

**КОНЦЕРТНАЯ ФАНТАЗИЯ РИМСКОГО-КОРСАКОВА НА РУССКИЕ ТЕМЫ  
ОП. 33 В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ ЖАНРА И В ТВОРЧЕСТВЕ  
КОМПОЗИТОРА**

**Аннотация**

Статья посвящена определению места Концертной фантазии Римского-Корсакова на русские темы оп. 33 как в истории развития жанра инструментальной одночастной пьесы в России, так и в творчестве композитора.

**Ключевые слова**

Н.А. Римский-Корсаков, концертная фантазия, виртуозная пьеса, скрипичный концерт, сопоставление тональностей, театральность образов, «Млада», «Царская невеста», «Пан Воевода», «Садко», «Моцарт и Сальери», «Китеж».

Svetlana Petukhova  
(Moscow)

**RIMSKY-KORSAKOV'S CONCERT FANTASY ON RUSSIAN THEMES OP. 33 IN THE  
RUSSIAN HISTORY OF THE GENRE AND IN THE CONTEXT OF THE  
COMPOSER'S OEUVRE**

**Abstract**

The author's aim is to establish the position of Rimsky-Korsakov's *Concert Fantasy on Russian Themes* op. 33 both in the history of the development of the genre of one-movement instrumental piece in Russia and in the whole context of Rimsky-Korsakov's oeuvre.

**Key words**

N. A. Rimsky-Korsakov, concert fantasy, virtuoso piece, violin concerto, juxtaposition of keys, theatrical quality of musical imagery, *Mlada*, *The Tsar's Bride*, *Pan Voyevoda*, *Sadko*, *Mozart and Salieri*, *Kitezh*.

Римский-Корсаков — Фантазия соч. 33, ч. 1. Л. Мордкович, Н. Ярви (Chandos) [звуковой файл MP3]

Концертная фантазия оп. 33 для скрипки с оркестром написана в первой декаде января 1887 года (сам композитор отметил: «на рождестве»<sup>1</sup>) и посвящена скрипачу Петру Артемьевичу Краснокутскому, концертмейстеру оркестра Мариинского театра и преподавателю Санкт-Петербургской консерватории — коллеге Римского-Корсакова. Премьера сочинения состоялась в исполнении Краснокутского под управлением автора 5 декабря 1887-го в Пятом Русском симфоническом концерте. Программы этих мероприятий складывались в то время в основном из произведений одночастных, компактных, легко воспринимаемых с точки зрения структуры. В афишах тех лет можно увидеть симфоническую поэму «Стенька Разин» и Andante для оркестра Глазунова, фантазии «Буря» Чайковского и «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, музыкальную картину «В Средней Азии» Бородина, Увертюру на тему испанского марша Балакирева, оркестровые пьесы Кюи, Соколова, Blumenфельда, Ипполитова-Иванова. Конечно, играли и Корсакова — наряду с глазуновскими его опусы занимали, можно сказать, лидирующее положение. Однако по сравнению с Фортепианным концертом, «Испанским каприччио»

<sup>1</sup> «На рождестве удалось как-то набросать некую фантазию на русские темы для скрипки и оркестра <...>». — Н.А. Римский-Корсаков — С.Н. Кругликову. 6 февраля 1887 года // Н.А. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 8-А. М., 1981. С. 158.

(тоже созданным «на рождестве» 1887-го) и в особенности «Шехеразодой» Фантазию ор. 33 исполняли значительно реже. Такое положение сохраняется и сейчас.

Произведения подобного характера, написанные для разных составов и сложившиеся в жанр исходя не из количества задействованных инструментов, а из формообразующих признаков, — каприччио, попури, парафразы, вариации, рондо, концертанте на заимствованные темы, — разумеется, не могут и не должны восприниматься в качестве «больших» концертных опусов. На это место они и не претендуют, успешно занимая свое собственное — ярких виртуозных пьес, в которых сюжет состоит не в развитии общей мысли, а в последовании (иногда — в резкой смене) контрастных, технически сложных и потому привлекательных для публики эпизодов.

Пьеса, имеющая в основе именно русские национальные темы, — жанр инструментальной (в том числе скрипичной) музыки, наиболее популярный в России на всем протяжении 19-го столетия. Характерно, что развиваться он начал здесь практически параллельно западным образцам. Многочисленные вариации И.Е. Хандошкина (1747–1784) соседствовали, по-видимому, с подобным опытом Моцарта. В переписке композитора упомянуты вариации, которые он собирался импровизировать на клавире на темы русских песен во время визита в Вену Великого Князя Павла Петровича с супругой, встретивших там новый 1782 год и посетивших прием, специально устроенный императором Иосифом II<sup>2</sup>.

Ко времени появления сочинения Римского-Корсакова данный жанр имел долгую и славную историю, обогатившись на российской почве усилиями и композиторов-иностранцев, создававших разного рода «русские сувениры»<sup>3</sup>, и отечественных композиторов. В то время как написанные ими до 1887 года собственно концерты для скрипки с оркестром представлены авторством Николая Афанасьева (ему принадлежат девять концертов, из которых сохранился только один, h-moll, начала 1840-х), Алексея Львова (единственный концерт «В форме драматической сцены», a-moll, 1840), Антона Рубинштейна (G-dur op. 46, 1857) и, наконец, Чайковского, чей фантастически знаменитый опус (1878) на Западе сейчас считается едва ли не единственным русским скрипичным концертом XIX столетия. Отдельное направление составляют концерты польских композиторов Генрика Венявского (№ 1 fis-moll, № 2 d-moll — оба и ныне репертуарные) и Карла Липиньского (четыре концерта, самый известный — № 1 fis-moll, исполнявшийся в 1840-е, а затем позабытый), продолжающие традицию большого романтического концерта, украшенную в тот период в первую очередь сочинениями Пьера Роде (13 опусов) и Луи Шпора (всего 19 опусов, авторскую нумерацию имеют 15).

Следовательно, в сфере изучения собственно отечественной музыки делать выводы об отношении к скрипичным жанрам, концертированию, к акустическим и техническим возможностям инструмента и к балансу его звучания и сопровождения оркестра правомерно на примерах не концертного жанра, а именно *одночастных* пьес. И здесь есть интересная особенность. Музыковедам представляется не требующим доказательств

---

<sup>2</sup> 24 ноября 1781 года Моцарт писал отцу: «Теперь здесь важная персона – великий князь. Я на всякий случай познакомился с теми русскими песнями, которые особенно любят, чтобы суметь сыграть вариации на эти темы». — В.А. Моцарт. Полн. собр. писем / Пер. с нем. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. М., 2006. С. 303. Ср.: «<...> Пришлось спешно разыскивать какие-то русские песни, на случай если ему придется играть перед Великим князем вариации. Состоялось ли это выступление, неизвестно». — Цит. по: *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Моцарт и его время. М., 2008. С. 331.

<sup>3</sup> Первым собственно скрипичным концертным образцом, сохранившимся в виде нотного текста, скорее всего, является сочинение, по традиции тех лет исполнявшееся и как самостоятельная пьеса. Это финал (Rondo) Скрипичного концерта A-dur (1789, издан также в виде сонаты в 1795) Ивана Ярновича (1747–1804), композитора хорватского происхождения, умершего в Италии. Побочная партия данного финала (в E-dur) основана на знаменитой теме «Камаринской». В «Каватине и рондо на русские темы» для скрипки с оркестром Пьера Роде (1774–1830) на этой же теме построен вступительный раздел. Среди рекордсменов в написании «русских сувениров» — Генрик Венявский (1835–1880): ему принадлежат Фантазия «Souvenir de Moscou» на русские темы из романсов Варламова для скрипки с оркестром или фортепиано op. 6 (издание: Brunswick, 1853), «Русский карнавал» для скрипки и фортепиано op. 11 и Вариации на тему песни «Ехал козак за Дунай» для скрипки и фортепиано (ок. 1848).

преимущественное использование в концертах тональности D-dur, в которой скрипичные последования якобы лучше всего резонируют с оркестровыми. Однако дело тут, по-видимому, не в резонировании и вообще не в объективных характеристиках, а в том, что в D-dur написан единственный скрипичный концерт Бетховена, композиционным моделям которого (сонатным, квартетным, симфоническим) и в России, и за ее пределами следовали многие авторы. С другой стороны, на рубеже 19—20-го столетий начала складываться хорошо известная нам сейчас тенденция репертуарной редукции, в результате которой от всего многообразия «скрипичных» тональностей действительно остался лишь главенствующий «тон ре»: из пяти самых исполняемых ныне «больших» концертов (Бетховена, Мендельсона, Чайковского, Брамса, Сибелиуса) два написаны в D-dur, один — в d-moll–D-dur и один — в d-moll. Тем не менее до указанного периода и тем более до Бетховена — со времен Вивальди и Баха, при которых скрипки вообще имели другие конструктивные особенности, — тональный спектр, используемый в концертных скрипичных произведениях, был намного разнообразнее.

Вот и в России, если ретроспективно представить самые употребительные тональности, то на преобладающее место — начиная с наиболее известных опусов Хандошкина — выдвинутся минорные, в частности g-moll, a-moll и диэзный круг, близкий h-moll и fis-moll. Другой вопрос, что пьесы фантазийного характера в западной традиции нередко получали общий тональный план типа «от мрака к свету» — от медленного минора в начале к подвижному заключительному апофеозу в одноименной тональности<sup>4</sup>. Пьесы русских композиторов, старавшихся следовать национальной модели развития тематизма, чаще имели иное наклонение — переменное, натурально-ладовое, при котором темповые и смысловые контрасты сглаживались, а противопоставление начального минора и завершающего мажора становилось не столь важным. Так написан, например, одночастный концерт Львова a-moll с заключительным разделом в C-dur; Вариации Алябьева на украинскую тему «Ехал козак за Дунай» для скрипки с оркестром a-moll содержат медленную вариацию в C-dur внутри построения; наконец, сходное с западными образцами, но противоположным образом трактованное темповое последование использовано в Фантазии Направника на русские темы для скрипки с оркестром E-dur op. 30 (1878), где после первого медленного мажорного раздела вступает второй, плясовая в e moll, а потом через промежуточные G-dur и H-dur автор возвращается к основной тональности<sup>5</sup>.

На поверхностный взгляд, Фантазия Корсакова полностью укладывается в перечисленные тенденции и с точки зрения свободной фантазийной формы, и в сфере красиво выстроенного тонального плана (h–g–D–G–D–g(b)–D–h), и в отношении пресловутого баланса, при котором оркестр ни в коем случае не заслоняет сольную партию: помимо того, что состав облегченный (без тромбона), солист и оркестр одновременно играют немного, важнейшие соло скрипки выписаны без сопровождения, а в остальных случаях оркестр либо поддерживает темы длинными педалями или прозрачным гомофонно-гармоническим аккомпанементом, либо самостоятельно осуществляет переходы от раздела к разделу.

Но при более подробном ознакомлении с Фантазией факт ее малой востребованности исполнителями в качестве виртуозной пьесы может получить объяснение. Она производит впечатление произведения лишь относительно виртуозного, где такого рода фрагменты написаны в «общих формах» фигураций и имеют функцию скорее коротких и необходимых межтематических связей, — в противоположность опусам, в которых именно изобретательность штриховой, ритмической, мелодико-фигуративной техники является сутью и становится двигателем сюжета. Общий темп

<sup>4</sup> В области скрипичных «русских сувениров» так написаны, в частности, «Интродукция и Вариации на русскую тему для скрипки с оркестром или фортепиано» op. 6 Фердинанда Давида (e moll — E-dur, ок. 1838), а после появления Фантазии Корсакова — «Русские песни для скрипки с оркестром или фортепиано» op. 49 Пабло Сарасате (g-moll — G-dur, ок. 1904).

<sup>5</sup> В качестве исключения можно назвать Фантазию на темы из «Жизни за царя» Глинки, принадлежащую Франтишкему Ондржичеку (František Ondříček, 1857–1922) и написанную в 1889 году. Глинкинские темы, взятые Ондржичеком, в большинстве даны в оригинальных тональностях, таким образом определяющих драматургию целого.

пьесы — неторопливый, создающий характер размышления, а не действия. В Фантазии, в соответствии с названием, две подлинные фольклорные темы: первая медленная, «Надоели ночи» в G-dur, и вторая, единственная по-настоящему подвижная — тема песни «Ходила младшенька по борочку» в D-dur, которая становится основой центрального вариационного раздела. Тем не менее до вступления собственно заимствованного материала довольно долго (на протяжении трети от общего количества текста) экспонируются другие темы; интонации начальной (1-й элемент — т. 1–4, 2-й — т. 6–8) станут постепенно цементирующими форму, а соло-связка скрипки, здесь повторенное дважды (с характерным обозначением *Cadenza*), затем возвратится перед последним проведением темы «Надоели ночи» и кодой, для виртуозного опуса непривычно лаконичной.

Фантазия написана сразу же вслед за второй редакцией Фантазии на сербские темы h-moll (1886–1887). Помимо этого опуса, одновременно со скрипичным сочинением (тогда же, «на рождестве» 1887-го) шла работа над «Малороссийской фантазией» и над «испанской», позже получившей название «Испанское каприччио». Из трех данных произведений сравнить ор. 33 можно только с первым — Фантазией на сербские темы, так как «Малороссийскую» композитор не завершил, а «Каприччио» стало многочастной сюитой. Сходства двух фантазий очень условны, ограничиваясь медленными вступлениями с перекличкой двух тематических элементов. Композиция скрипичного сочинения скорее напоминает строение двух одночастных опусов, получивших название «концерт», — для тромбона и духового оркестра (1877) и в особенности для фортепиано и симфонического оркестра (cis-moll — Des-dur, 1883), а также примыкающего к ним, тоже одночастного, Концертштюка для кларнета и духового оркестра (1877).

Здесь закономерно двигаться по пути, который совсем недавно получил фундаментальное освещение в замечательном докладе Елены Двоскиной о формах одночастных симфонических сочинений Чайковского, об отражении в данных Чайковским жанровых определениях сути музыкального содержания<sup>6</sup>. Пытаясь приложить этот тезис к рассматриваемым произведениям Римского-Корсакова, приходится сделать противоположный вывод: эти концертные опусы — все-таки не концерты, а концертанте, фантазии, каприччио. Их мало типичные для жанра «свободные» формы сколь возможно приближены к «картинам» и «сценам».

В скрипичной фантазии, которая как раз имеет полное право быть «не концертом», тоже сильно подчеркнута театральность образов. По-видимому, в сопряжении тем, мотивов, тональностей, темпов и типов движения заложена некая программа, и не обобщенного, а вполне конкретного плана. Развивая ее, Римский-Корсаков меньше всего был озабочен приданием сочинению виртуозного характера, а формообразующие признаки здесь скорее промежуточного типа, маркирующие композиционное пространство, сходное для концертного и фантазийного мышления. Эта драматическая программа просматривается в возникновении «лейт-интонаций» и тщательной мотивной работе, в нанизывании контрастных выразительных реплик и в их повторении на разной высоте (как происходит обычно в оперных сценах), в появлении танцевального элемента, скорее привычного для рапсодического изложения (раздел В, т. 8), и в обретении «вступительными» темами, возможно, более важного драматургического значения, чем значение «основных», фольклорных.

С первых тактов обращает на себя внимание сопоставление тональностей h-moll и g-moll, поданное в достаточно плакатном виде. Первая из них — любимая Балакиревым и вслед за ним остальными кучкистами — встречается у Корсакова многократно. Как и вторая, использованная почти во всех операх композитора в крупных номерах. Что же до упомянутого сопоставления, то и его появление на близких расстояниях, и его значение возрастают в театральные сочинения, созданные непосредственно вслед за Фантазией ор. 33. Причем это относится только к произведениям с драматическими и трагическими сюжетами — к «Младе», «Садко», «Моцарту и Сальери», «Боярыне Вере Шелого»,

---

<sup>6</sup> Двоскина Е.М. Баллада, фантазия, поэма: литературная метафора или теоретическая дефиниция // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве. Междунар. науч. конференция. 12–14 ноября 2014 года. Доклад 13 ноября 2014 г.

«Царской невесте», «Пану воеводе» и «Китежу». Напротив, в «Ночи перед Рождеством» и в «Салтане» таких сопоставлений нет.

Из всех случаев обращения к соотношению *си* и *соль миноров* попытаемся выделить наиболее содержательно насыщенные. Так, три женские песни в *g-moll* создают своего рода сквозную драматургическую линию творчества композитора: песня Войславы «Ой вы, темные леса» («Млада», действие I, картина 1, в оркестровом сопровождении отсутствует тромбон), сольная песня Любаши «Снаряжай скорей, матушка родимая» («Царская невеста», действие I, сцена 4), песня Марии об умирающем лебеде («Пан Воевода», действие III). Причем в двух последних ситуациях героини поют свои песни, как известно, не по собственной воле, а в двух первых недалеко от элегического *g-moll* обретается мрачный *h-moll*<sup>7</sup>. Необходимо отметить также сходство музыкального материала в начале Монолога Мстивоя, в котором общее тональное движение направлено от *g-moll* к *h-moll*, и в первой фразе центрального фугато знаменитой арии Грязного, крайние разделы которой написаны в *h-moll*.

Ар-ко-ны кня - зя, Я - ро - ми - ра, при-во-ро - жить къ се-бѣ дол-жна ть  
*tu-las ju - ré, tu dois sé - duire Ce Ja-ro - mir quitient Ar - co' - ne*

7 in Tempo, (sempre sos. tenuto.)

Монолог Мстивоя – «Млада», действие I, сцена 1

Вы-ва - ло ма,  
*Wenn frü - her uns*

Ария Грязного – «Царская невеста», действие I, сцена 1

В опере «Садко» только одна драматическая сцена — Колыбельная Волховы (разумеется, тоже без тромбона в сопровождении), после чего она «рассеивается алым утренним туманом по лугу». Непосредственно перед Колыбельной звучит дуэт Волховы и Садко, основная тема которого («Полонили сердце мне песни чудные твои» / «Полонила сердце мне чудная краса твоя») последовательно проходит в *h-moll* и *g-moll*, опирающихся на тонические терцовые басы. Из всех оперных тем эта единственная имеет опосредованное сходство со второй темой Фантазии, а точечное появление *g-moll* в сфере переменной ладовости *D-dur* / *h-moll* не случайно — в сцене, следующей сразу за «рассеиванием» Волховы, в *g moll* поет уже жена Садко, Любава Буслаевна.

<sup>7</sup> Появление в 1 действии «Царской невесты», после арии Грязного и перед песней Любаши, большой массовой сцены закономерно трактовать как традиционную смену плана в целях усиления слушательских ожиданий.



Фантазия оп. 33, тема скрипичного соло в h-moll и g-moll

По - ло - ни - ли серд - це мне лес - ни чуд - нк - е тво - и, же - лан  
 По - ло - ни - ла серд - це мне чуд - на - я кра - са тво - я, же - лан

Дуэт Садко и Волховы – «Садко», картина 7

В драматических сценах «Моцарт и Сальери» значение сопоставления этих двух тональностей возрастает по мере созревания замысла Сальери, в центральном разделе произведения, где Сальери решается на отравление. Начиная с *Allegro animato* (ц. 31) g-moll и h-moll связаны неразрывно, мерцая разными гранями, неявно просвечивая сквозь напластования опеваний и задержаний и утверждаясь лишь в кульминационных фразах — от первой («Осьмнадцать лет [ношу его с собой]», h-moll) к последней («Переходи сегодня в чашу дружбы», g-moll), плавно перетекающей в Интермеццо-фугетту в той же тональности.

В «Китеже» взаимоотношения данных тональностей необходимо рассматривать в очень крупном масштабе, ибо сквозное тональное развитие огромной сцены I действия (общая тональность h-moll) сходным образом отражено затем в тонально разомкнутой I картине III действия (начальная тональность g-moll).

В первом действии отчетливый g-moll впервые появляется в реплике Февронии «Нет у нас достатка никакого, а зимою и нужда бывает» перед ее рассказом о чудесах весеннего леса, начинающимся в h-moll (ц. 28). Во втором действии та же тема в g-moll возникает со словами героини «Где уж мне девице важничать?» (ц. 113) — второй ее фразой, обращенной к народу Малого Китежа и по смыслу близкой к вышеописанной. Второй четырехтакт здесь повторяет первый в b-moll — соотношение, ранее в опере не встречавшееся, однако намеченное в элегических скрипичных соло Фантазии (репризное проведение Cadenza, раздел M, т. 13–15).

Первая картина третьего действия переводит данные тональные связи на другой уровень: лирический g-moll здесь становится тональностью набата и беды, по степени важности приближаясь к h-moll — «русской» тональности, имеющей обширный спектр значений, от характеристики родной природы до выражения покорности судьбе, жертвенности и готовности к подвигу. Симптоматично, что в рассказе Федора Поярка «Расступилась мать сыра земля» (ц. 143, общая тональность g-moll) есть три яркие интональные вставки, нагнетающие напряжение, — реплики хора в gis-moll (в нем начнется четвертое действие), в a-moll (одна из тональностей героини) и, наконец, в h-moll, который продолжится упоминанием о Февронии — «Господи, прости ей согрешенье». С этого момента появления h-moll приобретают функцию рефрена: в мелодическом ладу написано второе проведение молитвы «Чудная небесная царица» (ц. 167), в переменном натурально-гармоническом — хор дружинников «Поднялася с полуночи» (ц. 177), а после гибели русского войска, во второй картине третьего действия, гармонический h-moll с намеренно подчеркнутой, «неприятной» и резкой увеличенной

секундой присваивают татары («Берегли вино хозяева», ц. 211, т. 10), почти сразу переводя его в «собственный» дважды гармонический e-moll.

В этой картине g-moll не появляется ни разу. И точно, намеками возникает у Февронии в первой картине последнего действия (самый заметный случай — перед пением птицы Алконост, ц. 284). Характерно, что h-moll, не так давно искаженный голосами захватчиков, у Гришки тоже приобретает здесь перверсивные черты, превращаясь в одновременно гармонический и фригийский (песня «Ай люли народился, ай люли в нас вселился змий седмиглавый», ц. 267), в то время как g-moll Февронии остается в своем привычном виде. Но ненадолго: иной мир — иные тональные центры; знаковость описанного тонального соотношения, связанного с трагедией реального, земного Китежа, в заключительной картине уступает место расширенному гармоническому кругу F-dur — тональности Китежа Небесного.

В данной статье кратко рассмотрено лишь одно семантически важное сопоставление тональностей в творчестве Римского-Корсакова. Фрагментарно намеченное в рамках небольшого инструментального опуса, затем оно становится существенным в сфере оперных сочинений. Наверное, в идеале возможно проанализировать подобным образом и другие тональные связи, постепенно приближаясь к выводам об имманентных качествах художественного метода мастера.

В.А. Цуккерман, стараясь как можно точнее определить приоритеты композитора в области «звукосозерцания», в исследовании «О музыкальной речи Римского-Корсакова» прежде всего обратился к его редакторским работам, к тем фрагментам «чужого» текста, которые однозначно не устраивали редактора<sup>8</sup>. Сходным образом А.В. Булычева, сравнивая авторскую и неавторскую партитуры Второй симфонии Бородина, смогла сделать ряд ценных наблюдений, свидетельствующих о том, что смысл бородинской обобщенной образности либо ускользнул от Корсакова, либо намеренно был им трактован в иной плоскости — более приближенной к театральному сюжету, определяемому названием «Богатырская»<sup>9</sup>.

Римский-Корсаков не был выдающимся симфонистом и, возможно, мышление в рамках указанной обобщенной образности в принципе не являлось для него легкодоступным. За исключением симфоний, редко исполняемых и явственно проигрывающих тем, что созданы современниками (Чайковским и Бородиным), буквально все симфонические опусы Корсакова, по-видимому, имеют программы, явные или скрытые, связанные с отчетливой сюжетностью и в любом случае хорошо ощущаемые автором. Римский-Корсаков был великим оперным мастером, и в его подсознании это уникальное качество, вероятно, затмевало предпосылки для иных типов музыкального мышления.

## Литература

1. Булычёва А.В. Оркестровка Второй симфонии Александра Порфирьевича Бородина и проблемы авторского стиля // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. III Междунар. интернет-конференция. РАМ им. Гнесиных, 2014. Эл. ресурс: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/06/bulycheva-2014-.pdf> Дата обращения 15.11.2014.
2. Двоскина Е.М. Баллада, фантазия, поэма: литературная метафора или теоретическая дефиниция // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве. Междунар. науч. конференция. 12–14 ноября 2014 года. Доклад 13 ноября 2014 г. (в печати).
3. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М., 2008.

<sup>8</sup> Цуккерман В.А. О музыкальной речи Н.А. Римского-Корсакова // Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2. С. 21–38.

<sup>9</sup> Булычева А.В. Оркестровка Второй симфонии Александра Порфирьевича Бородина и проблемы авторского стиля // Музыкальная наука в едином культурном пространстве. III Междунар. интернет-конференция. РАМ им. Гнесиных, 2014. Режим доступа: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/06/bulycheva-2014-.pdf>. Дата обращения 15.11.2014.

4. *Моцарт В.А.* Полное собрание писем / Пер. с нем. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. М., 2006.
5. *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 8-А / Подг. А.П. Зориной и И.А. Коноплевой. М., 1981.
6. *Цуккерман В.А.* О музыкальной речи Н.А. Римского-Корсакова // *Цуккерман В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2. С. 21–38.