

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202504169

МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА «САДКО» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: ШТРИХИ К ПРОЦЕССУ ОРКЕСТРОВКИ

Вера Васильевна Зайцева

Военный институт (военных дирижеров) Военного университета
имени князя Александра Невского
119034, Российская Федерация, Москва, Комсомольский проспект, 20
ducverz@mail.ru, ORCID:0009-0001-8987-1640

Н. А. Римский-Корсаков — признанный мастер, заложивший основы русской школы инструментовки, которые актуальны и по сей день. В этом контексте сам процесс воплощения музыкальной идеи в партитуре одного из самых известных и красочных произведений композитора особенно важен для понимания особенностей работы композитора над оркестровкой. Счастливую возможность пролить свет на путь автора от замысла произведения до конечного варианта дает его переписка с М. П. Мусоргским, где композиторы обсуждают свои музыкальные идеи и делятся замечаниями. В статье предпринята попытка на основе эпистолярного наследия двух выдающихся композиторов проследить, каким образом кристаллизовалась оркестровая концепция музыкальной картины «Садко». Данная цель достигается путем сравнения подробного вербального описания и нотных примеров, найденных в письмах, с окончательной версией произведения, отредактированной автором и представленной в изданной партитуре. Особое внимание уделяется в том числе замечаниям и пожеланиям М. П. Мусоргского в ответных письмах и степень влияния, которое оказывали его размышления на творческий процесс Н. А. Римского-Корсакова при работе над этим сочинением.

Ключевые слова: оркестровка, «Садко», Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, инструментовка, творческий процесс

Для цитирования: Зайцева В. В. Музыкальная картина «Садко» Н. А. Римского-Корсакова: штрихи к процессу оркестровки // Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 169–179. <https://doi.org/10.36871/hon.202504169>

Original article

SADKO BY N. A. RIMSKY-KORSAKOV: NOTES ON THE ORCHESTRATION PROCESS

Vera V. Zaytseva

Military Institute (Military Conductors)
Military University named after Prince Alexander Nevsky
20 Komsomolsky prospekt, Moscow, 119034, Russian Federation
ducverz@mail.ru, ORCID: 0009-0001-8987-1640

© Зайцева В. В., 2025

N. A. Rimsky-Korsakov is a recognised master of orchestration, who laid the foundations of the Russian school of instrumentation, which remain relevant to this day. In this context, the process of realising a musical idea in the score of one of his most famous and striking works is especially important for understanding the composer's approach to orchestration. The correspondence with M. P. Mussorgsky, in which the two composers discuss their musical ideas and share observations, provides a valuable insight into the creative process behind the final version of the work. This article attempts to trace the development of the orchestral concept of *Sadko*, based on the epistolary heritage of the two outstanding composers. This is achieved by comparing the detailed verbal descriptions and musical examples found in the letters with the final version of the work, edited by the author and presented in the published score. Particular attention is paid to M. P. Mussorgsky's comments and suggestions in his reply letters, and to the influence they had on N. A. Rimsky-Korsakov while he was working on this composition.

Keywords: orchestration, *Sadko*, N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, instrumentation, creative process

For citation: Zaytseva V. V. *Sadko* by N. A. Rimsky-Korsakov: Notes on the Orchestration Process. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2025, no. 4 (45). P. 169–179. <https://doi.org/10.36871/hon.202504169> (In Russian)

Творческое объединение «Могучая кучка» — уникальное сообщество, где композиторы имели возможность откровенно делиться своими замыслами и идеями, выслушивать и давать друг другу советы, обсуждать творческие решения. Т. А. Зайцева отмечает особое значение этого феномена для развития русской музыки: «Балакиреву едва ли не первому в истории музыкальной культуры удалось создать школу, где была воплощена модель национального композиторского образования. В его основу было положено как критическое изучение чуть ли не всей общеевропейской музыки, так и освоение фольклора разных народов. Новым был и балакиревский педагогический метод: под руководством учителя шла совместная выработка единых основных эстетических принципов, определявших современное стилевое русло школы. Это сочеталось с выявлением и воспитанием индивидуальности каждого музыканта» [1, 26].

В связи с этим особый интерес вызывают дискуссии членов балакиревского кружка по поводу оркестровки, которые проходят красной нитью в их эпистолярном наследии. Хотелось бы остановиться на переписке двух выдающихся композиторов — Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, оркестровое слышание которых во многом оказывается диаметрально противоположным, и проследить насколько эти «оркестровые дебаты» оказали влияние на их творчество.

Отношения Мусоргского и Римского-Корсакова в 1867–1872 годах, в период их знакомства и участия в балакиревском кружке, строились на взаимном уважении и интересе к творческим исканиям друг дру-

га. В «Летописи моей музыкальной жизни», вспоминая этот период своего творчества, Римский-Корсаков пишет: «Во время посещений моих Мусоргского мы с ним беседовали на свободе без контроля Балакирева или Кюи. Я восхищался многим из игранного им; он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы» [7, 65]. По свидетельству Л. И. Шестаковой, в доме которой часто собирались русские музыканты, композиторы часто с увлечением обсуждали свои сочинения: «Модест Петрович Мусоргский с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым были очень дружны; они почти всегда приходили ко мне раньше, чтобы до появления других лиц успеть поговорить о своих новых сочинениях. При этом бывали иногда забавные случаи. Корсаков сядет за инструмент и исполняет Мусоргскому сочиненное им за те дни, когда они не видались; тот внимательно слушает и затем делает ему замечание. Корсаков при этом вскакивает и начинает ходить по комнате, а Мусоргский в это время спокойно сидит и что-нибудь наигрывает. Успокоившись, Николай Андреевич подходит к Модесту Петровичу, выслушивает уже подробно его мнение и часто соглашается с ним» [5, 102].

Обсуждение творческих планов и замыслов продолжалось и в переписке. Рассмотрим дискуссию по поводу оркестровки между двумя композиторами в отношении музыкальной картины Н. А. Римского-Корсакова «Садко».

В письме Римского-Корсакова к Мусоргскому от 10 июля 1897 года композитор подробно описывает свои идеи по поводу «Садко». Замысел композитор излагает

очень подробно, потактово описывая форму, инструментовку и интонационную составляющую, снабжая текст нотными примерами. Это послание можно назвать своего рода подробным словесным дирекционом партитуры, что дает возможность проследить кристаллизацию оркестрового воплощения музыкального замысла композитора. Попробуем сопоставить вербальное описание фрагментов музыкальной картины «Садко» с конкретными примерами в окончательно отредактированной и изданной партитуре.

Необходимо отметить, что до третьей цифры композитор удивительно точно описывает происходящее в партитуре: вступление тех или иных элементов фактуры можно проследить по тактам. Это может свидетельствовать о том, что Римский-Корсаков изначально представлял оркестровое звучание этого фрагмента до мельчайших деталей.

Корректуры в инструментовке начинаются с третьей цифры, музыкальный материал которой в образном и драматургическом плане обрисовывается композитором как момент появления Морского царя, увлекающего Садко в бездну. Об оркестровке этого фрагмента Римский-Корсаков пишет: «...оно начинается двухнотной фразой, пробегающей по очереди по всем струнным и перебиваемой чередующимися ударами тромбонов, рогов и труб, и деревянных духовых с ответом из хроматической гаммы альтов на низких нотах при аккордах кларнетов и рогов тоже в самом низком регистре» [4, 45].

Упомянутая композитором двухнотная фраза, которую он определяет как «пробегающую по очереди по всем струнным», в итоге оказывается продублированной деревянными духовыми таким образом, что создается оркестровое *crescendo* с значительным усилением последней доли такта, на которую вступают флейты, гобой и кларнет. Исходя из образа, описанного Римским-Корсаковым, а именно — внезапного появления Морского царя, можно предположить, что такое уплотнение музыкальной ткани в конце такта призвано было создать эффект «всплеска» поднимающейся волны. С точки зрения техники инструментовки дублировка струнных деревянными духовыми дает более четкую атаку звука. Эта потребность композитора подтверждается самой музыкальной тканью этого фрагмента: все «двухнотные фразы» выписаны с акцентом на первом звуке, кроме первой, которая оказы-

вается единственной, не продублированной деревянными духовыми.

Следующая далее хроматическая гамма «альтов на низких нотах» тоже усилена унисонной дублировкой виолончелей, а аккорды «кларнетов и рогов» (то есть валторн) усилены фаготами. При этом интересно расположение звуков в аккорде, где валторны оказываются внутри тембра деревянных духовых. Примечательно, что в «Основах оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова такое соотношение инструментов в гармонии не является предпочтительным: в отношении фаготов отмечается, что их должны окружать валторны, а не наоборот. Кларнет же «своим тембром не подходит к сочетаниям с валторнами по способу окружения» [8, 75]. Тем не менее в этом фрагменте партитуры используется смешение тембров инструментов с точностью до наоборот. В связи с этим можно предположить, что в более поздний период Римский-Корсаков пересмотрел свои принципы инструментовки. Возможно также, что он целенаправленно использовал такой необычный для себя тембровый микст в момент появления Морского царя для создания причудливости и «иномирности» его образа.

Очень интересное обсуждение разыгрывается между композиторами по поводу следующего фрагмента, включающего гамму, символизирующую Морского царя, который увлекает Садко в бездну. Описание первого проведения полностью совпадает с партитурой, где ее исполняют тремолирующие струнные в дублировке с деревянными духовыми. О втором проведении этой гаммы Римский-Корсаков пишет: «Гамма появляется опять гармонизованная, как на предыдущей странице, только с пятого такта вообразите себе бас, перешедший с *a* на *gis*» [4, 48]. На что Мусоргский ему отвечает: «Переход баса с *A* на *Gis* дерзок, а Вы знаете, что я дерзость люблю, этот переход назначен у Вас в гамме влечения Садки в глубь, — только в проходящей гармонии при этом произойдет переполох — выйдет следующее созвучие <...>, а верхнее, пожалуй фальшем покажется, впрочем, может и вру» [6, 92]. В этом фрагменте письма примечательно, что Мусоргский, которого современники часто обвиняли в пренебрежении правилами гармонии, советует Римскому-Корсакову сгладить остроту звучания получившихся созвучий. Интересно, что Римский-Корсаков, корректируя творческое наследие Му-

соргского, в частности «Ночь на Лысой горе», большое значение придает как раз устране-

нию подобного «переполоха», возникающего в оркестровой фактуре [3].

Нотный пример 1

Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко».

Цифра 3

3 Allegro molto. (♩ = 69)

The image shows a page of a musical score for the orchestral work 'Sadko' by Nikolai Rimsky-Korsakov. The score is for a section marked '3 Allegro molto. (♩ = 69)'. It features a dense arrangement of staves for various instruments, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The percussion section includes 'Piaatti' (cymbals) and 'Cassa' (drum), with dynamic markings like 'ppp' and 'cresc. molto'. The string section has markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The score is numbered '3' at the top and bottom.

Однако в ответном письме Мусоргскому композитор пишет: «За гармонизированную гамму с переменной баса с *a* на *gis* буду с вами спорить. Представьте ее себе в низком регистре дрожащих струнных с сурдинами *pp*, и я думаю, что Вы с ней примиритесь. При этом виолончель с сурдинами делает трель,

арфа берет первое *a* и первое *gis* в басу и на этих же нотах удары тарелок *pp* палочкой, а литавры делают дробь *pp*. Я думаю, что это будет эффектно» [4, 57].

Интересно, что второе проведение этой гаммы в партитуре оказывается несколько иным: она звучит на секунду ниже опи-

санного Римским-Корсаковым, бас соответственно меняется со звука си-бемоль на ля, а звучание арфы в это время отсутствует. Также немного меняется интонационная составляющая и гармонизация первого такта, который теперь представляет собой

протянутый звук, а гаммообразное движение начинается только со второго такта. Корректируется и расположение аккорда, поэтому соотношение между басом и верхним голосом превращается в интервал сексты, а не октавы.

Нотный пример 2

Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко». Первое и второе проведение нисходящей гаммы

Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». Цифра 3, такты 23-25



Н. А. Римский-Корсаков. «Садко». Цифра 6, такты 17-24

Проведение этой гаммы, более похожее на описанное Римским-Корсаковым, существует, но находится гораздо дальше, в цифре 11. Оно точно повторяет первоначальную гамму, где бас меняется в пятом такте.

В связи с этим можно предположить, что в процессе сочинения изменилась трактовка формы, изначально задуманной автором, и между этими проведениями нисходящей гаммы появился новый эпизод.

Нотный пример 3

Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко». Цифра 11, тт. 17–22

Заметим, что в этом фрагменте отсутствует упомянутое композитором в письме подчеркивание вступления басовых звуков арфой. Можно предположить, что Римский-Корсаков учел замечание Мусоргского по поводу диссонантного созвучия, появляющегося за счет смены баса, и решил несколько сгладить вступление нижнего голоса. Возможно также, что изначальный замысел претерпел небольшие изменения, предполагающие, что этот эпизод будет звучать более таинственно и затаенно, и по этой причине была нивелирована определенность басовых

звучков. В любом случае такая, казалось бы, небольшая деталь меняет слуховое восприятие этого фрагмента.

Более значительные расхождения в оркестровке с изложением первоначального замысла можно встретить в четвертой цифре. Об этом фрагменте Римский-Корсаков пишет: «...следующие тотчас же скрипки и альты с сурдинами *p* должны изображать проясняющееся перед глазами Садки подводное царство» [4, 46]. Поясняя текстовое описание, композитор приводит нотный пример.

Нотный пример 4

Н. А. Римский-Корсаков. Фрагмент письма М. П. Мусоргскому

Обратим внимание, что покачивающаяся интонация в низком регистре в описании Римского-Корсакова должна была распределяться между виолончелями и кларнетом, а в начальных двух тактах у скрипок (и в первом такте партии арфы) предполагался ритмический рисунок половинная-четверть. Вот что в итоге написал композитор в партитуре: покачивающаяся интонация в низком регистре отдана здесь только виолончелям, а ритмическая составляющая первых двух тактов выравнивается. Мотив засурдиненных скрипок и альтов дублируется в первой октаве кларнетом в унисон с арфой. Но самое кардинальное изменение характера звучания вносит в партитуру ритмическая фигурация восьмыми нотами *staccato* у флейт, дублирующих первые и вторые скрипки.

Размышляя над тем, что могло бы послужить поводом для таких изменений, хотелось бы отметить, что привнесенные детали оркестровки данного фрагмента меняют его образный план: вместо расплывающегося и зыбкого получается ясно очерченный контур элементов фактуры, с четкой атакой флейтового *staccato* в противовес тремолирующим струнным. Возвращаясь к описанию Римского-Корсакова, отметим слово

«проясняющееся», которое в данном случае очень подходит к самому процессу переосмысления оркестровки этих тактов.

Интересный пример творческого взаимодействия двух композиторов дает нам их обсуждение одного из музыкальных примеров, присланного Римским-Корсаковым. Мусоргский пишет: «Первый поставленный Вами перерыв фразами духовых *D-dur*ной мелодии мне очень по нутру, — он шикарен и изящен, но на втором примере, намеченном в Вашем письме, я делаю маленькое замечание: измените, Корсинька, эту фразу — ради Бога дальше от сходства с Серовской ведьмой» [6, 92]. Свое замечание он сопровождает нотным примером.

Римский-Корсаков, соглашаясь в целом с Мусоргским отвечает: «Я получил Ваше письмо, когда изображал неодобренную Вами серовскую фразу, но уже в другом несколько виде. <...> Надеюсь, что Вы теперь меня не упрекаете в серовщине» [4, 56].

Интересно, что при изучении окончательной версии партитуры эту тему ни в первом, ни во втором варианте найти не удалось. Интонационный ход первых двух тактов, расположенный на терцию ниже, можно обнаружить в восьмой цифре. При этом вторая

часть темы видоизменяется и в фактурном, и в интонационном отношении.

Контур мелодии, похожей на вторую часть темы, можно увидеть в шестой и 11 цифре. При этом она предстает в той же самой инструментровке, которая предполагалась для первого сегмента темы в присланном Мусоргскому нотном фрагменте. В партитуре же эти два такта представлены видоизме-

ненным вариантом «серовской темь». Интересно, что тембральный план, намеченный первоначально, преимущественно сохраняется и в окончательном варианте партитуры: гобой и фагот последовательно сменяются флейтами и кларнетами (с добавлением фагота в партитуре). Сохраняются и фоновые фигурации, отданные скрипкам, с последовательной передачей альтам.

Нотный пример 5

Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко». Цифра 4, тт. 9–12

The image shows a musical score for the 'Sadko' scene. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Timpani (Tim.), and Cymbals (Cass.). The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is marked with dynamics like *pp* and *ppp*, and includes the instruction '(Il tacet.)' for the timpani.

Нотный пример 6

М. П. Мусоргский. Фрагмент письма Н. А. Римскому-Корсакову

The image shows a musical score fragment by Mussorgsky. It consists of two staves. The top staff has the instruction '(прекрасно)' and the bottom staff has '(Серов в Раднеде - не допускаю)'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Нотный пример 7

Н. А. Римский-Корсаков. Фрагмент письма М. П. Мусоргскому

20 Гобой
Фарсет
pp

Флейты
2 кларнета
Фарг

Detailed description: This musical score shows two systems of staves. The first system contains the Flute (Гобой) and Bassoon (Фарсет) parts, both marked *pp*. The second system contains the Flutes (Флейты), two Clarinets (2 кларнета), and Bassoon (Фарг). The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Нотный пример 8

Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко».
Цифра 8, тт. 9–12

Fl. picc.

Fl.

Ob. I

Cor. I.

Arpe.

Viol. I. divisi.

Viol. II. divisi.

V-le. tr.

mf

Detailed description: This musical score is for the woodwind section of the 'Sadko' musical picture. It includes parts for Piccolo Flute (Fl. picc.), Flute (Fl.), Oboe I (Ob. I), Cor Anglais I (Cor. I.), and Arpeggiated Harp (Arpe.). Below these are the Violin I (Viol. I. divisi.) and Violin II (Viol. II. divisi.) parts, and the Violoncello (V-le. tr.). The score is in D major and 4/4 time. Dynamics range from *pp* to *f*. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The harp provides arpeggiated accompaniment.

Нотный пример 9

Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальная картина «Садко».

Цифра 11, тт. 8–12

The image shows a page of a musical score for the opera 'Sadko' by Nikolai Rimsky-Korsakov. It is a woodwind and string ensemble score. The instruments listed are Flute II (Fl. I. II.), Oboe (Ob.), Clarinet III (Cl. III.), Bassoon I (Fag. I.), Violin II (Viol. II. arco), Viola (Vle. p), Violoncello (V.c. arco), and Contrabass (C-b. arco). The score is in 7/2 time and features a variety of dynamics including *pp*, *p*, and *sempre pp*. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

Интересно, что Римский-Корсаков планировал ввести еще одну тему в драматургию музыкальной картины: «Дальнейший план Вам известен: буря и в самом разгаре церковная тема» [4, 50]. Он даже приводит нотный пример этой мелодии в размере 7/2, которую Мусоргский не одобрил: «Насчет церковной темы, выписанной Вами, я не согласен. Она очень недурна, но не имеет в себе того отпечатка полуаскетического, но светлого, который бы хотелось почувствовать. В самом разгаре бури, она должна мгновенно перестроить впечатление — Вы приищите другую — Вам не занимать стать» [6, 92]. В итоге Римский-Корсаков совершенно удаляет этот раздел формы: «А Никола с церковной темой испортил бы впечатление пляски, да и явление его среди языческого мира несколько ридикульно» [4, 67]. Впрочем, рефлексирюя в «Летописи» о создании «Садко», он пишет о том, что впоследствии пожалел об этом своем решении [7, 69].

Подводя итог, можно отметить, что советы Мусоргского в обсуждении инструментальной музыкальной картины «Садко» были связаны с общим звучанием оркестра, оригинальностью музыкального материала. Для Римского-Корсакова в приоритете была де-

тализиация фактуры, кристаллизация музыкального образа.

В целом творческий процесс работы Римского-Корсакова над этим произведением характеризуется постоянным уточнением деталей формы и оркестровки. В отличие, например, от его ученика А. К. Лядова, который не записывал сочинение, не продумав все детали заранее [2], Римский-Корсаков создавал музыкальную картину «Садко» последовательно. При этом начальный раздел был точно описан в письме и не претерпел никаких изменений. Можно даже сделать предположение, что это было связано в том числе с тем, что в письме Мусоргского этот эпизод был одобрен без всяких оговорок [6, 91].

Имея цельное представление об образном плане музыкальной картины, композитор работал над оркестровой и интонационной составляющей, имея несколько вариантов решения. Об этом свидетельствует и его ремарка в письме Мусоргскому: «До сих пор у меня все сочинено, и остается писать, и все подробности при этом выяснятся» [4, 50]. При этом он также прислушивался в определенных моментах к мнению М. П. Мусоргского, корректируя партитуру. Таким образом, переписка двух композиторов дает нам пример замечательного творче-

ского сотрудничества, а сравнение обсуждений, присутствующих в письмах, с конечным результатом партитуры помогает лучше понять особенности их творческого мышления.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Зайцева Т. А. Балакирев у истоков Новой русской школы // *Musicus* : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2021. № 4 (68). С. 25–32.
2. Зайцева В. В. Некоторые черты творческого процесса А. К. Лядова: работа композитора над оркестровкой // Процессы музыкального творчества : сборник трудов 185 (12) / отв. ред. и сост. Е. В. Вязкова. М. : РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 127–142.
3. Зайцева В. В. Перевоплощения «Ночи на Лысой горе» в версиях М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова: к вопросу об оркестровом мышлении // Слово о музыке. 2024. № 2 (15). С. 13–21.
4. Композиторы «Могучей кучки» о программной музыке: избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей / сост., ред., предисл. и коммент. Е. М. Гордеевой. М. : Музгиз, 1956. 187 с.
5. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников // сост. Е. М. Гордеева. М. : Музыка, 1989. 317 с.
6. М. П. Мусоргский. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. М. : Музыка, 1971. 400 с.
7. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М. : Музыка, 1980. 454 с.
8. Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки: с партитурными образцами из собственных сочинений: в 2 т. Т. 1. / ред. М. Штейнберг. М., Л. : Музгиз, 1946. 124 с.

REFERENCES

1. Zaytseva T. A. Balakirev at the Origins of the New Russian School. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [*Musicus: Bulletin of the Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory*]. 2021, no. 4 (68). P. 25–32. (In Russian)
2. Zaytseva V. V. Some Features of A. K. Lyadov's Creative Process: the Composer's Work on Orchestration. *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva* [*Processes of Musical Creativity*]. Digest of articles. Moscow, 2012, no. 185 (12). P. 127–142. (In Russian)
3. Zaytseva V. V. The Reincarnation of *The Night on Bald Mountain* in the Versions by M. P. Mussorgsky and N. A. Rimsky-Korsakov: on the Question of Orchestral Thinking. *Slovo o muzyke* [*A Word about Music*]. 2024, no. 2 (15). P. 13–21. (In Russian)
4. Gordeeva E. M. (ed.) Kompozitory "Moguchei kuchki" o programnoi muzyke: izbrannye otrivki iz pisem, vospominanii i kriticheskikh statei [The Composers of *The Russian Five* about Program Music: Selected Passages from Letters, Memoirs, and Critical Articles]. Moscow, 1956. 187 p. (In Russian)
5. Gordeeva E. M. (ed.) M. P. Mussorgsky v vospominaniyakh sovremennikov [M. P. Mussorgsky in the Memoirs of His Contemporaries]. Digest of articles. Moscow, 1989. 317 p. (In Russian)
6. Orlova A. A., Pekelis M. S. (ed.) M. P. Musosrgsky. Literaturnoe nasledie. Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty [M. P. Mussorgsky. Literary Heritage. Letters. Biographical Materials and Documents]. Moscow, 1971. 400 p. (In Russian)
7. Rimsky-Korsakov N. A. Letopis' moei muzykal'noi zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow, 1980. 454 p. (In Russian)
8. Steinberg M. (ed.) Rimsky-Korsakov N. A. Osnovy orkestrovki: s partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochinenii [Fundamentals of Orchestration: with score examples from his own compositions : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1946. 124 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Зайцева В. В. — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры инструментовки и чтения партитур.

Information about the author:

Zaytseva V. V. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Instrumentation and Reading Scores.

Статья поступила в редакцию 22 июля 2025 года; одобрена после рецензирования 25 августа 2025 года; принята к публикации 27 августа 2025 года.

The article was submitted July 22, 2025; approved after reviewing August 25, 2025; accepted for publication August 27, 2025.