

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ MUSIC EDUCATION



УДК 786.2

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_57

ЦИНЬ ЧУСЮАНЬ, Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТРАЖЕНИЯ «МИРА ДЕТСТВА» В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ А. ЛЯДОВА

Публикуемая статья посвящена широко известным фортепианным сочинениям А. Лядова, адресованным детской аудитории или запечатлевающим темы и образы «мира детства». Отмечается бесспорная значимость указанных сочинений, которые, с одной стороны, как бы резюмируют творческое наследие романтической эпохи в области инструментальной миниатюры (жанровый, стилистический, композиционный аспекты и т. д.), а с другой, – ярко и самобытно воплощают некую «периферийную» тематическую сферу музыки для детей. Речь идет об «игровом пространстве», которое воссоздается А. Лядовым весьма оригинально – в аспекте «предметной вещественности». Исходя из этого, в центре исследовательского внимания находятся произведения 1870–1890-х годов (цикл «Бирюльки», «Музыкальная табакерка», «Марионетки», «Маленький вальс»), с поразительной рельефностью и изобретательностью рисующие «мир детских игр». Подчеркивается, что соответствующая композиторская трактовка программности не ограничивается красочно-характеристическим «портретированием» разнообразных игровых предметов, явленных слушателю в статике или в динамике. Принципиально важным становится последовательное «очеловечение» всех подобных «звуковых персонажей». И вольный полет детской фантазии, и «пространство игры», ею формируемое, воспринимаются автором названных пьес как средоточие подлинной жизни. Реализация указанного подхода, безусловно, должна служить руководящей идеей для современного педагога в процессе работы над вышеперечисленными программными миниатюрами А. Лядова. При этом стремление юных исполнителей к точному и правильному осуществлению композиторских предписаний будет органично сочетаться с привносимыми образными «штрихами», эмоциональными акцентами, способными увлечь слушателя, вызвав у него живой и непосредственный отклик.

Ключевые слова: А. Лядов, детская фортепианная музыка, цикл «Бирюльки», «Музыкальная табакерка», «Марионетки», современный репертуар музыкальных школ и колледжей.

Для цитирования: Цинь Чусюань, Андрущенко Е. Ю. Отражения «мира детства» в фортепианной музыке А. Лядова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_57

QIN CHUXUAN, E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

REFLECTIONS OF “CHILDREN’S WORLD” IN THE PIANO MUSIC BY A. LYADOV

This article explores A. Lyadov’s well-known piano works, either intended for children or capturing themes and images of the “world of childhood”. The undeniable significance of these works is noted, as they, on the one hand, seem to summarize the creative heritage of the Romantic era in instrumental miniatures (genre, stylistic, compositional aspects, etc.), and, on the other, vividly and uniquely embody a certain “peripheral” thematic sphere of children’s music. This concerns the “play space” which A. Lyadov recreates with great originality – in aspect of “article substantiality”. Based on this, the research focuses on works from the 1870s–1890s (the cycle “Spillikins”, “Musical Snuff-Box”, “Marionettes”, and “Little Waltz”), which depict the “world of children’s play” with striking clarity and ingenuity. It is emphasized that the composer’s interpretation of programmatic music is not limited to the colorful and characteristic

“portraiting” of various game objects, presented to the listener either statically or dynamically. A consistent “humanization” of all such “sound characters” becomes fundamentally important. Both the free flight of children’s imagination and the “play space” it creates are perceived by the author of these pieces as the epicenter of authentic life. The implementation of this approach should undoubtedly serve as a guiding principle for modern educators working on the aforementioned programmatic miniatures by A. Lyadov. At the same time, the young performers’ desire for precise and accurate realization of the composer’s instructions will be organically combined with the introduced figurative “touches” and emotional accents capable of captivating the listener, evoking a lively and immediate response.

Keywords: A. Lyadov, children’s piano music, “The Spillikins” cycle, “The Musical Snuff-Box”, “The Marionettes”.

For citation: Qin Chuxuan, Andrushchenko E. Reflections of “Children’s World” in the piano music by A. Lyadov. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 57–66.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_57



Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) принадлежит к числу крупнейших мастеров детской фортепианной музыки второй половины XIX – начала XX столетия. Роль и значение «мира детства» как своеобразного «фундамента» художественного мирозерцания А. Лядова единодушно отмечаются российскими исследователями, начиная с Б. Асафьева. Оценивая детский музыкальный фольклор, включая традиционные игры детей, как олицетворение подлинной «красоты» и «серьезности», А. Лядов стремился к *творческому досказыванию* и органичному преломлению «детского» в контексте академического музыкального искусства [1, с. 99, 97]. Допустимо предположить, что именно этим мотивировались общеизвестная «...лядовская переимчивость... охватывающая широкий круг прообразов, объединяющая немало композиторских – даже взаимоисключающих имен», а также «детская простота» как важнейшая концептуальная предпосылка утонченного эстетизма [2, с. 344, 350].

В частности, фортепианные произведения А. Лядова, датируемые 1870–1890-ми годами, ярко и неповторимо индивидуально преломляют образную сферу детства в «игровом» аспекте. Для композитора «игровое» теснейшим образом смыкается с «игрушечным», и мировосприятие ребенка запечатлевается как бы опосредованно: А. Лядов с большим увлечением воссоздает в музыке разнообразные «звуковые портреты» детских игрушек («Бирюльки», «Марионетки [Куколки]», «Маленький вальс», «Музыкальная табакерка»). Однако чуткий художник не ограничивается наглядной «демонстрацией» важнейших черт этого «искусственного мира». Исходя из важнейшей особенности детского мировосприятия, склонного «оживлять», «одухотворять» все окружающие предметы, А. Лядов зачастую наделяет инструментальные миниатюры весьма характерными признаками эмоциональной

подвижности и даже образно-смысловой индивидуальности.

По мнению современных исследователей, «игрушечное» в этих сочинениях может быть трактовано с позиции некоей умышленной «стилистической игры», воссоздающей характерные особенности композиторского «почерка» великих зарубежных и отечественных мастеров – предшественников А. Лядова (условно говоря, от Ф. Мендельсона и Р. Шумана до М. Мусоргского и П. Чайковского) – в контексте предельно лаконичного «миниатюризма» и виртуозной отточенности фортепианного письма. Собственно же «механическое» начало не только достигает мыслимых пределов изобразительности, но и подразумевает своего рода «эстетическое совершенство», преподносимое опять-таки в ракурсе увлеченной «игры» с подчеркнуто «неживым» материалом, постепенно обретающим, благодаря «полету воображения» ребенка, узнаваемые черты «фантастической жизни». Программность, характерная для подобных миниатюр А. Лядова, сочетает в себе явно обобщенную «картинную» атмосферу с почти зримой конкретностью «процессуального» запечатления многочисленных игрушек, перемещаемых ребенком.

В частности, первый из опубликованных фортепианных лядовских опусов – цикл «Бирюльки», ор. 2 (1876) – вызывает целый ряд стилистических параллелей: «заметное увлечение юного композитора Шуманом и его “Альбомом для юношества”» сочетается с «...любовным вслушиванием в русскую музыку. Так, от внимания Лядова не ускользнули “Картинки с выставки” М. Мусоргского, о чем свидетельствует видимое сходство пятой пьесы цикла с “Прогулкой” (Примеры 1 и 2). <...> Шестая пьеса в характерном размере 5/4... возникла под явным влиянием эпических образов, присущих творчеству “Могучей кучки” (Пример 3). В манере

изложения № 8 легко обнаружить близость к “Детской польке” М. Глинки (Примеры 4 и 5). <...> Средний раздел № 10 характеризуется активным использованием гармонического оборота T–T⁵–VI₆, свойственного музыке М. Балакирева, и т. д.» [3, с. 68]. При этом образный строй данного опуса в целом не исчерпывается ориентацией на стилистику «Новой русской школы». Согласно комментарию современного исследователя, здесь в большей мере доминирует «шумановское» начало, точнее – «...пьесы, вдохновленные Шуманом и ориентированные на Чайковского» [2, с. 345], как бы предвосхищающие атмосферу прославленных балетов последнего.

По-видимому, авторский программный замысел, с подчеркнутым лаконизмом фиксируемый в названии цикла, может быть конкретизирован посредством описания *бирюлек* как феномена отечественной игровой культуры второй половины XIX столетия. «Бирюльками» («бирюлями») именовались «...мелкие деревянные игрушки, изготавливаемые из различных пород дерева, иногда – из слоновой кости. Они традиционно изготавливались в виде забавных фигурок животных или птиц, предметов кухонной утвари и т. д. (В деревнях с подобной целью использовались тоненькие, специально подготовленные соломинки.) Процесс игры, требовавшей ловкости рук, хорошей сноровки, терпения и внимания, протекал следующим образом. Игрушки высыпались на стол “горкой”; играющие, вооружившись маленькими крючками, поочередно стремились подцепить одну из бирюлек за крохотное отверстие и вытащить так, чтобы кучка не рассыпалась. Если же этого сделать не удавалось либо “горка” разваливалась (подобно “карточному домику”), игра начиналась сначала. <...> Мемуаристы отмечают, что во второй половине XIX века Петербург, Москва и некоторые другие крупные города России переживали настоящий “бирюлечный бум”, охвативший не только детей, но и взрослых» [4, с. 17–18].

Специфика индивидуального претворения «образа» данной игры в контексте рассматриваемого фортепианного цикла может быть выявлена интерпретатором на трех взаимосвязанных уровнях – стилистическом, композиционном и драматургическом. Для первого из них характерна подчеркнутая множественность применяемых *стилевых* «моделей» и «прообразов». Здесь обнаруживается видимая параллель к реальной игре, в которой принято было использовать большое количество самых разнообразных игрушек. Между тем «...в самой музыке “Бирюлек” собственно “игрушечного” не так уж много: это, главным образом, обрамление цикла (№№ 1, 14) и “шкатулочно”-звонящий вальс C-dur (№ 11).

Вероятно, название цикла как бы оправдывало в глазах композитора определенную интонационную вторичность сочинения; при этом круг отраженных образов и состояний оказывается в данном случае широким и достаточно “серьезным”» [2, с. 345] (Примеры 6 и 7).

Второй уровень (композиционный) соотносится с общеизвестной характеристикой лядовского творчества – *миниатюризмом*: на протяжении всего опуса целенаправленно демонстрируется «...умение содержательно высказываться в небольших формах, используя камерную манеру письма. Каждая из 14 крохотных пьесок, образующих сюиту, представляет собой вполне законченное целое и могла бы исполняться отдельно, если бы приемом тематического обрамления автор не подчеркнул своего желания рассматривать всю серию звуковых картинок в качестве единого цикла» [3, с. 68]. В данном случае смысловая ассоциация обуславливается практической непригодностью бирюлек, взятых порознь, для каких-либо других игр: этому препятствовали чрезвычайно маленькие размеры, а также наличие дополнительных атрибутов для «цепляния» (отверстий, петелек, «завитушек» и др.). Наконец, в границах третьего уровня (*драматургического*) обнаруживается последовательное «...использование комплекса выразительных средств (главным образом метра, ритма, гармонии) для нарушения первоначального равновесия и его восстановления, что является ключевыми особенностями игры в бирюльки» [4, с. 18]. Речь идет о «своеобразном взаимодействии (или борьбе) метрической двухдольности и трехдольности», о разнообразном применении ритмоформул – остинатных и «вариативных», о «нестабильности» ладогармонического контекста при точных повторениях исходного тематизма и др. [Там же, с. 18–21].

Видимым развитием некоторых тенденций, обозначившихся в «Бирюльках», представляются фортепианные пьесы А. Лядова 1890-х годов – «Марионетки» («Куколки», ор. 29) и «Музыкальная табакерка» (Вальс-шутка, ор. 32). В качестве своеобразного «предвосхищения» этих произведений, как правило, фигурируют упоминавшиеся ранее «игрушечные» номера лядовского ор. 2 – №№ 1, 11 и 14. Однако в условиях оригинального программного замысла соответствующее тяготение к «автоматизации движения», «намеренной схематизированности» формы, к использованию «“холодной” регистровки звучания» [5, с. 67] приобретает более конкретную мотивированность. Автора, несомненно, увлекала идея воспроизведения специфических черт «музичирования», присущих «автономным» механизмам – шарманке и миниатюрной шкатулке.

В частности, на протяжении вальса «Марионетки» последовательно осуществляется «...фактурно-тембровое снятие экспрессии с интонаций вокального происхождения. Это цепочка романсовых “вздохов” – секундовых интонаций, доминирующих в среднем слое фактуры и воспринимаемых как бесстрастно-механичный голос шарманки. На этот инструмент указывают и духовая природа мелодии (ее протянутый, “педальный” исходный тон), и характер аккомпанемента» [2, с. 350]. Некий оттеняющий контраст прослеживается лишь в развернутой коде: ее «...звнящий колорит... ассоциируется со звоном хрустала или фарфора» [5, с. 68] (Примеры 8, 9).

Подобная же «звнящая», как бы «стеклянная» звучность приобретает самодовлеющее значение в «Музыкальной табакерке» благодаря абсолютному доминированию высокого регистра (общий диапазон e^1 – e^4), отсутствию динамических и штриховых ремарок («сплошное» *pp*, дополняемое указанием *sempre staccato*), многочисленным орнаментальным «вкраплениям» (форшлагги, трели). Мелодическая линия, «завуалированная» фигурациями аккомпанемента (подобно «скрытому многоголосию»), отличается «...предельной плавностью и закругленностью. Ее простота... достигает совершенной инфантильности, тогда как мастерство обработки (воссоздание “шкатулочной” звучности) достигает впечатляющей эстетской изощренности» [2, с. 350] (Пример 10).

В связи с этим заслуживают упоминания профессиональные дискуссии относительно фактической или «мнимой» связи лядовских «Марионеток» и «Музыкальной табакерки» с детской музыкой и «миром детства» в целом. С одной стороны, опираясь на самоочевидные параллели между этими пьесами (особенно «Марионетками») и «кукольно-механистической» образностью, привлекавшей внимание европейских музыкантов 1900–1910-х годов («Ящик с игрушками» К. Дебюсси, «Петрушка» и «Соловей» И. Стравинского, «Деревянный принц» Б. Бартока и др.), некоторые специалисты полагают возможным рассматривать А. Лядова как фактического «предтечу» последующей эпохи. С другой стороны, было бы ошибкой игнорировать близость упомянутых лядовских пьес к сложившейся ранее традиции романтической музыки: «...следует назвать “характеристические” и звукоизобразительные пьесы XIX столетия вроде “Табакерочного вальса” А. Даргомыжского и “Шарманщик поет” П. Чайковского» [3, с. 76], его же «кукольную трилогию» из «Детского альбома», многочисленных персонажей «игрушечного царства» в балете «Щелкунчик» и др. Помимо этого, А. Лядову, большому почитате-

лю сказочно-фантастической «беллетристики», наверняка был известен выдающийся образец отечественной детской литературы – «Городок в табакерке» В. Одоевского.

Учитывая сказанное, вполне допустимо рассматривать «Марионеток» и «Музыкальную табакерку» в качестве «...органичного развития многолетней линии детских произведений А. Лядова», наметившейся еще в 1870-х годах [3, с. 76]. Весомым аргументом в пользу такого истолкования является неподражаемый комизм, пронизывающий оба «вальса-шутки» и нашедший воплощение в исполнительской традиции еще при жизни композитора. «Тонким остроумием и жизнерадостным лукавством» названных пьес восхищались многие лядовские современники, отнюдь не усматривая в «игрушечно-кукольной» атмосфере подобных миниатюр холодного «бесстрастия» и «отрешенности». Даже уникальная для XIX столетия композиторская ремарка *Automaticamente* (итал. «автоматически»), написанная перед нотным текстом «Музыкальной табакерки», должна восприниматься отнюдь не буквально, поскольку на самом деле спонтанно «вторгающиеся» звучности (когда, по выражению В. Стасова, «...вдруг что-то крякнет или чихнет вверх!») – цит. по: [5, с. 68]) воспринимаются как подтверждение «анти-механистичности», своеобразной «одушевленности» этой музыкальной «забавы минувших времен». Тем более явно претендуют на своеобразную «одушевленность» воображаемые персонажи «Марионеток»: ведь соответствующее именование относится лишь к определенной разновидности кукол, приводимых в движение специальными шнурками (нитьми) и, следовательно, так или иначе демонстрирующих теснейшую сопряженность с человеком. Иными словами, романтические истоки данной «игрушечности», близкой «миру детства», в данном случае не должны подвергаться сколько-нибудь обоснованному сомнению.

В равной мере бесспорными представляются методические комментарии специалистов по поводу ощутимой сложности упомянутых пьес для юного музыканта-исполнителя: «При всем ярко выраженном разнообразии содержания и настроений, “детским” сочинениям А. Лядова всегда присуще особое совершенство – законченность формы, ювелирная тонкость отделки. Не только художественная, но и пианистическая сторона любой из лядовских миниатюр, включенных в современный педагогический репертуар, требует тщательной работы. <...> Зачастую исполнительские трудности в указанных пьесах обуславливаются индивидуальным отношением автора к фортепиано, порождающим своеобразие фактуры: прозрачность изложения

сочетается с рафинированной тонкостью голосоведения, что закономерно требует пристального внимания педагога и учащегося. <...> Фигурации в указанных пьесах А. Лядова изящны, как правило, насыщены выразительной орнаментикой, неаккордовыми звуками. При этом фактура в целом отличается многоэлементностью, полифоничностью в сочетании с удивительной изысканностью и отточенностью» [6, с. 183, 185].

Наглядным подтверждением сказанному является «Музыкальная табакерка», предполагающая сосредоточенную и целенаправленную дифференциацию мелодической линии и сопровождения. Первоначальный «акцент» в репетиционной работе связан с подчеркнутой ясностью фразировки основной темы, что обеспечивается путем чередования различных аппликатурных вариантов (при неизменном стремлении к единообразию структурных членений). Позднейшая стадия предполагает тембровое разграничение мелодии и аккомпанемента в партии правой руки, достигаемое, как правило, с помощью раздельного освоения этих составляющих (аккомпанемент проигрывается левой рукой). Следует учитывать и полиритмическую организацию пьесы в целом: преобладающая двухдольность неспешно развертывающейся мелодии оттеняется вполне самостоятельной триольной пульсацией, которая образует жанровую основу «Музыкальной табакерки» (вальс). Аналогичный дифференцированный подход в дальнейшем выдерживается и при освоении средней части данной миниатюры.

В процессе углубленной репетиционной работы над вышеуказанными «характеристическими» пьесами и педагоги, и учащиеся должны стремиться к целенаправленным «...поискам, связанным с утонченными тембровыми градациями. С этой позиции надлежит рассматривать пьесы, вызывающие особый интерес благодаря преимущественному использованию верхнего, “стеклянно” звучащего регистра фортепиано: “Марионетки”, “Музыкальная табакерка” целиком написаны в скрипичном ключе. Изысканная дифференциация штрихов, осуществляемая в этих произведениях, разнообразное комбинирование *staccato* и *legato*, чередование педализируемых фрагментов с беспедальными – все это благоприятствует созданию подчеркнуто рафинированного звучания и требует максимальной отточенности сосредоточенного внимания и слухового контроля. При этом бережное, предельно осторожное, в известной мере – скупое употребление педали содействует тренировке исполнительского тембрового слуха, выступает в качестве осязаемого стимула для развития звуковой палитры современного пианиста» [6, с. 187].

Примечательным образцом высокохудожественной интерпретации указанных «игрушечных» миниатюр А. Лядова в XX столетии явилось широко известное прочтение «Музыкальной табакерки», принадлежащее В. Софроницкому. Как известно, прославленный артист-романтик достигал в своем исполнении «...полной иллюзии звучания, свойственного музыкальным игрушкам. В частности, привлекала внимание обильная педализация, с помощью которой имитировалась специфически гулкая звучность последних. Между тем, не довольствуясь подобным эффектом, Софроницкий стремился к формированию художественного образа, озаряемого подлинной человечностью, проникнутого неискраемым чувством юмора. Об этом свидетельствовали, к примеру, тончайшие ритмические “запаздывания” после арпеджированных аккордов с форшлагами в середине первой части. На какое-то мгновение возникала подлинная иллюзия вдруг “испортившегося” механизма и неизбежного прекращения звучания. Однако затем обнаруживался невинный “обман”, и артист с едва уловимой “дукавинкой” демонстрировал это восхищенным слушателям» [3, с. 76].

Исполнительская трактовка В. Софроницкого – знаменитого выпускника Петербургской консерватории, в период обучения тесно соприкасавшегося с «авторизованными» интерпретаторскими традициями исполнения фортепианной музыки А. Лядова, – представляется нам весьма показательной. Исполнительское мастерство крупнейшего артиста блестяще продемонстрировало, что «...главным в лядовской пьесе является отнюдь не воспроизведение звучания миниатюрного музыкального автомата. Художественное своеобразие “Музыкальной табакерки” заключено прежде всего в ее мягком юморе, в утонченности, сочетающейся с непосредственностью и искренностью чувства, в дорогой каждому поэзии детства. Именно это, подлинно человеческое начало и предопределяет образное содержание замечательной пьесы» [3, с. 76].

В целом рассмотрение фортепианных пьес А. Лядова позволяет выявить их несомненное сходство на уровне концептуального толкования *программности*. С одной стороны, прослеживается главенствующая роль характеристичности и изобразительности при воссоздании художественного замысла, равно как и стремление к глубинному его раскрытию посредством «внешних» приемов. С другой стороны, в центре внимания А. Лядова пребывает игровой «мир детства», запечатлеваемый в двух аспектах – предметно-вещественном и деятельностном. При этом игрушки – неотъемлемые атрибуты соответствующего процесса – обретают в детском воображении,

согласно А. Лядову, известную автономность, пуск и условно-иллюзорную. Главное же заключается в последовательном «очеловечении» запечатлеваемых «звуковых персонажей». И детская фантазия, и «пространство игры», ею формируемое, воспринимаются композитором как сре-

доточие *подлинной жизни*. Допустимо полагать, что вышеуказанные аспекты, рассматриваемые в совокупности, образуют квинтэссенцию *детского* с точки зрения выдающегося отечественного мастера позднеромантической эпохи – А. Лядова.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. А. Лядов. «Бирюльки». № 5

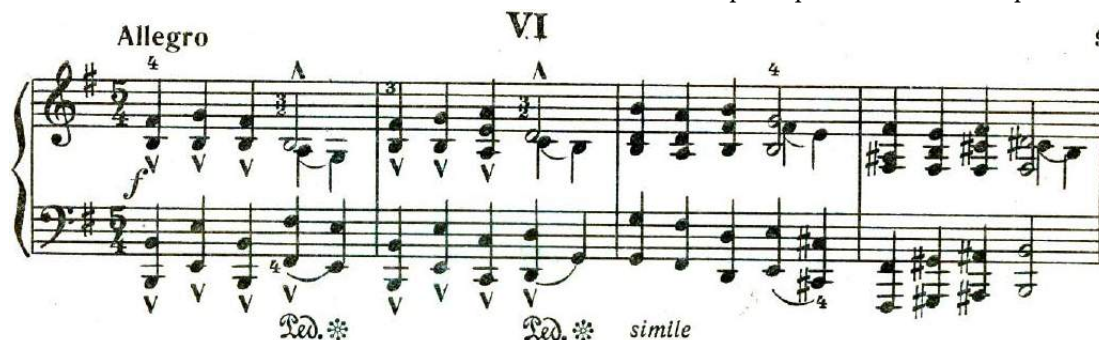


Пример 2. М. Мусоргский. «Картинки с выставки». № 1 («Прогулка»)

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto.



Пример 3. А. Лядов. «Бирюльки». № 6



Пример 4. А. Лядов. «Бирюльки». № 8



Пример 5
М. Глинка. Детская полька



Пример 6
А. Лядов. «Бирюльки». № 1



Пример 7
А. Лядов. «Бирюльки». № 11



Пример 8
А. Лядов. «Марионетки» (начало)

Andantino

p

simile

Пример 9
А. Лядов. «Марионетки» (кода)

30 Più mosso

p

cresc.



ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. IV: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. С. 97–109.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XVIII с.
3. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: Конец XIX – начало XX века: монография. М.: Наука, 1969. 392 с.
4. Емельянова И. С. «Бирюльки» А. К. Лядова в аспекте воплощения игры // Музыка и время. 2008. № 12. С. 17–21.
5. Михайлов М. К. А. К. Лядов: Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1985. 208 с.
6. Виноградова О. С. Произведения Лядова и Аренского в старших классах ДМШ и в музыкальном училище // Вопросы фортепианной педагогики: сб. ст. М.: Музыка, 1967. Вып. 2. С. 175–197.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music about children and for children]. In: Asaf'ev B. Izbrannyye trudy [Selected Works]: in 5 vol. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1955. Vol. 4: Selected works on the Russian musical culture and foreign music. Pp. 97–109.
2. Zenkin K. Fortepiannaya miniyatura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano Miniature and the Ways of Musical Romanticism]: monograph. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1997. 510+XVIII p.
3. Alekseev A. Russkaya fortepiannaya muzyka: Konets XIX – nachalo XX veka [Russian piano music: The ending of 19th – early 20th century]: monograph. Moscow: Nauka, 1969. 392 p.
4. Emel'yanova I. «Biryul'ki» by A. Lyadov v aspecte voploshcheniya igry [“The Spillikins” by A. Lyadov in aspect of the game embodiment]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2008. No. 12. Pp. 17–21.
5. Mikhaylov M. A. K. Lyadov: Ocherk zhizni i tvorchestva [A. Lyadov: An Essay of the life and creative work]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1985. 208 p.
6. Vinogradova O. Proizvedeniya Lyadova i Arenskogo v starshikh klassakh DMSH i v muzykal'nom uchilishche [The works by A. Lyadov and A. Arensky in the higher forms of musical school and in the music college]. In: Voprosy fortepiannoy pedagogiki [Problems of Piano Pedagogics]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1967. Issue 2. Pp. 175–197.

Цинь Чусюань

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
chuxuan212@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3300-0205

Qin Chuxuan

Postgraduate Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
chuxuan212@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3300-0205

Андрущенко Елена Юрьевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko

Dr. Sci. (Art), Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672