

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

MEMORABLE DATES

Ю. С. Карпов

**«Вы написали мне
чрезвычайно умное и тонкое письмо...»
О переписке С. А. Казачкова и Г. М. Когана**

Аннотация

В 2009 году, к столетию С. А. Казачкова, вышла в свет посвящённая ему монография, в которой также была частично опубликована его переписка с Г. М. Коганом. Автор ставит целью осветить некоторые детали во взаимоотношениях двух выдающихся музыкантов и педагогов, в их понимании роли музыкального искусства, музыкальной педагогики, критики; освещаются темы, которые на протяжении более чем десяти лет обсуждались в переписке. Казачков не раз подчёркивал, что именно Коган оказал решающее влияние на его труды, посвящённые музыкальному исполнительству.

Ключевые слова: Семён Казачков, Григорий Коган, переписка, музыкальная педагогика, музыкальное исполнительство, Артуро Toscanini.

Y. S. Karpov

**“You wrote me an exceptionally bright and sensitive letter ... “
On the correspondence of S. A. Kazachkov and G. M. Kogan**

Summary

In 2009, on the centenary of S. A. Kazachkov, a monograph dedicated to him was published, in which his correspondence with G. M. Kogan was partially presented. The author aims to highlight some details in the relationship between two prominent musicians and teachers, in their understanding of the role of musical art, musical pedagogy, criticism; topics that have been discussed in their correspondence for more than ten years are highlighted. Kazachkov repeatedly emphasized that it was Kogan who had a decisive influence on his works on musical performance.

Keywords: S. A. Kazachkov, G. M. Kogan, correspondence, musical pedagogy, musical performance, Arturo Toscanini.

В 2019 году исполнилось 110 лет со дня рождения выдающегося хорового дирижёра, педагога и учёного Семёна Абрамовича Казачкова (1909–2005). С его именем неразрывно связана хоровая культура России XX века, особенно тесно — хоровая культура Казани и региона Среднего Поволжья, центром музыкального образования которого стала открытая в 1945 году Казанская консерватория. В Казанской консерватории Семён Казачков проработал 57 лет, с 1947 года, когда был приглашён в Казань первым деканом дирижёрско-хорового факультета и заведующим кафедрой хорового дирижирования М. А. Юдиным, и до 2004 года, когда — всего за год до смерти в возрасте 96 лет — написал заявление об уходе на пенсию.

После смерти Семёна Абрамовича 2 мая 2005 года остался архив, значительную часть которого составили черновики, рукописи и фотографии разных лет. Фактически до самого ухода из жизни Семён Абрамович продолжал работать, размышляя о предназначении и о судьбе музыкального искусства, о педагогике, о будущем созданной им дирижёрско-хоровой школы.

Особое место в архивных документах занимает переписка Семёна Абрамовича с известным пианистом, учёным и педагогом, профессором Московской и Казанской консерваторий Григорием Михайловичем Коганом. Письма хранились в отдельной коробке, перевязанные тесьмой, разложенные по конвертам и систематизированные по хронологии.

Григорий Михайлович Коган (1901–1979) работал в Казанской консерватории с перерывами с 1949 по 1962 год, на кафедре специального фортепиано, на которую был приглашён первым ректором Назибом Жигановым¹. Класс специального фортепиано у него окончили София Губайдулина (Сония Губайдулина), Игорь Гусельников, Борис Евлампиев. Кроме специального класса Коган вёл автор-

ский курс истории и теории пианизма, семинар по критике для музыковедов, вёл также класс камерного ансамбля. Студентам и преподавателям тех лет Коган запомнился как блестящий лектор, человек широких познаний и исключительной эрудиции.

Познакомившись с Григорием Михайловичем в Казани, С. А. Казачков, как и многие, был глубоко впечатлён личностью этого незаурядного пианиста. Многие годы их связывали дружеские отношения. Вот что о Григории Михайловиче писал в своих воспоминаниях С. А. Казачков: «Испытываю потребность особо отметить профессора Григория Михайловича Когана. Считаю его своим учителем наравне с И. А. Мусиным и В. П. Степановым. <...> Хочу вспомнить о Григории Михайловиче как об интереснейшей личности, человеке, беседы с которым запомнились на всю жизнь, способствовали моему развитию в направлении, иным путём неосуществимом. <...> В течение многих лет я тесно общался с Григорием Михайловичем не только в Казани и Москве, но и во время каникул на отдыхе в Литве, на курорте в Друскининкае. <...> На прогулках, утренних и вечерних встречах мы беседовали не только об искусстве, но и о политике, в области которой Григорий Михайлович, в отличие от меня, глубоко и тонко разбирался. <...>

Мы беседовали не только и, пожалуй, не столько на темы политические, сколько о музыке и литературе. <...> Надо ли говорить, что мои споры с Григорием Михайловичем никогда не переходили грань, отделяющую Учителя от неопита. Григорий Михайлович был истинным интеллигентом, человеком тонкой европейской культуры. Свободно изъяснялся на французском и немецком языках. Его внешний облик, манера двигаться отличались особым изяществом. Он носил костюм серого цвета, не надевал шляпы, покрывая голову серым беретом, не пользовался очками, носил пенсне. Небольшой нервный тик правой щеки заметно усиливался в споре. Спорщик же он был отменный и бро-

сался „в бой“, как только собеседник изрекал мысль, с которой Григорий Михайлович был несогласен, притом никогда не выходил за рамки внутренней и внешней интеллигентности. <...> Милый, незабвенный учитель, „последний из могикан“... Таким он навсегда останется в памяти всех, кто его знал» [2. С. 39–40].

После отъезда Г. М. Когана из Казани именно письма стали главным способом общения незаурядных музыкантов. Эта переписка была частично опубликована в сборнике статей «Семён Казачков. Хоровой век», приуроченном к 100-летию Казачкова. Несмотря на прошедшее после публикации время, письма не становились предметом особого научного рассмотрения, тогда как их содержание, сам стиль общения музыкантов, особый взаимоуважительный тон раскрывают читателю многие детали той «давно ушедшей эпохи».

Переписка охватывает период с 1968 по 1979 год; безусловно, писем было значительно больше; в силу обстоятельств они были утрачены. Значительная часть писем была опубликована, часть, по соображениям этического характера, опубликована не была.

Переписку составляют 143 письма: 74 письма Казачкова и 69 писем Когана. В своих письмах два музыканта и педагога обсуждают широкий круг вопросов, связанных с музыкальным искусством, литературой, политикой. Фактически переписка стала неким «полигоном», на котором проверялись на прочность творческие идеи, проверялась доказательность точек зрения; ряд высказанных обоими корреспондентами идей становился впоследствии основой для новых статей и публикаций.

Интересно, что оба музыканта считали весьма желательным, чтобы их эпистолярное общение когда-нибудь было опубликовано. Так, Г. М. Коган писал: «Заканчивая это письмо, думаю о том, что наша с Вами переписка (так же, как моя переписка ещё с двумя-тремя — немногими! — людьми) могла бы, будь она обнародована, представить, вероятно, немалый интерес для честных и мыслящих музыкантов — интерес куда больший, чем большинство

казённых статей по эстетике, появляющихся в наших журналах и газетах. Вероятно, в тайной — и наивной — надежде на то, что это когда-нибудь, может быть, будет возможно, я сохраняю — в порядке — Ваши письма (моих у меня, разумеется, нет: я пишу без черновиков; но один из моих корреспондентов, ныне уже покойный, их сохранял, и его сын мне их переслал, так что переписка с ним у меня собрана и систематизирована полностью)» [5. С. 217].

Казачков же в ответ сообщал: «Ваши письма, дорогой Григорий Михайлович, я свято храню в специальной папке. Вы их можете получить в любой момент, когда Вам понадобится. Пока я жив, они представляют для меня не только реликвию, но и материал, на основе которого я при случае имею возможность сослаться на Вас в какой-либо статье или письме к Вам. Если встанет вопрос о публикации Ваших писем (а он со временем встанет), то или я, или мои родные (они в курсе нашей переписки) сделаем всё, чтобы помочь такой публикации. И сейчас я готов сделать в этом направлении всё, что Вы предложите» [5. С. 219].

С. А. Казачков не раз отмечал, насколько велика роль Г. М. Когана в его научной и творческой работе. О высоком пиетете Казачкова перед его визави свидетельствуют сам тон и дух переписки, строки из его писем разных лет; одно из наиболее выразительных — от 29 января 1969 года: «...мне хочется, дорогой Григорий Михайлович, выразить Вам (хотя боюсь, что не сумею это убедительно сделать) особую благодарность за всё то, что Вы сделали для меня как музыканта, педагога и человека, пишущего о своей профессии².

Ваша деятельность и Ваши идеи оказали и продолжают оказывать на меня настолько сильное влияние, что я не могу не назвать Вас своим учителем. Уверен, что то же самое могут с полным правом сказать ещё многие музыканты, даже такие, которых Вы и не знаете. Можно не сомневаться, что Ваше влияние сказалось и на моей книге³» [5. С. 81–82].

Сколь ценным было такое общение и для Г. М. Когана, можно судить по разбросанным

по письмам и явно искренним словам и замечаниям, как например это, от 19 марта 1977 года: «Ваши два письма от (9-го и 12-го с[его] м[есяца]) меня, как всегда, порадовали — независимо от их содержания, самим фактом столь давно продолжающегося между нами обменом мыслями. Я возможностью такого обмена — уважительного и вместе с тем прямого, без всякой лживости и обидчивости при споре — очень дорожу, считаю его одной из самых привлекательных вещей, какие есть в жизни. К сожалению, людей, с которыми возможен такой обмен мыслями, вокруг меня, со смертью Нейгауза, Гинзбурга, Доливо, Печерского, Гринберга, почти не осталось, а если говорить об эпистолярном обмене, нынче уж совсем „не модно“, то, пожалуй, кроме Вас, и совсем не осталось» [5. С. 278].

При этом сам Григорий Михайлович неоднократно и категорично возражал против предлагаемого Казачковым «распределения ролей» в их общении: «Вы пишете, что по отношению ко мне, Вашему „учителю“, не можете использовать право на резкость.

Весьма польщён, но вместе с тем решительно протестую. Не вижу никаких оснований считать себя Вашим „учителем“. У нас идёт дружеский обмен мнениями **на равных**, и каждый из нас чему-то учится у другого. Только так, **на равных**, я позволил себе резкости, и того же, т. е. откровенности, не боящейся резкости, жду и от Вас.

Резкости эти относятся не к Вам лично, которого я глубоко уважаю и в честности и искренности которого не сомневаюсь, а к Вашим взглядам на некоторые вещи. Думаю, что первое не исключает второго, т. е. можно уважать человека и быть резко несогласным с ним в чём-либо. При этом дружба и уважение, по-моему, как раз предполагает возможность и даже необходимость резких споров по таким поводам [выделено автором. — Ю. К.]» [5. С. 316–317].

Одна из тем, которой в общении музыкантов уделялось очень большое внимание, — теория К. А. Мартинсена [4]. В 1966 году в пе-

реводе на русский язык была издана книга Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника»; редактором и автором примечаний и вступительной статьи выступил Г. М. Коган. Предложенная автором монографии теория исполнительских стилей долгое время находилась в поле постоянного внимания двух корреспондентов: размышления на эту тему в течение нескольких лет возникают в их переписке. Впоследствии эти диалоги стали одной из основ последней крупной работы Казачкова. В 1999 году им был подготовлен научный доклад «Индивидуальность и школа», планировавшийся к представлению на соискание учёной степени доктора искусствоведения. По ряду причин доклад не был представлен к защите и остался в рукописи⁴.

Безусловный интерес, вплоть до сегодняшнего дня, представляют размышления-споры о литературе как художественно-эстетическом явлении — в частности, о прозе Толстого и Горького. В этом отношении любопытно отметить всегда снисходительно-критическое отношение Григория Михайловича к автору «Войны и мира»⁵: «И Чехов, и Горький в письмах говорили об этом совсем иное, чем в „официальных“ высказываниях. Не отрицая таланта Толстого, восхищаясь многим в его личности и писаниях, они **оба** единодушно утверждают, что он **не владел** формой, что романы его **композиционно беспомощны** (все три), и что он был **умственно туп**. Это для меня — приятная неожиданность!

<...> к проблеме „Толстой как мастер слова“: обратите внимание (хотя бы по книге Мышковской), как без конца всё переделывал и переделывал **в корректурах** (по 7–10 раз) Толстой чуть ли не каждую фразу в своих писаниях. Не значит ли это, что он **сдавал их в печать, не найдя** точной, наилучшей **формы** и так и не мог её найти до конца? Вот почему его фразы очень и очень поддаются дальнейшему усовершенствованию — в отличие от фраз действительных мастеров слова — Пушкина, Чехова, Мопассана и им подобных [выделено автором. — Ю. К.]» [5. С. 97, 99].

Семён Абрамович со свойственной ему настойчивостью всегда защищал Толстого — это можно проследить в целом ряде писем 1969–1970 годов — и заслужил тем глубокое уважение оппонента: «...должен вновь воздать Вам должное: Вы „защищаете“ Толстого и в последнем письме талантливо, полемизируете искусно и напрасно ссылаетесь на неподготовленность к литературоведческому спору: Ваши письма о Толстом — вполне „на уровне“ **хорошего** литературоведения. Такая полемика и приятна, и полезна — для меня, по крайней мере (за Вас судить не берусь). Получается такое „столкновение мнений“, из которого, согласно половице, брызжет истина (что случается далеко не во всяком случае) [выделено автором. — Ю. К.]» [5. С. 110].

Тема, обращение к которой можно проследить через всю десятилетнюю переписку музыкантов и которую они обсуждали в разных аспектах, — творчество Артуро Тосканини. Великий итальянец всегда был кумиром Казачкова; Коган же, не отрицая достоинств дирижёра, всегда был критичен в отношении его наследия, упрекая в однообразии, чрезмерном буквализме в прочтении нотного текста, отсутствии исполнительской гибкости в воплощении ритма и философской глубины: «У Тосканини, как и у Бузони и у многих итальянцев, ритм — „итальянский“, очень живой и задорный, но не **дышащий**, не **гибкий**, ритм Пиноккио из сказки Коллоди (украденной А. Н. Толстым, у которого он переименован в Буратино), ритм деревянного плясунчика, кукольного персонажа из пьес Гоцци; это **очень** хорошо у Россини и **очень** плохо у Бетховена и романтиков. <...> У Тосканини... не хватило кругозора, философского склада ума, и потому его Бетховен есть, по-моему, идеально точное и совершенное выполнение бетховенских нот и ремарок... итальянским деревянным Плясунчиком». Гораздо ближе Григорию Михайловичу была творческая манера Вильгельма Фуртвенглера и Бруно Вальтера. Семён Абрамович же всегда оставался на стороне своего кумира: «Вы правы, утверждая, что Тосканини не мыслитель. Да, в том смысле, что

он не вкладывает в своё исполнение музыки какую-то определённо осознанную философскую программу. Но в своём постижении музыкальной красоты он интуитивно поднимается до таких **высот**, которые способны заменить или даже превзойти иные **глубины** [выделено автором. — Ю. К.]».

Рассуждая о задачах современного искусства, Семён Абрамович обозначал его следующим образом: «Сейчас в мире этап длительного и мучительного развития, накопления новых сил, материальных и духовных. Мы с Вами работаем в сфере духа. Просвещать, просвещать и просвещать. Воспитывать людей в тяготении к Разуму, Добру, Справедливости, Свободе, в Любви к живому, в ненависти к Разрушению. Воспитывать в людях альтруизм (главное средство сохранения человечества как вида, обратная сторона инстинкта самосохранения). Задача эта архисложная, ибо её нужно осуществлять в условиях прямо противоположных. Но, повторяю, другого пути я не вижу» [5. С. 277].

При этом в оценке большей части современных сочинений, в частности западных, Семён Абрамович был достаточно резок: эпитеты «истошный вой», «безумные вопли» — красноречивые тому свидетельства; причиной тому Казачков считал общий пессимистический настрой в искусстве того времени, отсутствие веры в позитивную перспективу общественного развития: «Зарубежные творцы музыки XX в. мне представляются кривыми деревьями, чьи стволы прихотливо изогнулись под воздействием разных условий... На каждом из них лежит печать трагедии и обречённости (трагического взгляда на будущее человечества и обречённость на непонимание, заранее осознанное и убеждённое ощущение, что их никогда не поймут). Бедные люди, страшное время. У меня сердце разрывается от жалости за них, за их музыку. <...> Когда я изучаю и исполняю эту музыку, меня не покидает сознание, что это никому не нужно, что это искусство стреляет холостыми патронами мимо цели.

Какой же должна быть современная музыка? Увы, кто может ответить на такой вопрос

в этом полубезумном мире, где эстетическое сознание разбито на ряд не сообщающихся между собой отсеков, перемешано с навозом, утопические идеалы с дикими звериными инстинктами, самопожертвование с зоологическим эгоизмом. И в этой ситуации нужно найти в себе силы, чтобы идти по той тропинке, которую каждый из нас для себя считает ведущей к истине. Кажется, так сейчас чувствуют многие. Что касается современных безумных воплей, выражающих полный распад и маразм перед лицом грозных явлений, то я это не могу считать искусством, как бы много людей не было охвачено этим безумием. Я хочу сохранить ясность ума, сердца и волю к жизни. На войне паникёров расстреливают, и это справедливо. Паникёр же не тот, кто видит опасность (её видит и храбрый). Паникёр тот, кто, видя опасность, теряет голову, орёт благим матом и мешает бороться. А очень многие современные музыканты действуют в этом направлении» [5. С. 257].

Григорий Михайлович, в чём-то соглашаясь, всё же возражал оппоненту: «Кратко говоря, Ваш основной тезис может быть сформулирован так: в искусстве нужны трагедии — высший жанр искусства, но трагедии мужественные, оптимистические, без нытья и воя. Насчёт нытья и воя я с Вами согласен. Но откуда Вы взяли, что всё западное искусство — сплошное нытьё и вой? В этом нас хотят уверить, но ведь это, как и многое другое, ложь. „Воют“ экспрессионисты, но экспрессионисты — лишь одно из течений современного искусства (кстати, возникшее из гипертрофии романтизма, в котором уже начинался „вой“). Разве Барток, Кодай, Лютославский, Хиндемит, Пуленк, Мессиан „воют“? Они могут нравиться и не нравиться, их можно обвинять в чём угодно, только не в „вое“; Мессиан, в частности, по части оптимизма и „веры“ может кому угодно дать много очков вперёд» [5. С. 261].

Вообще, тема оптимистичности искусства как его важнейшая, основополагающая суть — тема, которая тоже не раз возникала в переписке Казачкова и Когана, особенно во второй половине 1970-х годов: «Я вижу зада-

чу нашего жанра в идеальной духовности, что может заменить современному человеку религию. От последней его отлучили слишком рано, дав взамен стремление к материальному благополучию. Сейчас видно, что это может привести к деградации. Выход в усилении духовного искусства, творимого людьми чистыми и сильными духом, глубоко преданными идеям гуманизма, а главное, верующими в будущее человечества. Именно в этом смысле я говорю, что художники должны быть оптимистами» [5. С. 277].

Григорий Михайлович, будучи более пессимистичным в своих взглядах на будущее, в целом всё же разделял эту позицию: «Согласен, в частности, с тем, что Вы пишете относительно оптимизма и пессимизма. Да, я — за оптимизм, но за оптимизм не слепой, а зрячий, то есть умеющий правильно видеть и оценивать (не переоценивать „ради оптимизма“) действительность — мрачно, если она мрачна, не строящий себе иллюзий и т. д., и т. п. Кое-что сделать можно, а многое — нельзя, хотя **когда-нибудь, после нас** и из этого многого кое-что, думаю, осуществится. Поэтому оптимизм мой не есть, если можно так выразиться, оптимизм в **личном** плане, а только в исторической перспективе [выделено автором. — Ю. К.]» [5. С. 256].

При этом нельзя сказать, что Семён Абрамович выступал в роли слепого, самоуверенного оптимиста — есть в его письмах и такие строки, удивительно актуально звучащие и сегодня, спустя 40 лет: «...сейчас пошлость, мерзость, ложь, мелкотравчатость овладевают не только бездарностями, но и талантами и даже (боюсь сказать) гениями»; «Порой мне делается страшно. Иногда создаётся впечатление, что весь музыкальный мир сошёл с ума и, наказанный Богом, превратился в Вавилонское столпотворение. **Каждый** говорит только **на своём языке**. Люди перестали понимать друг друга. Вместо Бога — идола, и каждый молится своему. Осмысление этого процесса заводит в такие дебри, что страшно туда даже заглядывать [выделено автором. — Ю. К.]» [5. С. 298]. Но

всё же идея искусства исцеляющего, искусства оптимистического была ему наиболее близка, её роль он считал схожей с той, которую выполняла религия: «Художник не может не замечать мерзостей жизни, но реагировать на них он может по-разному. Я презираю тех, кто присыпает гнойник пудрой и сладко улыбается, наблюдая, как гибнут люди. Но не приемлю и тех, кто от ужаса и страха превращается в обезумевшее животное. Настоящий художник и человек не только мужественно переносит несчастье, но верит в победу Разума и борется до последнего дыхания» [5. С. 259].

* * *

О том, насколько высоко ценил С. А. Качков переписку с Г. М. Коганом, свидетельствует тот факт, что кроме этих писем, хранившихся отдельно и систематизированно, в архиве дирижёра не нашлось иных документов эпистолярного жанра, за исключением двух писем от родных довоенного периода, носивших исключительно частный характер, и нескольких поздравительных открыток. Письма были обёрнуты в лист плотной бумаги, на которой фломастером неровным почерком, собственным Семёну Абрамовичу в последние несколько лет его жизни, были написаны слова: «Дорогой Учитель! Сегодня, по прошествии времени, видно, насколько Вы были правы в наших политич[еских] дискуссиях, и как глупо я заблуждался в своих наивных представлениях в области политики. Но при том, **я никогда не изменял своей любви к Вам и преклонения перед Вами.** До конца жизни моей буду помнить свою чистую, ничем не запятнанную любовь к Вам. Рая небесного Вам, дорогой Учитель!».

Примечания

- ¹ Сам Г. М. Коган вспоминал в своей автобиографической книге об этом времени: «В 1949 году разразилась пресловутая кампания по борьбе с «космополитизмом», и я снова попал под удар... на концерты и лекции в Москве рассчитывать больше не приходилось. <...> В это трудное время я получил приглашение из Казанской консерватории — взять на себя там в ближайшем учебном году ведение наездами курса истории и теории пианизма. Я принял это предложение и с ноября 1949 года по март 1950 года несколько раз съездил в Казань. Отношение ко мне там сложилось исключительно хорошее и уважительное: студенты принимали меня, можно сказать, восторженно, руководство консерватории — ректор Н. Г. Жиганов и в особенности проректор В. Г. Апресов, бывший мой слушатель по Московской консерватории, постарались устроить меня возможно лучшим образом» [З. С. 221].
- ² Весьма любопытной в этом письме является ещё одна деталь. Упомянув статью Когана «Рахманинов-пианист», Казачков пишет, что это — «...самое лучшее, что написано об этом музыканте в известной мне литературе. В своё время эта статья перевернула моё представление о Рахманинове, которого я недолюбливал, а точнее, недопонимал» [sic! — Ю. К.] [5. С. 82]. Замечу, что исполнение Казачковым музыки Рахманинова было всегда отмечено тонкостью, филигранностью в проработке деталей, скрупулёзной работой над текстом и т. п.; кантата Рахманинова «Весна» стала партитурой, исполненной им с хором студентов Казанской консерватории на своём 90-летию.
- ³ Речь идёт о первой монографии С. А. Казачкова «Дирижёрский аппарат и его постановка» [1]. После её выхода в свет Г. М. Коган в одном из писем поздравил Семёна Абрамовича и высказал ряд редакторских пожеланий.
- ⁴ Эта работа, как и часть переписки, была опубликована в монографии «Семён Казачков. Хоровой век» к 100-летию Казачкова [5. С. 14–49].
- ⁵ Интересно, что неоднозначное отношение Григория Михайловича к творчеству Льва Толстого можно проследить в течение многих лет: в дневнике Когана «Жизнь в

мыслях» за 1916 год (Когану — всего 15 лет!) в записи от 1 октября стоит фраза «Не всякого Толстого зовут Львом» [З. С. 55]; всего 4 года спустя, в записях дневника за 1920 год молодой студент Киевской консерватории Коган уже перечисляет явно не нравящиеся ему «варварские» фразы из романа «Война и мир» [5. С. 70–71]; а в 1926-м он записывает категоричное «Идеи Толстого меньше его личности» [5. С. 112].

Список литературы

References

1. Казачков С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка. — М.: Музыка, 1967. — 110 с. [Kazachkov S. A. Dirizhyorskiy apparata i ego postanovka. — М.: Muzyka, 1967. — 110 s].
2. Казачков С. А. Расскажу о времени и о себе... — Казань: Казан. гос. консерватория, 2004. — 64 с. [Kazachkov S. A. Rasskazhu o vremeni i o sebe... — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2004. — 64 s.].
3. Коган Г. М. Виденное, слышанное,думанное, деланное. Роман моей жизни. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. — 412 с. [Kogan G. M. Vidennoe, slyshannoe, dumannoe, delannoe. Roman moej zhizni. — М.: НИЦ «Moskovskaya konservatoriya», 2019. — 412 s.].
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника / Пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., прим., вступ. статья Г. М. Когана. — М.: Музыка, 1966. — 220 с. [Martinsen K. A. Individual'naya fortepiannaya tekhnika / Per. s nem. V. L. Mihelis; red., prim., vstup. stat'ya G. M. Kogana. — М.: Muzyka, 1966. — 220 s.].
5. Семён Казачков: Хоровой век: Статьи. Письма. Воспоминания / Ред.-сост. Ю. С. Карпов. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2009. — 427 с. [Semyon Kazachkov: Horovoj vek: Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya / Red.-sost. Yu. S. Karpov. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2009. — 427 s.].