



Антонина Сергеевна Максимова

ВАРИАЦИИ НА СТАРИННОЕ РУССКОЕ ПЕСНОПЕНИЕ: НОСТАЛЬГИЯ ПО ИМПЕРСКОЙ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

Вариации на старинное русское песнопение (XVIII век) для гобоя и струнных (Variations on an Old Russian Chant (XVIII Century) for Oboe and Strings) занимают особое место в творчестве Владимира Александровича Дукельского (Вернона Дюка), выделяясь не только на фоне его сочинений 1950-х, но и в ряду инструментальных произведений композитора в целом. Пьеса вошла в монографическую аудиозапись камерной музыки Дюка, вышедшую под лейблом Contemporary Records в 1959 году. Кроме Вариаций альбом содержал запись струнного квартета и двух фортепианных циклов (Три каприза и «Сюрреалистическую сюиту»). В публикациях о творчестве Дюка упоминания академических жанров нередко ассоциируются с его русским именем (Владимир Дукельский): так подчеркивается разница между этой частью наследия композитора и его же развлекательной музыкой. Однако имеющиеся исторические источники не дают достоверных оснований для подобного утверждения.

Сотрудничество Дюка с Contemporary Records началось в 1957 году в связи с деятельностью Общества забытой музыки (Society for Forgotten Music – SFM), созданного им десятью годами ранее. Деятельность Общества была направлена на популяризацию малоизвестной

музыки XVIII–XIX веков через концерты-лекции и радиоэфир. В 1957 году Дукельский заключил соглашение с главой Contemporary Records Лестером Кенигом, в результате чего Общество было преобразовано в дочерний лейбл компании¹. Первые три пластинки с записью «забытой музыки» вышли уже в 1958 году. Далее, до начала 1960-х годов, последовал период продуктивной совместной работы Дукельского (в качестве основателя SFM) с Contemporary Records. Выход монографической пластинки с записью музыки самого композитора стал знаком углубления этого альянса. Обсуждаемый альбом был выпущен в «Композиторской серии» (Composers Series) и для самого Дукельского имел особое значение, поскольку прижизненное издание аудиозаписей его академических произведений было явлением редким, даже исключительным².

Рассматриваемая историческая запись значима еще и потому, что все альбомы «Композиторской серии» были авторизованы. Данное обстоятельство специально оговаривалось на фирменном конверте: «В композиторской серии каждый альбом целиком посвящен творчеству автора, который... отбирает свои произведения, предлагает исполнителей и наблюдает за процессом записи, утверждая окончательные версии исполнения» [8]³. Сопроводительный текст на конверте пластинки с музыкой Дукельского написал Николай Слонимский. В тексте сооб-

¹ Лейбл именовался по названию общества – Society for Forgotten Music (SFM). Подробнее об Обществе забытой музыки см.: [5].

² В частности, электронная база данных Discogs содержит информацию лишь о двух таких пластинках. Обе они вышли под лейблом Contemporary Records в «Композиторской серии». Первой была уже названная запись 1959 года. Вторая пластинка была выпущена в 1961 году и содержала запись Сонаты для скрипки и фортепиано D-dur, Этюда для скрипки и фагота, фортепианной сонаты «Воспоминание о Венеции» и «Парижской сюиты» для фортепиано.

³ Источником цитаты послужила надпись на конверте упомянутой пластинки. Аналогичной ремаркой сопровождались и другие аудиозаписи, вышедшие в «Композиторской серии». Перечень пластинок серии см.: [5, 11], под номерами 6000 для моноформата и 8000 для стерео (название серии в перечне отсутствует).

щало, что композитор «решил отбросить свое собственное имя Владимир Дукельский (или, если быть точнее, усечь его) и подписывать все свои будущие сочинения именем Вернон Дюк» [там же]. Это утверждение наряду с многочисленными рукописями произведений, нотными изданиями, афишами и другими историческими источниками свидетельствует о несостоятельности информации, касающейся использования композитором американского имени только для популярной музыки⁴. Имя Вернон Дюк указано и на титуле «Вариаций», несмотря на отсылку к русскому напеву XVIII века.

«Русская тема» была актуальна для творчества Дукельского, как и для многих композиторов-эмигрантов. Впервые этот вопрос подробно рассмотрен Михаилом Друскиным в книге о Стравинском [3, 71–105]. По мнению ученого, устойчивое присутствие и непрерывное развитие русской темы в сочинениях Стравинского на сюжетно-программном и интонационном уровнях свидетельствует о значимости «русского» периода для наследия композитора в целом. Выдвинутые Друскиным положения справедливы и в отношении творчества Дукельского, особенно периода 1920–30-х годов, сразу после эмиграции и в первые годы после окончательного переезда в США. Известно, что в этот период и вплоть до середины 1940-х композитор периодически возвращался к мысли о возможном переезде в Россию [2]. Ниже в таблице приведен список произведений Дукельского, внемузыкальное содержание которых непосредственно связано с русской темой. В перечень включены только завершённые сочинения. Подавляющее большинство из них — вокальные опусы, написанные на стихи русских поэтов. Особое место занимает оратория «Конец Санкт-Петербурга», которая по замыслу представляла собой памятник истории культурной

⁴ В архиве композитора сохранились газетные вырезки, где имя Вернон Дюк даже сопровождалось комментарием «в прошлом — Владимир Дукельский».

столицы дореволюционной России — поэтический и музыкальный. Доминирование русской темы в 1920-е и начале 1930-х сменилось длительным перерывом в обращении к ней вплоть до 1950-х годов. Спад вполне объясним, поскольку в 1929-м Дукельский переехал в США из Европы и почти сразу погрузился в мир развлекательной музыкальной индустрии. Уже с 1933 года он выступал в печати как американский композитор, ратовавший за объединение национальной композиторской школы и за перемены в структуре музыкальной жизни США. В эти годы русская тема пунктирно затронула музыку Дюка для американских ревю⁵. В 1940-е композитор еще глубже интегрировался в американскую жизнь, был призван в подразделение Береговой охраны США и писал музыку для патриотических комедийных шоу. В этот период актуальность русской темы кажется утраченной безвозвратно, однако с 1950-х и вплоть до конца жизни композитора она вновь заняла значительное место в его творчестве. Многие из написанных ранее «русских» произведений были отредактированы им в последние годы жизни⁶.

Таблица. «Русская тема» в творчестве Дукельского (Дюка)

Сочинения межвоенных десятилетий	Сочинения позднего периода
1920 – «Как белые лебеди» для голоса и оркестра 1921 – Шесть песен на стихи русских поэтов 1922 – прелюдия к драме Н. Гумилева «Гондла» 1924 – балет «Зефир и Флора», либретто Б. Кохно	1955 – Вариации на старинное русское песнопение (XVIII век) 1957 – опера «Барышня-крестьянка» (завершена и поставлена в 1958 году с английским либретто) 1964 – Шесть романсов на стихи М. Лермонтова

⁵ Сюжет одного из таких ревю – «Безумства Голдвина» (The Goldwyn Follies) – разворачивался вокруг сценической и закулисной жизни русской актрисы Ольги Самары (роль исполнила Вера Зорина). Над созданием музыкально-хореографических сцен для этого ревю Дукельский работал в тандеме с Джорджем Баланчиным.
⁶ Аналогичная работа была проделана Стравинским в первые годы после переезда в США, что специально подчеркнул Друскин в своей монографии [3, 102].

1927 – Три стихотворения И. Богдановича 1928 – Пять стихотворений А. Пушкина 1928 – опера «Барышня-крестьянка» (начало работы) 1929 – Два стихотворения барона А. Дельвига 1930 – Два романса на стихи М. Кузмина 1930 – «Душенька», дуэт на стихи И. Богдановича 1931 – Шесть стихотворений Е. Баратынского 1931 – кантата «Эпитафия» на смерть Дягилева 1932 – «Путешествие по Италии» на стихи М. Кузмина 1933 – оратория «Конец Санкт-Петербурга» (ред. 1937, 1960) 1937 – Три китайские песни на стихи М. Кузмина 1938 – балет «Антракт» (ред. 1968)	1964 – «В этой жизни» на собственные стихи 1966 – Два романса на стихи Д. Кленовского 1967 – «Я прикоснулся к листу эвкалипта» на стихи Н. Заболоцкого
--	--

Вариации на старинное русское песнопение были написаны в 1955 году и посвящены Питеру Меремблему — прославленному дирижеру, выпускнику класса Леопольда Ауэра Петербургской консерватории. В США Меремблем был известен прежде всего как создатель и руководитель Калифорнийского юношеского оркестра [10]. Основанный в 1936 году в Лос-Анджелесе коллектив быстро обрел популярность и в годы Второй мировой войны появлялся на больших экранах в эпизодах голливудских музыкальных кинофильмов⁷. К моменту написания Ва-

⁷ Первым был фильм «Им нужна музыка» (They Shall Have Music, 1939) с Яшей Хейфецем в одной из главных ролей. Среди наиболее известных — фильм «Песнь о России» (Song of Russia, 1944), который стал объектом особого внимания Комиссии по расследованиям антиамериканской деятельности, в частности во время слушаний Палаты представителей 80-го Конгресса о внедрении коммунизма в киноиндустрию (1947).

риаций Дукельский переехал в Калифорнию и мог познакомиться с Меремблумом лично⁸. Возможно, изначально Вариации предназначались для исполнения участниками юношеского оркестра, однако для записи пьеса была исполнена Бертом Гассманом (гобой) и камерным оркестром под управлением Фери Рота⁹.

Тема Вариаций¹⁰ — плавная и распевная, с параллелизмами в терцию и сексту, подголосочностью и мажорной финальной опорой при минорном наклонении в целом — поручена струнным и содержит три тематических элемента. Ключевые знаки в теме отсутствуют, что объясняется модальной природой материала. Первый трехголосный элемент (альт, виолончель, контрабас, такты 1–4) с опорой на звуке *d* более всего напоминает православный распев¹¹. Во втором элементе (такты 5–10) фактура достигает семиголосия (такты 7–8). Мажорное наклонение (опора — звук *g*), ритмическая фигура с пунктиром в мелодии, повторное строение привносят жанровый контраст по отношению к первому элементу. Полифоническое подголосочное письмо сменяется здесь хоральной фактурой, утолщающей мелодическую линию. Тематизм третьего элемента (такты 11–16) менее рельефный, с секвенцией в мелодии, повторностью и прерванным оборотом. Общий характер движения и гармоническая амплитуда соответствуют функции этого элемента — одновременно переходной и клаузульной — возврату

⁸ Свидетельств об этом знакомстве пока не обнаружено.

⁹ И Берт Гассман (Bert Gassman), и Фери Рот (Feri Roth) в этот период жили и работали в Лос-Анджелесе. Рот преподавал в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, а Гассман был концертмейстером группы гобоев в филармоническом оркестре.

¹⁰ Нотный текст доступен для просмотра по ссылке: <https://www.wisemusicclassical.com/work/57848/Variations-on-an-Old-Russian-Chant--Vernon-Duke/>.

¹¹ В частности, начальная фраза и общий гармонический контур этого элемента содержит аллюзию на кондак «Со святыми упокой».

и утверждению гармонической опоры. Развертывание темы в целом реализуется по типичному для фольклорной и литургической традиции попевочному принципу.

В первой вариации, имеющей обозначение *L'istesso tempo*, мелодия поручена гобою. Полифоническое письмо темы здесь уступает место песенности и гомофонии. В первой вариации удержана мелодия, сохранен ладогармонический контур темы, что поначалу настраивает слушателя на серию строгих вариаций типа *soprano ostinato*. Однако начиная со второй вариации форма модулирует в сторону свободных вариаций. Если тема и первая вариация имеют только темповые обозначения *Andantino* и *L'istesso tempo* соответственно, то последующие разделы содержат жанровые и характерные указания: вторая вариация — *Poco scherzoso ma pesante*, третья — *Misterioso*, четвертая — *Alla burlesca*, пятая — *Valse plutôt lente*, шестая — *Rondino e Coda*. В этих вариациях рельефным материалом служат отдельные элементы темы и контрапункта к мелодии из первой вариации. Фактически исходный материал здесь переработан до неузнаваемости, и пьеса напоминает скорее серию балетных вариаций, но неоднократно (в пятой и шестой вариациях и в коде) композитор возвращает первый тематический элемент. При этом в шестой вариации повторяется начало темы в почти неизменном виде, а в коде — начало первой вариации с солирующим гобоем. Эти реминисценции образуют репризу, которая уравнивает композицию и сообщает ей черты концертности. Вместе с тем форма снабжена признаками сюитности и двойных вариаций, где одна тема — лирическая, а вторая — танцевальная, предстающая то в виде плясовой, то с типичными для балетной музыки Прокофьева сериями «прыжков». Вариации разворачиваются в виде своеобразной антологии музыкально-исторических стилей. Принцип исторической «антологии» был воплощен Дукельским в оратории «Конец Санкт-Петербурга», части

которой были написаны на стихи русских поэтов от XVIII (в первых частях) до начала XX века. В то же время явные отсылки к музыке Прокофьева сближают замысел Вариаций с идеей музыкальных портретов, которую Дукельский даже пытался монетизировать путем сочинения на заказ.

Написание Вариаций пришлось на период исторических перемен в США, вошедший в историю как эра маккартизма. Возвращение в эти годы в творчество Дукельского ностальгии по «имперской» эпохе истории России и неожиданно, и в то же время закономерно. В мемуарах, вышедших в 1955 году (в год сочинения Вариаций), композитор высказывал свое несогласие с политикой СССР и подчеркивал, что планирует прожить жизнь как «Дюк, американец и житель Запада». В том же году он дал интервью корреспондентам «Радио Свобода», поделившись воспоминаниями о первых годах в эмиграции и исполнив на рояле свой знаменитый джазовый стандарт «Апрель в Париже». Как пишет Натали Зеленски, это интервью «знаменует первый контакт Дукельского с Радио Свобода и иллюстрирует стремление организации дать советскому слушателю представление о жизни эмиграции» [11, 147]. Сама идея создания радиостанции, обращаясь к русскоязычному слушателю посредством выступлений эмигрантов, принадлежала Джорджу Кеннану и Фрэнку Виснеру¹². Радио Свобода, хотя в то время и негласно, финансировалось ЦРУ. Зеленски отмечает, что «особая позиция Дюка как русского эмигранта, который преуспел в мире музыкального шоу-бизнеса — траверсируя русскую и американскую культуры с необычайной легкостью — по-видимому и побудила Радио Свобода искать

¹² И Кеннан, и Виснер начали свое восхождение в государственных службах США в период президентства Гарри Трумэна. Джордж Кеннан известен как политик и дипломат, который, начиная с 1946 года, продвигал и проектировал политику «сдерживания» в отношении СССР. Фрэнк Виснер стоял у истоков ЦРУ.

сотрудничества с композитором» [там же, 152]. Благодарственное письмо за подписью Джина Сосина, полученное Дукельским после интервью, было написано на бланке Американского комитета освобождения от большевизма. Сосин — глава комитета — приложил фотографии, сделанные во время интервью, и выразил надежду на сотрудничество с композитором в «скором» будущем.

Во второй половине 1950-х Дукельский неоднократно выступал в эфире радиостанции — в 1956 году в качестве специального корреспондента в Нью-Йорке; в 1957-м как ведущий рубрики «Русские за границей», сообщая слушателям о триумфальном исполнении балета «Петрушка» Стравинского в лондонском Ковент-Гардене; в 1958-м, озвучив в эфире собственный перевод стихотворения Роберта Фроста на русский язык¹³. Антисоветские настроения стали буквально общим местом в высказываниях и публикациях композитора 1950–60-х годов. В 1960-е, как только Радио Свобода получило техническую возможность транслировать аудиозаписи музыкальных произведений, Дукельский стал официальным сотрудником станции, подготовив серию передач об истории американской музыкальной комедии¹⁴. В этой работе пригодилось и художественное чутье, и академическое образование, и опыт переводов американских популярных песен на русский язык, которые Дукельский по просьбе Бориса Владимировича Асафьева начал выполнять еще в 1920-е годы; оказался востребованным его талант композитора и автора песенных хитов.

¹³ Речь идет о стихотворении “The Road Not Taken”. В русском переводе стихотворение издавалось неоднократно под названием «Другая дорога» или «Неизбранная дорога».

¹⁴ Серия называлась «50 лет музыкальной комедии».

Как музыкальный текст и исторический документ Вариации для гобоя и струнных соотносятся с вопросом, поставленным Ричардом Тарускиным: *Существует ли «русское зарубежье» в музыке?*¹⁵ По мнению Тарускина, исторические события XX века обеспечили постоянный приток русских музыкантов-эмигрантов за границу; русское зарубежье в музыке как феномен не может сравниться с русским зарубежьем в литературе: «Музыка легче пересекала национальные границы, чем литература, и концерты редко когда были “внутренним делом”, в отличие от литературных чтений. Если сравнивать ситуацию в музыке и литературе <...>, мы увидим, что на короткое время музыка получила преимущество, особенно если речь идет о репутации отдельных композиторов. За условным исключением [Владимира] Набокова, который мог блестяще писать на английском, ни один русский писатель в эмиграции не снискал славы и репутации Стравинского или Прокофьева. Но Стравинский, как и Набоков, лишь очень условно представляет “русское” на Западе. Русская же литература, благодаря своим более скромным организационным и, так сказать, инфраструктурным потребностям, оказалась прочнее и пошла в рост» [6, 237]. Утверждение Тарускина оправданно, однако его оценка «русского зарубежья» не вполне совпадает с подходом российского музыковедения, рассматривающего это явление как часть истории русской музыки XX века. Можно добавить, что исторический смысл понятия «русское зарубежье» не был непосредственно связан с определенной творческой деятельностью — с 1920-х годов оно использовалось представителями эмиграции «первой волны» как самоназвание и содержало в себе идею сохранения национальных культурных ценностей в период вынужденного и, как казалось тогда, временного пребывания за рубежом.

¹⁵ Статья с таким названием опубликована как на русском, так и на английском языках. См.: [6]; [9].

В архиве Дукельского сохранился рукописный документ, текст которого был написан для одного из эфиров Радио Свобода [4]¹⁶. В нем автор представляет новую организацию ГРАМА (Группа русской артистической молодежи), называя себя ее ментором и сообщая: «Всем известно, что старшее поколение, воспитанное на родине и отдавшее ей лучшие годы жизни, рассматривает патриотизм как своего рода ностальгию, воспоминания о том прекрасном, что было и чего, увы, больше не будет никогда. <...> Ностальгическое отношение к той России, которую мы, старшие, знали и беззаветно любили, вполне понятно; удел старых эмигрантов в большинстве случаев скромен и сер, а возвращение в “их” Россию, где они выросли, невозможно уже хотя бы потому, что бывшая российская Аркадия неповторима, а страна Советов прельщает немногих. Но как быть с молодыми? Ведь их жизнь впереди, пусть пока и на чужбине. У молодежи ностальгических воспоминаний нет и быть не может. <...> От этих молодых людей нельзя требовать медитаций на тему “все в прошлом” или “здесь неплохо, но дома было лучше”; их не стоит угощать ненужными элегиями о слезках-березках, самоварах и шароварах. <...> Зато молодые не могут не надеяться на светлое русское будущее, хоть и являются они понятными подданными иных, чужеземных республик и государств. Основной целью ГРАМА, этой маленькой, только что зародившейся ячейки, является подготовка к этому желанному будущему родной страны и объективный, аполитический подход ко всему там происходящему в наши дни» [4, 3–4]. В высказываниях Дукельского «бывшая российская Аркадия» предстает даже не в форме воспоминания, а в качестве мифологического пространства, сопричастность с которым была воспринята им от старшего поколения эмигрантов. В частности, ностальгия по имперской России

¹⁶ Документ не датирован. Относится к 1967 или 1968 году.

изначально (в 1920-е) была инспирирована общением с Сергеем Павловичем Дягилевым, с подачи которого композитор проникся особым чувством к образу русской усадебной культуры и быта. Учитывая, что в первые годы после эмиграции Дукельский испытал также влияние евразийства [1], приведенная цитата предстает и как ностальгия по европейскому периоду (1924—1929) — времени дебюта в балетах Дягилева и публикаций в сборниках «Версты» и газете «Евразия». Очевидно, что в период написания заметки о ГРАМА Дукельский уже не стремится вернуться на родину, однако, как и в межвоенные десятилетия считает «конкретную внутривосточную ситуацию в России делом преходящим» [2, 381].

Цитируемый документ о ГРАМА пока является единственным доступным свидетельством существования группы. Время написания этого текста совпадает со временем активизации поэтического творчества Дукельского и расширением его контактов в среде поэтов-эмигрантов, живших и работавших в США. Судя по всему, документ был адресован представителям как поэтической, так и музыкальной эмиграции. Приведенное высказывание не только отражает стратегию американского правительства того времени, транслируемую через Радио Свобода. Вероятно, таков был и взгляд самого Дукельского на миссию русского зарубежья и в литературе, и в музыке, чем отчасти могло объясняться возобновление его интереса к русской теме — как в поэтическом, так и в музыкальном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вишневецкий И.Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

2. *Вишневецкий И.Г.* Памятка возвращающимся в СССР, или О чем говорили Прокофьев и Дукельский весной 1937 и зимой 1938 года в Нью-Йорке // С. Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2004. С. 375–395.
3. *Друскин М.С.* Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2009.
4. *Дукельский В.А.* Preliminary Speech. [Б.д.]. Библиотека Конгресса США. Vernon Duke Collection. Box 128.
5. *Максимова А.С.* Владимир Дукельский в защиту забытой музыки // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 4. С. 90–103.
6. *Тарускин Р.* Существует ли «русское зарубежье» в музыке? / Перевод А. Спиридоновой и В. Хаврова // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой. Санкт-Петербург: БиблиоРоссика, 2016. С. 215–239.
7. *Edwards D., Callahan M., Eyries P., Watts R., Neely T.* Contemporary Label Discography. July 15, 2011. 17 p. URL: <https://www.bsn-pubs.com/new/contemporary.pdf> (дата обращения: 17.11.2021).
8. *Slonimsky N.* Vernon Duke [Liner Notes] // Vernon Duke String Quartet in C, Three Caprices for piano, Variations on an Old Russian Chant for oboe and strings, and Surrealist Suite, Stereo Records in Association with Contemporary Records, S7024. 1959.
9. *Taruskin R.* Is There a «Russia Abroad» in Music? // Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Oakland: University of California Press, 2016. P. 140–161.
10. *Winegard E.* Peter Meremblum Junior Symphony's Celebration of the 35th Anniversary and in memory of great violinist, conductor and teacher Peter Meremblum // American String Teacher. Winter, 1972. P. 31.

11. *Zelensky N.K.* Performing Tsarist Russia in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

REFERENCES

1. *Vishnevetsky I.G.* «Evrazijskoe ukлонenie» v muzyke 1920–1930-h godov: Istorija voprosa. Stat'i i materialy A. Lur'e, P. Suvchinskogo, I. Stravinskogo, V. Dukel'skogo, S. Prokof'eva, I. Markevicha. Monografija [The «Eurasianist Tendency» in the Music of the 1920s and 1930s: History. Articles and materials by A. Lourie, P. Suvchinsky, I. Stravinsky, V. Dukelsky, S. Prokofiev, I. Markevitch] — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.

2. *Vishnevetsky I.G.* Pamjatka vozvrashhajushhimsja v SSSR, ili O chem govorili Prokof'ev i Dukel'skij vesnoj 1937 i zimoj 1938 goda v N'ju-Jorke [A Memo to Those Who Want to Be Back in the USSR, or What Prokofiev and Dukelsky Talked About in New York in the Spring of 1937 and the Winter of 1938] // Sergey Prokof'yev k 50-letiyu so dnya smerti: Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i [Serge Prokofiev on the 50th Anniversary of His Death: Reminiscences, Letters, Articles] / Ed. by M.P. Rakhmanova. M.: Deko-VS, 2004. S. 375–395.

3. *Druskin M.S.* Sobranie sochinenij: v 7 t. / red.-sost. L.G. Kovnackaja. T. 4: Igor' Stravinskij [Collected works in 7 vols. / ed. By L.G. Kovernatskaya. Vol. 4: Igor Stravinsky]. Sankt-Petersburg: Kompozitor Sankt-Petersburg, 2009.

4. *Dukelsky V.A.* Preliminary Speech. [N/d]. The Library of Congress. Vernon Duke Collection. Box 128.

5. *Maksimova A.S.* Vladimir Dukel'skij v zashhitu zabytoj muzyki [Vladimir Dukelsky in Defense of Forgotten Music]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Contemporary problems of musicology]. 2020. № 4. P. 90–103.

6. *Taruskin R.* Sushhestvuet li «russkoe zarubezh'e» v muzyke? [Is There a «Russia Abroad» in Music?] / translated by A. Spiridonova and V. Havrov. In: Liber amicorum Ljudmile Kovnackoj [Liber amicorum to Ljudmila Kovnatskaya]. Saint-Petersburg: BiblioRossika, 2016. P. 215–239.

7. *Edwards D., Callahan M., Eyries P., Watts R., Neely T.* Contemporary Label Discography. July 15, 2011. Available at: <https://www.bsn-pubs.com/new/contemporary.pdf> (accessed: 17.11.2021).

8. *Slonimsky N.* Vernon Duke [Liner Notes]. In: Vernon Duke String Quartet in C, Three Caprices for piano, Variations on an Old Russian Chant for oboe and strings, and Surrealist Suite, Stereo Records in Association with Contemporary Records, S. 7024. 1959.

9. *Taruskin R.* Is There a «Russia Abroad» in Music? In: Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Oakland: University of California Press, 2016. P. 140–161.

10. *Winegard E.* Peter Meremblum Junior Symphony's Celebration of the 35th Anniversary and in memory of great violinist, conductor and teacher Peter Meremblum. In: American String Teacher. Winter, 1972. P. 31.

11. *Zelensky N.K.* Performing Tsarist Russia in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

