

Anna MAYOROVA
Anatoly Liadov and Anton
Rubinstein: to the history
of their artistic relations

Анна МАЙОРОВА
А. К. Лядов и А. Г. Рубинштейн:
к истории творческих
отношений

В творческом наследии А. К. Лядова получил отражение несомненный интерес композитора к личности его выдающегося старшего современника — А. Г. Рубинштейна. Лядов посвятил Рубинштейну две пьесы для фортепиано: балладу «Про старину» ор. 21 (1889)¹ и Багатель ор. 30 (1889); хор «Гимн Рубинштейну» ор. 54 (1902) и Полонез ор. 55 (1902) для оркестра. Лядов оркестровал ряд произведений Рубинштейна, в частности, его Сарабанду ор. 38 (1855), четыре пьесы из сборника *Miscellanées* ор. 93 (1872–73) и оперу «Дети степей» (1860). В наследии Лядова связь с именем Рубинштейна обозначается и в посвящении последнему баллады «Про старину» и «Гимне Рубинштейну».

Баллада «Про старину» сохранилась в трех автографах: чистовик², авторская копия³ и набросок предположительно для оркестровой версии произведения⁴.

The author of the article analyses the artistic relations between Anatoly Liadov and Anton Rubinstein, making an attempt of elucidating the influence of Rubinstein's personality on Liadov's creative work. The author's conclusions about different factors that engender the appearance of Rubinstein's name practically in all genres of Liadov's music works, are based of the manuscripts and published materials.

Keywords: Anatoly Liadov, Anton Rubinstein, *From Bygone Days*, Variations on a theme by Glinka, *The Children of Steppes* (orchestration), *Hymn to Rubinstein*.

В статье рассматриваются взаимоотношения А. К. Лядова и А. Г. Рубинштейна, прослеживается влияние личности Рубинштейна на творчество Лядова. На основании рукописных и опубликованных материалов делаются выводы о различных мотивах появления имени Рубинштейна практически во всех жанрах наследия Лядова.

Ключевые слова: А. К. Лядов, А. Г. Рубинштейн, «Про старину», Вариации на тему Глинки, оркестровка, «Дети степей», «Гимн Рубинштейну».

Рукопись «Гимна Рубинштейну»⁵ представляет собой окончательную запись произведения, впоследствии, однако, переработанную композитором. Также в Отделе рукописей РНБ сохранился автограф Лядова, представляющий собой однострочную запись основной темы симфонической поэмы Рубинштейна «Дон Кихот»⁶.

Изучение автографов Лядова позволяет расширить представления об истории создания сочинений, связанных с именем А. Г. Рубинштейна, сделать выводы о принципах работы композитора и даже предположить — какой характер имели взаимоотношения двух выдающихся современников. В самом деле, творческие и личные контакты Лядова и Рубинштейна недостаточно освещены в литературе, поэтому возникает целый ряд вопросов.

Впервые имя Лядова в связи с Рубинштейном прозвучало в апреле 1883 года, когда композиторы

¹ Посвящение сохраняется и в оркестровой версии баллады, созданной в 1890 году.

² Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ), ф. 449 (Лядов А. К.), № 16.

³ ОР РНБ, ф. 449 (Лядов А. К.), № 17.

⁴ Научно-исследовательский отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее — НИОР СПбГК), № 1735.

⁵ НИОР СПбГК, № 5211.

⁶ ОР РНБ, ф. 5 (Абрамычев Н. И.), № 105.

еще не были лично знакомы. В программу концертов Русского музыкального общества, организованных Рубинштейном в Петербурге, вошло Интермеццо Лядова. Кроме того, в своем Седьмом Историческом концерте Рубинштейн исполнил Этюд *As-dur* и вновь Интермеццо⁷ Лядова⁸.

В 1887 году Рубинштейн вторично вступил на пост директора Петербургской консерватории, тогда и произошло его личное знакомство с Лядовым, преподававшим в ней с 1878 года. Л. А. Баренбойм пишет: «Римский-Корсаков и Лядов отнеслись к возвращению Рубинштейна в консерваторию с известной настороженностью, но, в общем, сочувственно» [3: Т. 2, с. 320]. М. К. Михайлов замечает, что в это время Лядов был увлечен личностью знаменитого артиста, чему «способствовали впечатления его от Исторических концертов» [12, с. 29]. Лядов высоко ценил пианистическое дарование Рубинштейна, «глубину» и «бархат» его тона [3: Т. 2, с. 306]. Заметим, что Рубинштейн впоследствии, в свою очередь, отметит дирижерское мастерство Лядова.

Чуть позже Лядов с интересом воспримет курс истории фортепианной литературы, проведенный Рубинштейном в консерватории. Т. А. Зайцева приводит следующие сведения: «В середине 80-х годов [...] тесные и дружеские отношения складываются у Лядова с Чайковским и Рубинштейном» [5, с. 35]. По словам Я. Витола, «у Рубинштейна Лядов был всегда желанным гостем» [12, с. 29]. Поэтому неудивительно, что в 1889 году Лядов принял активное участие в праздновании пятидесятилетия артистической деятельности и шестидесятилетия Рубинштейна. 17 ноября 1889 года состоялся «семейный праздник в стенах СПб консерватории, где А. Г. Рубинштейна приветствовали учащие и учащиеся, а также окончившие в консерватории курс в прежние годы» [10, с. 45]. Во второй день празднеств в зале Дворянского собрания Рубинштейну «была преподнесена выбитая в его честь медаль, подарки, альбом со специально написанными по случаю юбилея сочинениями бывших консерваторцев» [3: Т. 2, с. 242]. В числе подобных сочинений оказались и произведения Лядова: баллада для фортепиано «Про старину» и, по всей вероятности, Багатель ор. 30. Обе пьесы датированы 1889 годом и посвящены А. Г. Рубинштейну.

Посвящение баллады представляется не вполне объяснимым, поскольку в ней, наряду с именем Рубинштейна, фигурируют два имени его оппонентов: М. А. Балакирева, из сборника русских народных песен которого заимствована тема баллады, и В. В. Стасова, обрисовавшего программу произведения [1, с. 134].

Имена Лядова, Стасова и Рубинштейна вновь переплетутся в 1894 году. В рукописной авторской копии

вариации VII а, посвященной В. В. Стасову, из вариационного цикла Лядова на тему Глинки (Вариации ор. 35) имеется надпись, сделанная рукой Стасова: «После смерти Рубинштейна». С какой целью создавалась копия b-moll'ной вариации, каким образом вновь оказались тесно связанными имена людей, скептически относящихся друг к другу, — остается загадкой.

В биографическом очерке «Жизнь» В. Г. Вальтер отмечает, что Лядова и Рубинштейна объединяла «идеальная, бескорыстная любовь к своему искусству, и с этой стороны А. Рубинштейн [...] стоял в глазах Лядова на огромной высоте» [цит. по: 1, с. 55]. Уход Рубинштейна из консерватории вызвал у Лядова следующее четверостишие:

«Итак — покинул нас „царь всех царей“!
По-прежнему всплывут все идиоты.
Для них искусство — звук пустой. Милей,
Дороже нет им „ноты против ноты“» [там же].

12 марта 1899 года Лядов дарит библиотеке консерватории только что изданные оркестровки нескольких произведений Рубинштейна для фортепиано, о чем свидетельствуют сделанные рукой библиотекаря надписи в верхних левых углах титульных листов: «Дар Проф. Лядова. 12^{го} Марта 1899 г.». Среди оркестрованных сочинений — пьесы Рубинштейна, написанные еще до личного знакомства двух авторов: Сарабанда ор. 38 и несколько пьес из сборника *Miscellanées* (т. е. «Смесь» или «Пьесы разного рода») ор. 93: *Менуэт*, *Колыбельная*, *Серенада*, *У окна*.

Оркестровки Лядова также порождают ряд вопросов. Во-первых, неясно их количество: Михайлов пишет, что Лядовым были оркестрованы Пять пьес для фортепиано из сборника *Miscellanées* Рубинштейна: *Серенада*, *Менуэт*, *У окна*, *Колыбельная* [см.: 12, с. 202]. Как мы видим, пьес оказывается не пять, а четыре. Обратим внимание и на выбор пьес для оркестровки. Практически все они — миниатюры, окрашенные столь близкой Лядову яркой жанровостью. В комментариях к сборнику ор. 93 Баренбойм отмечал внутреннюю схожесть пьес Рубинштейна и Лядова [3: Т. 2, с. 199]. Возможно, поэтому Лядов и обратился к их инструментовке. Над пьесами Рубинштейна он работал так же, как над собственными сочинениями, шлифуя каждую деталь.

Лядов изобретательно варьирует инструментальный состав пьес, давая подчас нетиповые сочетания тембров и функций. *Сарабанда* написана для камерного оркестра, в состав которого входят флейта, гобой, кларнет in A, валторна in F и струнные; *Колыбельная* — для струнного оркестра⁹; состав оркестра в *Менуэте* приближен

⁷ Ни в одном из источников, публикующих программы концертов Рубинштейна, не указывается, какое именно Интермеццо исполнялось. У Лядова четыре интермеццо: Два интермеццо ор. 7 (D-dur, F-dur), 1881, и Два интермеццо ор. 8 (B-dur, B-dur), изданы в 1883. Интермеццо ор. 8 № 1, в транспонированном варианте (C-dur), было впоследствии (в 1890–1902 годах) оркестровано композитором.

⁸ Концерты состоялись 15 февраля 1886 года в Петербурге и 18 февраля 1886 года в Москве.

⁹ Примечательно, что в «Колыбельной» из Восьми русских песен Лядовым также использован только струнный состав.

А. К. Лядов и А. Г. Рубинштейн

к камерному, в нем использованы те же инструменты, что и в *Сарабанде*, за исключением кларнета, который в этой пьесе отсутствует. Необычен состав и в пьесе *У окна*, где композитор не использует гобои, но дает две флейты, два кларнета in A, фагот, две валторны in F и струнные. Практически такой же состав оркестра в *Серенаде*, ее отличает только использование одной валторны in F вместо двух.

В *Колыбельной* для струнного оркестра все инструменты играют с сурдинами. Лядов тонко дифференцирует оркестр.

Пример 1

Необычно и тембровое решение *Менюэта*. Лядов противопоставляет всю струнную группу оркестра гобою, звучащему в сопровождении альтов, а затем, постепенно выстраивающееся *tutti* — звучанию флейты и II скрипок.

Пример 2

На протяжении всей пьесы *У окна* Лядов использует солирующий кларнет (Пример 3).

А в *Серенаде*, подражая, очевидно, тембру гитары, композитор активно применяет *pizzicato* струнных инструментов, сочетая его со *staccato* флейт и кларнетов; мелодическая линия поручена солирующей виолончели (Пример 4).

Нужно отметить, что оркестровые произведения Рубинштейна более традиционны. Л. А. Баренбойм пишет об оркестровке Рубинштейна в связи с его преподавательской деятельностью: «Вкусы Рубинштейна в области инструментровки были ограничены: он признавал лишь оркестр Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Шумана» [3: Т. 1, с. 274]. А. Н. Серов сделал некоторые замечания по поводу оркестровки Рубинштейна после прослушивания финала второго действия оперы «Дети

Пример 3

Пример 4

степей»: «Еще одна странность: А. Рубинштейн преподает в консерватории инструментовку и, как слышно, очень настаивает на необходимости скромной, у них так называемой „экономической“ оркестровки. Между тем, на деле, он сам подает пример оркестра вовсе не экономического, напротив, шуму и гаму тут было вдоволь. Тромбоны трещат, бубны звенят, чуть ли не сплошь; пущены в ход даже такие инструменты, которые надобно увидеть, чтобы догадаться о их присутствии в общем сумбуре» [18, с. 1746].

Оркестр Рубинштейна, действительно, несколько тяжеловесен, в то время как лядовские партитуры — прозрачны. По словам М. К. Михайлова, оркестр Лядова отличался «экономностью средств при огромном их разнообразии» [12, с. 131], для композитора был важен «звуковой колорит» [там же], достигаемый «темброво-фактурными оркестровыми „выдумками“» [там же, с. 141]. Сравнение оркестровки масштабных — для того времени — симфоний Рубинштейна и миниатюр Лядова дает представление о различии авторских подходов. Даже близкие по тематике произведения композиторов оказываются диаметрально противоположными в своем воплощении.

В 1900 году Лядов вновь обратится к оркестровке произведений Рубинштейна. По поручению консерватории он займется инструментровкой оперы Рубинштейна «Дети степей», но не доведет свой замысел до конца. Об этом сохранились следующие сведения: «В 1900 году консерватория хотела поставить оперу Рубинштейна „Дети степей“. Эта опера существовала только в виде фортепианного переложения, так как не была никогда поставлена, и Рубинштейн ее не оркестровал. Оркестровать эту музыку консерватория поручила А. К. Лядову. Вот что он пишет по этому поводу М. П. Беляеву 5 июня: „Дорогой друг Митрофан... За это время вот что я сделал: оркестровал первую картину (вступление к опере, песня, речитатив и дуэт) оперы Руб[инштейна], гармонизовал 8 песен, сочинил прелюдию (опять!!) и теперь заканчиваю мазурку. Недели две тому назад я послал Самусю¹⁰ письмо с отказом оркестровать летом оперу Руб[инштейна], т. к. она одна займет собою все лето. На первую картину я истратил 15 дней, писал — не отрываясь от стола. В опере 9 картин, стало быть, она взяла бы время на 4½ месяца — и песни, и мои сочинения — все побоку. Не столько берет время оркестровка, сколько переделка этой дилетантской оперы. Боже мой, какое голосоведение!! Я многие места переделал и — струсил: боясь, что загрызут: „Как, Антона Григорьевича переделывать!“ Вот это главная причина, почему я отказался оркестровать летом, т. е. взять всю ответственную переделку на себя одного. Зимой другое дело: я буду советоваться с музыкантами и даже думаю к этому делу привлечь Малоземову¹¹. В опере есть милые места. Но техника, техника, родной брат Мусоргского!“ [цит. по: 1, с. 53–54].

Опера Рубинштейна была создана в 1860 году на сюжет повести К. Бека «Янко». Серов пишет о сценической судьбе произведения: «Опера „Дети степей“ выдержала три представления в Вене и, кажется, полтора — в Москве» [18, с. 1746]. По словам С. Кавос-Дехтеревой, опера «шла несколько раз в Германии и Австрии и в Москве, в 60-х годах. В 1891 и [18]92 годах ее снова дали в Праге, а в прошлом году [1894] в Дрездене с большим успехом» [8, с. 82–83].

Лядов обращается к начальным сценам оперы. Однако комментарии композитора не дают точного представления о том, какие именно Песня, Речитатив и дуэт были им инструментрованы.

В событиях, касающихся оркестровки Лядовым оперы Рубинштейна, есть некоторые неясности. Во-первых, из приведенного выше высказывания Вальтера ясно, что опера не была оркестрована и не ставилась, но, как следует из воспоминаний современников, опера не только

ставилась, но и подвергалась критике за свою инструментровку. Во-вторых, в письме Лядова говорится, что в опере девять картин. Если обратиться к клавиру оперы «Дети степей»¹², то можно заметить, что автор не делит материал произведения на картины. Опера структурирована по действиям и сценам, расположенным так, что первое и второе действия состоят из восьми сцен каждое, а третье и четвертое — из шести; число «девять» нигде не возникает. Возможно, биографом Лядова была допущена ошибка, и композитор занимался оркестровкой не оперы «Дети степей», а какой-либо другой. Из работ композитора в оперном жанре, которые не были публично исполнены и изданы, выделяются два произведения: одноактная опера «Месь» («Хаджи-Абрек») ¹³ по повести М. Ю. Лермонтова на текст А. Жемчужникова (1852) ¹⁴ и опера в трех актах «Стенька Разин» (начата в 1852 году и не закончена) на текст М. Воскресенского. С. Кавос-Дехтерева указывает, что оперы «„Хаджи-Абрек“, „Сибирские охотники“¹⁵ и „Месь“ не ставились совсем» [8, с. 82].

Лядов мог обратиться, например, к одноактной опере «Сибирские охотники». Баренбойм пишет, что в 1893 году опера была издана [3: Т. 1, с. 425], и, если издание было осуществлено в виде клавира, то Лядов, вероятно, мог взяться за оркестровку этой оперы. Однако отсутствие сведений о рукописях, связанных с данной ситуацией, позволяет делать лишь предположения относительно возможности данной работы Лядова.

В 1901 году издательство М. П. Беляева публикует ноты Вариаций на польскую тему Лядова, которые он посвящает ученице А. Г. Рубинштейна — З. К. Познанской-Рабцевич [9, с. 69–71], что тоже символично. Таким образом, два вариационных цикла — наиболее масштабные фортепианные произведения Лядова — оказываются, пусть даже и косвенно, связанными с именем Рубинштейна.

В 1902 году Лядовым были созданы два произведения «на случай»: хор «Гимн Рубинштейну» и Полонез ор. 55 для большого оркестра к открытию статуи А. Г. Рубинштейна работы Л. Бернштама в Петербургской консерватории, состоявшемуся 14 ноября того же года. Н. Ф. Финдейзен подробно описывает это мероприятие. В числе событий указано, что «оркестром учащихся (под упр. проф. Галкина) был исполнен „Полонез“ А. К. Лядова [...], а после речи проф. Лаврова — небольшая кантата (вернее „слава“) для хора a cappella (хор учащихся под упр. проф. Габеля) на текст г. Н. Соколова с музыкой А. К. Лядова» [20, стлб. 1157–1158].

В НИОР СПбГК сохранился, как уже было отмечено, автограф «Гимна А. Г. Рубинштейну»¹⁶, представляющий собой беловую рукопись, впоследствии, вероятно, изме-

¹⁰ Василий Максимович Самусь (1848–1903) — певец, преподаватель (1877–1903), с 1890 года — инспектор консерватории.

¹¹ София Александровна Малозёмова (1846–1908) — пианистка, профессор консерватории.

¹² Рубинштейн А. Г. Дети степей. Опера в 4-х действиях. М.: П. Юргенсон, 1887. 307 с.

¹³ В работе Кавос-Дехтеревой об А. Г. Рубинштейне оперы «Хаджи-Абрек» и «Месь» обозначены как различные произведения.

¹⁴ Опера «Месь», без указания опуса, исполнена публично не была; издана же только песня Зулимы «Лейте полное сок благодатный».

¹⁵ По данным, приведенным Баренбоймом, опера исполнялась в 1854 году. [3: Т. 1, с. 425].

¹⁶ НИОР СПбГК, № 5211.

А. К. Лядов и А. Г. Рубинштейн

ненную уже в другом автографе. Об этом свидетельствуют разночтения в динамике, фразировке, в некоторых случаях — в звуковысотности, прослеживаемые при сопоставлении рукописи и изданного в 1903 году нотного текста.

Пример 5

Moderato assai

Сопрано
Альта
Тенора
Басы

То - му, кто чи.сто.ю ду.шо.ю был пре.дан пла.мен.ной меч.те, кто
То - му, кто чи.сто.ю ду.шо.ю был пре.дан пла.мен.ной меч.те, кто
То - му, кто чи.сто.ю ду.шо.ю кто
с ве.рой, с рев.но.стью свя.то.ю слу.жил доб.ру и кра.со.те, чья
с ве.рой, кто с рев.но.стью свя.то.ю слу.жил кра.со.те, чья
с ве.рой свя.то.ю слу.жил доб.ру и кра.со.те
кто с рев.но.стью слу.жил доб.ру и кра.со.те

Гимн написан для смешанного хора на слова Н. А. Соколова — композитора и теоретика, преподававшего в то время в консерватории и Придворной певческой капелле, знакомого Лядова по Беляевскому кружку. Гимн продолжает традиции «Славлений» и «Величаний», создававшихся до этого Лядовым¹⁷. Однако факт того, что произведение писалось по заказу и было посвящено не лично А. Г. Рубинштейну, а открытию памятника, может поставить этот хор в ряд других произведений, таких как «Слава» для женского хора в сопровождении двух арф и двух фортепиано в восемь рук, посвященная 100-летию Павловского института (ор. 47, 1899), и «Прощальная песнь воспитанниц Института императрицы Марии» для женского хора и фортепиано (ор. 50, 1900).

Текст гимна помпезен и насыщен гиперболами. Маловероятно, что он мог увлечь Лядова. Гимн был исполнен светским хором консерватории¹⁸ под управлением С. И. Габеля. Тем не менее, музыка была оценена современниками по достоинству. По словам Финдейзена, она «принадлежит к лучшим произведениям г. Лядова. Она ясна, полна светлого, бодрого настроения» [20, стлб. 1158].

Полонез также стал торжественным произведением, написанным «на случай». Я. Витол отмечал, что зву-

чание Полонеза блестящее, но слишком официальное и «едва ли отражает хоть что-либо из отношения автора» к Рубинштейну [цит. по: 1, с. 120]. Н. Ф. Финдейзен характеризует Полонез эпитетами «красивый» и «звучный» [20, стлб. 1158]. М. К. Михайлов пишет, что здесь «Лядов опирается на традицию торжественных полонезов в русской музыке, восходящую к XVIII веку (полонезы И. Козловского)» [12, с. 81–82].

Полонез написан для классического парного состава, расширена лишь ударная группа, в которой помимо литавр используются треугольник, малый барабан и тарелки. Известно, что Лядов уже однажды обращался к жанру полонеза: в 1899 году к юбилею А. С. Пушкина им был создан Полонез ор. 49.

Еще один, не совсем обычный автограф Лядова, связанный с именем Рубинштейна, — запись основной темы симфонической поэмы «Дон Кихот» Рубинштейна рукой Лядова¹⁹.

Пример 6

Corni

Запись сделана на небольшом листке бумаги, разлиннованном от руки, и содержит комментарий: «9^{го} Окт. 1895 г. Петербург. Консерватория, сборная комната. 10½ ч. утра. Ан. Лядов». Зачем понадобилось Лядову фиксировать данный фрагмент — неизвестно. Возможно, симфоническая поэма была исполнена накануне годовщины смерти Рубинштейна в одном из концертов РМО, а ее фрагмент был на память воспроизведен Лядовым. Вероятно также, что Лядов, готовясь к занятиям, избрал основную тему «Дон Кихота» в качестве темы музыкального диктанта, записав ее во время одного из собраний педагогов.

Взаимоотношения Лядова и Рубинштейна имеют свою историю, хотя в ней не всё однозначно. В данной статье была сделана попытка рассмотреть именно отношение Лядова к Рубинштейну. Сведения о творческих контактах с Рубинштейном, содержащиеся в литературе о Лядове, достаточно скудны, но на основе сохранившихся нотных автографов мы можем воссоздать отдельные страницы деятельности Лядова. Действительно, имя Рубинштейна прямо или косвенно возникло в его творчестве неоднократно, но мотивы его появления были различными. Во-первых, часть работы была сделана на заказ: оркестровка одной из опер Рубинштейна была предложена к выполнению Лядовым

¹⁷ В РМГ 1902 (№ 46) Гимн Рубинштейну назван «Кантатой», что также подчеркивает его направленность на чествование и прославление Артиста.

¹⁸ Сообщение Е. Д. Светозаровой «Хоровое пение в Петербургской консерватории во второй половине XIX — начале XX века» на Международном симпозиуме «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы», 20–22 сентября 2012 года.

¹⁹ ОР РНБ, Ф. 5, № 105.

консерваторией. Во-вторых, ряд произведений появился к значимым датам: баллада «Про старину» в фортепианной и оркестровой версии, Багатель ор. 30, «Гимн А.Г. Рубинштейну», Полонез ор. 55. В-третьих, Лядов обращался к наследию Рубинштейна в связи с оркестровкой его фортепианных пьес ор. 38, ор. 93. Можно заметить, что в данном ряду сочинений получили отражение все жанровые сферы, характерные для творчества Лядо-

ва: это и фортепианные пьесы, и оркестровые миниатюры, и композиция для хора. Кроме того, задействована опера, но лишь в плане оркестровки, сохранилась запись рукой Лядова фрагмента сочинения Рубинштейна. Указанные произведения позволяют выдвинуть предположения относительно характера отношений композиторов и сделать выводы о несомненном творческом интересе Лядова к личности Рубинштейна.

Литература

1. Анатолий Константинович Лядов. СПб.: Композитор, 2005. 168 с.
2. Баранова И. Н. О музыке А. Рубинштейна (эскизы к портрету композитора на фоне его времени) // Антон Рубинштейн: сборник статей. Петрозаводск: ПГК, 1997. С. 3–19.
3. Баренбойм Л. А. А. Г. Рубинштейн. В 2-х тт. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. Т. 1. 456 с.; 1962. Т. 2. 492 с.
4. Зайцева Т. А. Под сенью балакиревской музы: глава «Новой русской школы» и Лядов // Петербургские страницы русской музыкальной культуры. СПб.: СПбГК, 2001. С. 26–35.
5. Зайцева Т. А. Фортепианное творчество Лядова (стилевые особенности и проблемы исполнительского воплощения). Дис... канд. иск. Л., 1987. 178 с.
6. Запорожец Н. В. А. К. Лядов. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 216 с.
7. Иванов М. М. История музыкального развития России. В 2-х томах. Т. 2. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1912. 448 с.
8. Кавос-Дехтерева С. Ц. А. Г. Рубинштейн. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1895. 280 с.
9. Кон Ю. Г. Несколько слов об ученице А. Г. Рубинштейна Зофии Познанской-Рабцевич // Антон Рубинштейн: сб. статей. — Петрозаводск: ПГК, 1997. С. 69–71.
10. Ларош Г. А. [«Дон Кихот» А. Рубинштейна] // Избр. статьи. В 5-ти вып. Вып. 4. Л.: Музыка, 1977. С. 68–69.
11. Лисовский Н. М. А. Г. Рубинштейн и пятьдесят лет его музыкальной деятельности. СПб.: тип. Ю. Н. Эрлих, 1889. 86 с.
12. Михайлов М. К. А. К. Лядов. Л.: Музыка. 1985. 208 с.
13. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. Непознанный А. К. Лядов: сб. статей / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. Челябинск: МРІ, 2009. 400 с.
15. О. В. наброски и нотные записные книжки А. К. Лядова // Рус. муз. газета. № 6. 1915. Стлб. 753–759.
16. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х томах. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 215 с.; 1986. Т. 3. 279 с.
17. Рубинштейн А. Г.: сборник статей / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Канон, 1997. 198 с.
18. Серов А. Н. Концерты вообще и исторический концерт гг. хористов // Критические статьи. В 4-х томах. Т. 4. СПб.: тип. Главного управления делов, 1895. С. 1740–1747.
19. Скирдова А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна // Музыка и время. 2002. № 6. С. 39–43.
20. Финдейзен Н. Ф. Чествование памяти А. Г. Рубинштейна // Рус. муз. газета. 1902. № 47. Стлб. 1153–1162.