной опоры: в первом акте *C-dur* соскальзывает в *g-moll*, затем – в *c-moll* («Могучему Додону тяжело носить корону»). Карикатурный образ мнимого царского величия создается всей совокупностью музыкальных средств, в том числе семантикой тональности, которая сама корректируется в контексте музыкального целого.

Как видим, тональность у Римского-Корсакова – живой, постоянно развивающийся организм. На семантике тональности сказывается ладовая структура. Ее облик всегда обусловлен конкретной художественной задачей. Семантика тональности формируется, конкретизируется, усиливается, трансформируется, трактуется метафорически под влиянием контекста. Возможно, именно это обстоятельство имел в виду Римский-Корсаков, отмечая: «Характер музыки в свою очередь влияет на тональность. Все это весьма тонко и сложно» [8, 38].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970.
2. Бонфельд М. Музыка как речь и как мышление. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 1993.
3. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие. Астрахань, 2001.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. М., 1986.
5. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса // Сов. музыка. 1973. № 8.
6. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы // Критика и музыкознание: Сб. статей. Л., 1975.
7. Орлова Е. Мысли Н. А. Римского-Корсакова об анализе музыкального произведения // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Сб. статей. Л., 1959.
8. Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков. Вып. 4. М., 1946.
9. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
10. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. М., 1988.
11. Холопов Ю. Канун Новой музыки: О гармонии позднего Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков: Сб. статей. Вып. 30. М., 2000.
12. Ястребцев В. Кое-что о слуховых заблуждениях и композиторской глухоте // Русская музыкальная газета. 1909. № 22–23.
13. Ястребцев В. Римский-Корсаков: Воспоминания. Т. 1. Л., 1958.