

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC HISTORY

Н. Л. Рубан

Диалог с фортепиано: константы и сюрпризы (к юбилею Александра Николаевича Черепнина)

Аннотация

В статье представлено многомерное пространство взаимодействия универсального дарования Черепнина и процессов обновления фортепиано на протяжении XX века. Проблема заключается в «парадоксальном» сплаве виртуозно-романтического, авангардистского и камерного звучания инструмента. Природа и контекст диалогичности свидетельствуют, что именно антиномичность позволила петербургскому музыканту стать «художником мира».

Ключевые слова: Александр Черепнин, фортепианная музыка XX века, трактовка инструмента, камерное движение, музыкальный авангард.

N. L. Ruban

Dialogue with the piano: constants and surprises (on the anniversary of Alexander Nikolaevich Tcherepnin)

Summary

The article presents the multidimensional space of interaction between Tcherepnin's universal talent and the processes of the piano renewal throughout the 20th century. The problem lies in the "paradoxical" fusion of the virtual-romantic, avant-garde and chamber sound of the instrument. The nature and context of dialogism testify that it was the antinomy that allowed the St. Petersburg musician to become the "artist of the world".

Keywords: Alexander Tcherepnin, piano music of the 20th century, instrument interpretation, chamber movement, musical avant-garde.

Среди русских композиторов-пианистов первой половины XX века Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) выделяется, прежде всего, оригинальностью и многогранностью творческого дарования. Сын известного композитора и дирижёра Николая Черепнина, он, в первую очередь, ярко представляет Петербургскую художественную среду начала прошлого столетия. Эмигрировав из России в 1921 году, композитор жил и эффективно работал во Франции, Китае, Японии, США, Великобритании и подобно многим современным художникам стал «гражданином мира», оставаясь при этом истинно русским музыкантом.

Обладая универсальным дарованием, Александр Черепнин вошёл в мировую культуру XX века как выдающийся композитор, пианист, дирижёр и педагог, музыкальный просветитель и теоретик современной музыки.

Взаимодействие исполнительской карьеры и композиторской практики позволяли ему успешно реализовывать широкий круг многообразных экспериментальных идей, связанных наряду с ладовой и ритмической сторонами музыки в целом, именно с трактовкой инструмента. Высокий уровень интереса к данному аспекту не случаен и обусловлен несколькими причинами.

Во-первых, фортепианное творчество оказалось центральной сферой композиторского наследия Черепнина: среди ста опусов свыше пятидесяти написаны именно для этого инструмента¹.

Во-вторых, в процессе эволюции трактовка фортепиано претерпела значительные изменения, оказавшие кардинальное влияние на поиски большинства современных композиторов. Наблюдая за данным процессом, обнаруживаем его непосредственное воздействие и многочисленные связи с нетрадиционными приёмами игры вплоть до реконструкции инструмента (см. об этом

далее, а также работы Ю. Н. Холопова [7] и А. Копланда [9]).

И, наконец, в третьих, выступая как пианист, Черепнин тем самым не только знакомил слушателей со своими произведениями (как, впрочем, и с сочинениями других авторов), но и продвигал важнейшие экспериментальные идеи, новации в области трактовки инструмента, стремясь при этом к обновлению его звучания. С этим связана реализация различных аспектов его интерпретации в собственных сочинениях². Анализируя сохранившиеся авторские записи, можно утверждать, что исполнительский стиль музыканта, обладая признаками синтетичности, на первый взгляд, «парадоксально», объединяет в себе пианистические качества концертного виртуоза романтического склада с элементами современного камерного пианизма, пронизывая и те и другие экспериментальными находками, отражающими восприятие им авангардных тенденций.

Биографический материал свидетельствует о том, что в роли профессионального исполнителя А. Черепнин окончательно был признан в русско-грузинский период жизни и творчества (1912–1921)³. Однако и зарубежная концертная аудитория, и музыкальная критика (Париж, 1921–1932) принимали молодого исполнителя как талантливую пианиста-виртуоза, для которого характерен романтический тип диалога с инструментом, более всего близкий манере Ференца Листа и Артура Рубинштейна.

Надо сказать, что выбор Черепниным романтического типа диалога с фортепиано в качестве определённой константы имеет свою педагогическую природу. Среди наиболее значимых для пианиста наставников назовём, в первую очередь, имя Леокадии Александровны Кашперовой (1872–1940) — ученицы Антона Рубинштейна. Именно в результате многолетних занятий в её классе юный Черепнин овладел объёмным фортепианным репертуаром, созданным композиторами классической и романтической

школ. Кроме того, как и для А. Рубинштейна, главным приоритетом его педагога всегда была любовь к концертным выступлениям и эстрадно-демонстративная манера игры. Именно Кашперова передала своему воспитаннику те исполнительские представления, которыми владела сама, будучи не только виртуозной пианисткой, но дирижёром и композитором [6. С. 130]. Не можем не упомянуть ещё одного представителя рубинштейновской школы — Александра Николаевича Кобылянского — композитора-пианиста, обучавшего Черепнина в Петроградской консерватории в 1919 году⁴. В результате именно романтическая манера игры оказала наиболее существенное влияние на восприятие молодым исполнителем его главного инструмента⁵.

Надо сказать, что и артистический стиль музыканта, характеризуемый огромным спектром исполнительских возможностей, во многом сконцентрированных вокруг особой ритмической организации материала, отличался, в большой степени, стихийным порывом, размахом, эмоциональной напряжённостью. При этом подчеркнём, что такая манера игры сложилась благодаря особенностям исполнительского темперамента молодого Черепнина в активном диалоге с романтическими жанрами. Ярким примером такого рода диалога может служить виртуозная концертная пьеса «Танец» ор. 2 (1919). В ней проявилась, с одной сторо-

ны, явная опора на специфические качества листовского пианизма, с другой — оригинальная трактовка автором обожаемого им фортепиано. Октавные и позиционные броски в обеих руках, стремительные пассажи двойных нот и аккордов, обилие скачков в условиях искусственного лада способствуют «перерождению» романтического Вальса в современный inferнальный пляс (см. пример 1). Отметим важную, на наш взгляд, стилевую деталь, свидетельствующую о названном синтезе: обратившись к инварианту танцевального жанра, композитор не смог обойти своим вниманием «тему войны», трактуя её как абсолютное, всепоглощающее и античеловеческое зло (напомним, что «Танец» был написан в 1919 году). Обновление трактовки инструмента с его изначально романтическим звучанием происходит благодаря доминированию фактуры моторного типа и оstinатно-токатному ритму. В результате создаётся эффект саркастического восприятия окружающего мира. Для начинающего автора «...ирония становится одним из важнейших критериев нового познания себя и мира» [5. С. 119]. Оригинальную интерпретацию инструмента в этой пьесе подтверждают и американские исследователи творчества А. Черепнина Гари Льюис (*Gary Lewis*) и Марк Грешам (*Mark Gresham*): «Танец напоминает Мефисто-вальс Листа с интенсивным, металлическим, ошеломляющим звучанием фортепиано» [11. С. 6]. При этом

1

концертно-виртуозная трактовка оставалась для композитора-пианиста определённым фундаментом, о чём свидетельствуют сочинения, созданные в разные периоды⁶.

Показательно и то, что романтический тип диалога с фортепиано⁷ распространился в творчестве композитора и на «неромантические» жанры. Таковы, к примеру: токкаты № 1 ор. 1, № 2 ор. 20, синтезирующие элементы барочной и романтической традиций, соната № 1 ор. 22, имеющая классическую модель, но романтический тип трактовки инструмента, проявившийся в одновременном сплаве различных фактурных пластов, доминировании приёмов крупной техники и активной педализации. Композитору удаётся уже в одном из ранних сочинений достигнуть эффекта красочного, многомерного, по сути оркестрового пространства.

Надо сказать, что романтический тип диалога с фортепиано явился не единственным способом реализации творческих поисков Черепнина. Сама идея обновления и дальнейшего развития инструмента не покидала пианиста на протяжении многолетнего творческого пути. Неожиданным оказался поворот музыканта в сферу современного камерного пианизма. Несомненно, этому во многом способствовало влияние общеевропейского камерного движения и актуальных авангардных течений. Камерный стиль, свойственный многим композиторам этого периода, становится для них своеобразным экспериментальным полем.

Для Черепнина, как исполнителя фортепианной музыки широкого диапазона, часто первостепенное значение приобретали пианистические детали: штрихи, приёмы артикуляции, темпо-динамические нюансы, а также ладогармонические изыски. Ещё в начале своей артистической карьеры музыкант в своих конструктивных решениях концентрировал внимание на их отдельных элементах (в частности, ладово-ритмических). Это впоследствии сформировало и утвердило такие качества его фортепианного стиля, как примат диссонантной вертикали и особой моторики движения, а также линейность, ставшую результатом гра-

фичности фактуры. Экономия средств фортепианной выразительности нередко приводит у Черепнина к их максимальной минимализации. Подтверждением сказанного могут служить фортепианные циклы парижского периода и сочинения последнего десятилетия. В качестве итога наблюдаем новое для композитора-пианиста (в отличие от «романтического») звучание инструмента, существенно влияющее на условия диалога с ним.

В мировоззренческой и эстетической практике музыканта через камерное звучание инструмента формировалась иная — антиромантическая — сфера творчества. Она проявила себя, как уже говорилось, в частой экономии выразительных возможностей инструмента. Оставаясь в целом мелодистом, Черепнин, тем не менее, значительно повышает метроритмические свойства музыкального тематизма. Такого рода ритмизация отдельных мелодических сегментов привела, по сути, к выдвиганию на первый план предельно лаконичных мотивов или речевых интонаций, что в свою очередь обеспечило фортепианным циклам миниатюр музыкальные формы афористического типа. Стремление к афористичности удачно вписалось в поиски композиторов 20-х годов (С. Прокофьева, Д. Шостаковича, в фортепианных циклах Ф. Пуленка, Л. Дюрея, Ж. Тайфер, Ж. Орика), формируя вместе с тем базовые основы камерного стиля. Свою близость, в частности, к французским композиторам подтверждает и сам музыкант в интервью, данном в 1967 году во время гастролей в СССР: «С некоторыми французскими композиторами меня сближало определённое тяготение к сжатости формы, экономии средств, простоте письма» [6. С. 131].

Заметим, что ряд сочинений первого французского периода (1921–1932), относящихся к программным циклам, наиболее ярко демонстрирует камерную манеру фортепианного письма Черепнина. Два среди них — «Пожелания» («Voeux» ор. 39а), «Беседы» («Entertains» ор. 46) целиком написаны под влиянием творческих поисков и открытий «Шестёрки». Об

этом свидетельствует простота фортепианной фактуры и афористичность музыкальных форм, что в целом стало блестящей демонстрацией мастерства композитора-пианиста в работе над экономией фортепианной выразительности при широком диапазоне изобретательно-фантазийного круга образов. Афористичность парижских пьес А. Черепнина иногда достигает своеобразного «парадокса»: примером может служить миниатюра № 5 из цикла «Беседы», длительность звучания которой составляет лишь около 25 секунд (см. пример 2). Важен для исполнителя и тот факт, что композитор переносит акцент на выразительную функцию паузы. Возникает эффект особого характера человеческой речи, где прерывистое и «продолжительное» дыхание чередуется с ритмически свободными и разнообразными её интонациями. Исследователь творчества Черепнина, работающий в США Б. Фолкмен остроумно сравнивает эффект, достигнутый в этой миниатюре, всего лишь «...с высоко поднятой бровью, ... как миг удивления» [10. С. 9].

Примечательно, что, подобно романтическому типу диалога с инструментом, компоненты камерного письма, использованные композитором в процессе эволюции всего фортепианного творчества, кристаллизуются

в поздних сочинениях в самостоятельном и завершённом стилевом комплексе. К примеру, Сонату № 2 ор. 94 (1961) отличает (даже по сравнению с произведениями парижского периода), ещё бóльшая компактность музыкального тематизма и предельная сжатость формы, а также ясная графичность фактуры. С одной стороны, композитор отдаёт дань раннеклассической традиции по отношению к инструменту, с другой — происходит концентрация формы за счёт сокращения репризных разделов. В исполнительском аспекте Сонату характеризует детализация динамических нюансов, на фоне которой яснее ощущается повышенное внимание к темповым переключениям и регистрово-тембровым противопоставлениям⁸. Примером может служить открывающая Сонату тема. Основанная на малосекундовых интонациях, она по своей тематической линии напоминает риторическую фигуру креста [См.: 5. С. 153–159] (см. пример 3). Её сурово-стонущий характер выразительно подчеркнут звучанием лишь в низком регистре. Диссонантная вертикаль «обнажает» выразительность хроматического движения по звукам восьмиступенного лада (напомним, что сам восьмиступенный лад появился ещё в сочинениях 20-х годов). В ходе драматургического развития

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 4/4 time, marked 'sf', and features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a sustained low register accompaniment. The second system continues the melodic line with a 'con espr.' marking. The third system shows a chromatic descent in the bass line and a melodic line with slurs.

3
Lento (♩ = 44-45)

музыкальный материал обогащается приёмами микрополифонии. Таким образом, «экономия» средств пианистической выразительности композитор доводит в этом сочинении до определённого предела, сосредотачивая внимание на регистрово-динамической окраске одного тона (*cis*). В целом, в отличие от парижских лет, диалог с инструментом относительно позднего периода приводит к доминированию таких качеств артистического и композиторского стиля Черепнина, как эмоциональная сосредоточенность и напряжённость, избирательность, предельная лаконичность даже в произведениях крупной формы.

Индивидуальный портрет Черепнина-пианиста будет недостаточно полным, если не обозначить ещё один аспект, важный для понимания диалога с фортепиано в его сочинениях. Дело в том, что уже на раннем этапе петербургского творчества у музыканта проявилось тяготение к эксперименту, чему во многом способствовало влияние русского и французского авангарда 10-х годов. Не случайно в этой связи любимыми композиторами Черепнина в те годы были С. Прокофьев и И. Стравинский. Близкими для молодого Александра стали как экспериментаторский дух их музыки, так и её антиромантическая направленность. Особое внимание композитора-пианиста привлекало новое отношение к фортепиано с доминированием беспедального звучания и ударно-мануального пианизма.

Среди зарубежных музыкантов 20-х годов — новаторов в этой области — устремления мо-

лодого Черепнина во многом совпали с поисками О. Мессиана и Б. Бартока. С пианизмом О. Мессиана его находки сближают некоторые приёмы новой метроритмической организации фортепианной фактуры, а также эффективная работа над собственной ладовой системой. В диалоге Бартока с «фортепиано» — русского композитора привлекают те свойства его звучания, которые обусловлены неофольклоризмом: господством диссонанса, гибкой метроритмической свободой с многообразными синкопированными структурами и обязательным использованием полиметрических комплексов.

Надо сказать, что и учителя молодого Черепнина (в частности, Фома Гартман⁹ и Исидор Филипп) сыграли значительную роль в зарождении интереса пианиста к авангарду, реализовавшего себя, в том числе, и в диалоге с инструментом. Важно, что Исидор Филипп, занимавшийся как пианист у Дж. Матиаса — ученика Ф. Шопена, не ограничивал собственные интересы и устремления своего воспитанника лишь европейским романтизмом. Являясь активным пропагандистом музыки XX века, он редактировал и издавал произведения ведущих композиторов своего времени, последовательно приобщая к авангардному художественному пространству и ученика из России. Результатом работы Черепнина под руководством Гартмана и Филиппа стала своеобразная абсолютизация метроритмической стороны музыкального материала. Она же нередко выступает как первостепенное средство динамизации музыкальной формы¹⁰. К приме-

ру, сочинения Гартмана характеризует авангардистский для того времени музыкальный язык, опирающийся на полиметрию и политональность, и, в целом, — на высокую степень разнообразия и выразительности ударных тембров. В результате, наряду с явным интересом к романтизму на протяжении всего творческого пути А. Черепнин столь же последовательно демонстрирует и антиромантические представления как в области музыкального языка, так и по отношению к трактовке инструмента.

Так, в фортепианных циклах антиромантическое звучание выразилось в усложнении метроритмической организации фактуры (создании собственной системы интерпункта¹¹, первостепенной роли энергии движения, внедрения в ранних произведениях элементов собственных ладов¹². Наиболее ярким опытом воплощения антиромантических идей является пьеса Черепнина «Послание» ор. 39, созданная в Париже в 1926 году. Вполне закономерно, что в ней метроритм и нетрадиционные приёмы игры приобретают первостепенное значение. Дело в том, что главная её идея («обращение в будущее») закодирована в остигато повторяющихся ритмических структурах, основанных на оригинальном сплаве традиционных и неординарных приёмов фортепианной игры. Кульминационным моментом в проведении основной темы является выстукивание её ритмического рисунка на крышке рояля, которым завершается пьеса. Композитор мастерски воспроизводит работу на пишущей машинке. Полученный эффект может ассоциироваться также со стуком телеграфного аппарата и — в сегодняшнем представлении — со «звучанием» компьютерной клавиатуры. О самом эффекте Черепнин писал: «...в 20–30-е годы за фортепиано утвердилась с большей или меньшей прочностью одна функция — ударность» [6. С. 131]. Один из посылов творчества Черепнина в целом — «игра» романтической и антиромантической эстетики — значительно усилен, через изобретательный, каждый раз новый, диалог с инструментом.

Благодаря этому, композитор-пианист обозначает для слушателя новые границы звукового пространства, расширяя его сонорно-колористические функции. Одновременно, его эксперименты органично вписались в авангардистскую ветвь эстетическо-технологических открытий 20-х годов в сфере фортепианной музыки. Возвращаясь к пьесе «Послание», напомним, что её материал (в целях усиления эстетически содержательных аспектов) концентрирует в себе не только строго ритмизованный тип тематизма, но и токкатное движение, при этом включающее в себя множество выразительных пауз, создающих художественное пространство как особое экспериментальное «поле». Любопытно, что «участником диалога» становится новый тип инструмента, антиромантическая характеристика которого обращена к его «анатомической» природе. В результате фортепиано рассматривается автором пьесы как объект творческой игры. При этом ритмические «сюрпризы» оказываются в звуковом контексте ладовых изобретений автора. По поводу «Послания» американские учёные в своё время писали: «Исходя из названия пьесы, создаётся впечатление, что это телеграфное сообщение, спрятанное в различных ритмических формулах» [11. С. 9].

Подводя итог сказанному, отметим, в первую очередь, что при всех устойчивых свойствах диалога А. Черепнина с фортепиано на протяжении всей творческой эволюции эстетико-языковые «сюрпризы», инспирированные самой фантазийностью композиторского дара, а также способностью музыканта прочно входить в совершенно противоположные культурные традиции, каждый раз возникали на различных уровнях художественного процесса. Речь в этой связи может идти о совершенно неожиданном выборе вербальной программы («Voeux» — «Обеты» или «Пожелания», «Expressions» — «Выражения» и др.), многочисленных жанровых сплавах и, безусловно, языковых «изобретениях» (предельная минимализация материи, система интерпункта, ритмической организации и индивидуальных ладов Черепнина) [См. об этом: 5. С. 163–167].

В завершение ещё раз подчеркнём, что идея обновления и развития трактовки фортепиано, в постоянном диалоге с собственной исполнительской и композиторской манерой, не покидала художника на протяжении всей жизни. Показательно, что уже в поздний период творчества (60–70-е гг.), гастролируя по миру, музыкант продолжал совершенствовать игру на любимом инструменте, мечтая о создании принципиально нового «участника» своего артистического диалога. В его представлении инструмент нового типа может дать композитору существенно бóльшую свободу для многомерного общения и, возможно, необходимого сплава виртуозно-романтического звучания инструмента с различными компонентами камерного стиля и авангардных поисков.

Оригинальная и разнообразная интерпретация фортепиано Черепниным стала воплощением многогранной творческой натуры русского композитора, обладавшего неизменным тяготением к экспериментам, сочетанием богатой изобретательности и внутренней свободы.

Примечания

- ¹ В число наиболее значительных фортепианных произведений Черепнина вошли: 26 циклов миниатюр, 18 сонат (опубликованы 3), 6 концертов для фортепиано с оркестром, несколько десятков программных и непрограммных крупных концертных сочинений, в том числе для двух фортепиано.
- ² Сам композитор-пианист по этому поводу говорил: «Теперь мне думается, снова наступает время сонорных и педальных эффектов. Я не понимаю, почему бы не увеличить диапазон рояля ещё на две верхние октавы» [6. С. 131].
- ³ В своём диссертационном исследовании, посвящённом артистической карьере и фортепианному творчеству А. Черепнина, автор предлагаемой статьи выделяет в творчестве композитора четыре основных периода, связанных не только с различными историко-географическими характеристиками, но и с эстетико-художественными приоритетами, определяющими каждый из них. В результате возникает следующая периодизация:
 1. Россия, Грузия (1899–1921): истоки творчества и формирование артистической личности.
 2. Парижский период (1921–1948): артистическая и композиторская зрелость.
 3. Дальневосточный период (1934–1937): расширение творческих горизонтов.
 4. Американский период (1948–1977): позднее творчество.
- ⁴ Александр Николаевич Кобылянский (1881–1942) — один из ведущих пианистов и педагогов Петербургской (Ленинградской) консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова с 1912 по 1942 год, соученик С. Прокофьева и Н. Мясковского; занимался в классе композиции А. К. Лядова. Важно, что наряду с исполнительским дарованием Кобылянский активно проявил себя и в качестве композитора. К примеру, его фортепианные этюды и сегодня охотно включаются пианистами в педагогический и концертный репертуар. Кстати сказать, сам Кобылянский получил образование у Н. А. Дубасова — одного из учеников Ан. Рубинштейна (как и первый педагог А. Черепнина — Л. Кашперова) [5. С. 15].
- ⁵ Ярким примером раннеромантического пианизма Черепнина могут служить крупные

программные пьесы: вальс «Старый Петербург», «Баллада», «Ноктюрн», созданные с 1917 по 1919 год, Соната под названием «Романтическая», а также фортепианные циклы «Несшитые листки», «Пять арабесок», «Четыре романса для фортепиано» (1920–1924).

- ⁶ Отнесём к произведениям такого рода: «Славянские транскрипции» ор. 27 (1924), «Пять концертных этюдов» ор. 52 (1934–1937), «Грузинскую сюиту» для фортепиано и струнного оркестра ор. 57 (1938), «Рондо» для двух фортепиано ор. 87b.
- ⁷ «Романтический» диалог композитора с инструментом рассматривается в данной статье как многоуровневая система взаимодействия с фортепиано, включающая в себя эстетико-философские, жанровые и языковые компоненты, определяющие суть романтизма как одного из ведущих художественных направлений европейского мышления и культуры. Трактовка же инструмента становится в этом случае лишь одним из уровней данной системы. В своём подходе к употреблённым терминам мы опираемся на исследования Б. Б. Бородина, Л. Е. Гаккеля, О. А. Щербатовой, А. Копланда [1; 2; 8; 9].
- ⁸ Заметим, что тяготение к предельно камерному образу инструмента характеризует не только Сонату № 2, но и другие крупные сочинения А. Черепнина, написанные в 60–70-е годы.
- ⁹ Ф. А. Гартман (1885–1956) — русский композитор, занимался в Московской консерватории под руководством А. С. Аренского и С. И. Танеева. В 1900–1904 годы учился в Санкт-Петербургской консерватории в классе А. Н. Есиповой. Впоследствии вёл класс композиции в Тифлисском музыкальном училище, затем эмигрировал в Западную Европу (Берлин, Париж), где преподавал в Русской консерватории. В 1950 году уехал в США [5. С. 24].
- ¹⁰ Примером может служить «Фортепианное трио» ор. 34 (1925), объединяющим стилистическим фактором в котором становится ударная трактовка каждого из инструментов. Кроме того заметим, что Скерцо из Первой симфонии Черепнина ор. 42 (1927) звучит в исполнении ансамбля ударных.
- ¹¹ А. Черепнин определяет интерпункт как наложение ритмических фигур различной протяжённости и метрической структуры одна на другую [См. об этом: 5. С. 86].
- ¹² В качестве примера назовём здесь багатели № 2, № 9, № 10; пьесы № 5 из цикла «По-

желания» и № 5 из цикла «Выражения», миниатюры № 2, № 3 из фортепианного цикла «Четыре романса», а также пьесу № 3 из цикла «Несшитые листки».

Список литературы

References

1. *Бородин Б. Б.* Апология фортепиано (к 300-летию юбилею инструмента). — Фортепиано, 2009. — № 1–2. — С. 40–51 [*Borodin B. B.* Apologiya fortepiano (k 300-letnemu yubileyu instrumenta). — Fortepiano, 2009. — № 1–2. — S. 40–51].
2. *Гаккель Л. Е.* Фортепианная музыка XX века: очерки. — Л.: Сов. композитор, 1976. — 296 с. [*Gakkel' L. E.* Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki. — L.: Sov. kompozitor, 1976. — 296 s.].
3. *Горбовец Л. О.* О тембровой сущности фортепиано // Художественный образ в исполнительском искусстве: Межвуз. сб. статей. — Магнитогорск: Магнит. гос. консерватория, 2004. — С. 36–44 [*Gorbovec L. O.* O tembrovoj sushchnosti fortepiano // Hudozhestvennyj obraz v ispolnitel'skom iskusstve: Mezhevuz. sb. statej. — Magnitogorsk: Magnit. gos. konservatoriya, 2004. — S. 36–44].
4. *Корабельникова Л. З.* Александр Черепнин: Долгое странствие. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 288 с. [*Korabel'nikova L. Z.* Aleksandr Cherepnin: Dolgoe stranstvie. — M.: Yazyki russkoj kul'tury, 1999. — 288 s.].
5. *Рубан Н. Л.* Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: Дис. ... канд. искусствоведения. — Н. Новгород, 2017. — 197 с. [*Ruban N. L.* Fortepiannoe tvorchestvo Aleksandra Cherepnina v kontekste ego artisticheskoi kar'ery: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — N. Novgorod, 2017. — 197 s.].
6. *Хаймовский Г. С.* Рассказывает Александр Черепнин // Советская музыка. — 1967. — № 8. — С. 129–132 [*Hajmovskij G. S.* Rasskazyvaet Aleksandr Cherepnin // Sovetskaya muzyka. — 1967. — № 8. — S. 129–132].
7. *Холопов Ю. Н.* Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов. Человек и фоносфера. Воспоминания, статьи. — М.-СПб.: Алетея, 2003. — С. 252–271 [*Holopov Yu. N.* Novyj muzykal'nyj instrument: rojal' // M. E. Tarakanov. Chelovek i fonosfera. Vospominaniya, stat'i. — M.-SPb.: Aletejya, 2003. — S. 252–271].
8. *Щербатова О. А.* Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. — Нижний Новгород, 2012. — 221 с. [*Shcherbatova O. A.* Zvukovoj obraz instrumenta v sol'nyh fortepiannyh proizvedeniyah otechestvennyh kompozitorov 60–80-h godov XX veka: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Nizhnij Novgorod, 2012. — 221 s.].
9. *Copland A.* Music and imagination. — Cambridge: Harvard University Press. — 1952. — 116 p.
10. *Folkman B.* Alexander Tcherepnin and his piano music. Annotation to CD: Alexander Tcherepnin Piano Music, 1913–61 Tcherepnin / Shilyaev. — London, Toccata Classics. — 2012. — 16 p.
11. *Lewis G., Gresham M.* Alexander Tcherepnin (1899–1977). Annotation to CD: Complete Piano Music, Giorgio Koukl, Piano. Grand Piano. — 2012. — Vol. 1. — 20 p.