

Ольга Александровна Бочкарёва (1937–2003), кандидат искусствоведения, доцент, с 1970 года работала на кафедре теории музыки и композиции ПГК им. А. К. Глазунова. В область ее научных интересов входило изучение творчества композиторов Восточной Европы, Скандинавии, Финляндии, Карелии, исследование закономерностей ладовой и гармонической организации музыки XX века и многое другое

Olga Aleksandrovna Bochkaryeva (1937–2003), Candidate of History of Arts, Assistant Professor, has been working at the Department of the Theory of Music and Composition of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire since 1970. The sphere of her academic interest includes the study of the creative work of the composers of Eastern Europe, Northland, Finland, Karelia, the research of the consistent patterns of modal and harmonic organization of the XXth century music and many others

УДК 781

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ГАРМОНИЕЙ А. К. ЛЯДОВА
(НА ПРИМЕРЕ «ВОЛШЕБНОГО ОЗЕРА»)¹

FROM THE STUDIES OF THE HARMONY OF A.K. LJADOV (ILLUSTRATED
BY THE EXAMPLE OF THE «ENCHANTED LAKE»)

Аннотация

Статья посвящена анализу звуковысотной организации «Волшебного озера» А. К. Лядова. Автор показывает, как романтические по своей сути приемы гармонического изложения, направленные на эстетизацию формальных компонентов музыкальной ткани, обретают новое качество. Фонизм аккордов, линий их связи свидетельствует об импрессионистско-символистской интерпретации гармонии.

¹ Статья была впервые опубликована в сборнике «Теория, история, психология музыкального искусства». Петрозаводск, 1990. С. 26–29.

Abstract

The article covers the analysis of the pitch organization of the «Enchanted Lake» by A.K. Ljadov. The author shows how the techniques of harmonic presentation, romantic by definition, aimed at the aestheticization of the formal components of the music texture, obtain new character. The phonism of the chords and links among them indicate the impressionist-symbolist interpretation of the harmony.

Ключевые слова: А. К. Лядов, «Волшебное озеро», метафоризация, звукоформулы, фонизм, линейность.

Keywords: A. K. Ljadov, «The Enchanted Lake», metaphorization, sound formulas, phonism, linearity.

Творчество А. Лядова, да и сама его личность, отмечены тонким своеобразием. Лядов привлекал к себе внимание современников не только как значительный композитор, выдающийся педагог, дирижер, общественный деятель, но и как образованнейший человек своего времени с широким кругом интересов – знаток литературы, живописи, народного искусства и ремесел, собеседник-интеллектуал. В своем творчестве, подобно А. К. Глазунову или С. И. Танееву, Лядов стремился сохранять *классицизирующие* тенденции искусства основополагающими для музыкального языка. Это приносило подчас в его музыку тень некоторого академизма. Но композитор отнюдь не оставался в стороне от самых разных художественных и философско-эстетических веяний своего времени, выказывая к ним живой интерес и пристрастно их оценивая. Не случайно И. Ф. Стравинский, ученик и почитатель композитора, вспоминая о нем спустя многие годы, называл Лядова «самым прогрессивным среди музыкантов его поколения» [8, с. 45]. И действительно, редкостная художественная интуиция, безупречный музыкальный вкус Лядова позволяли ему, не прибегая к радикальным средствам музыкального языка, чутко отражать в самой композиторской технике, в интерпретации вполне

традиционного материала те или иные из новых стилистических ориентиров, обильно нарождавшихся и стремительно вызревавших в русской культуре рубежа XIX – XX веков. Сказанное подтверждают лядовские оркестровые сочинения 1900-х годов – «Баба-Яга», «8 русских народных песен», «Волшебное озеро», «Кикимора», «Из Апокалипсиса». Их музыкальный язык отмечен множественностью истоков. Это и национально-эпическая стилистика – с разной степенью выявления фольклорной аутентичности интонационно-жанровых элементов, и постромантическая – отразившая черты символизма, который стал в те годы «состоянием умов» многих русских композиторов [5, с. 130], а также приметы зарождающегося неоклассицизма с его опорой на стилизацию и воскрешение образов «прекрасного прошлого». Кроме того, названные произведения предвосхитили новое для того времени направление в русской и мировой музыкальной культуре – камерный симфонизм. Миниатюризм Лядова, коснувшийся всех жанров, к которым композитор обращался, подразумевает не просто малые «размеры» формы, а художественный смысл этих форм. Его основа – «эстетический культ разумности» и «строжайшая логическая дисциплина в работе... над звуковым материалом» [1, с. 270]. Проявился он, в частности, в таких важнейших штрихах творческой индивидуальности Лядова, как установка на сознательное самоограничение средств музыкального языка, как стремление к красоте формальных компонентов произведения в качестве эстетически значимых начал. Оказавшаяся близкой Лядову направленность творческой работы ряда русских художников и композиторов начала века на моделирование широко понимаемых традиций (для него – прежде всего в целях их сбережения и подтверждения в новых условиях) выдвигала, как известно, проблему собственно языка в качестве ведущей в творческом сознании художников. М. К. Михайлов, касаясь этих же вопросов, рассматривает их как колебания «между реалистическими художественными принципами... и воздействием идейных установок модернизма», относя к последним не только увлекавшее

композитора творчество М. Метерлинка и О. Уайльда, поэтику Апокалипсиса, но и произведения А. М. Ремизова. Исследователь пишет, что такой шедевр, как «8 русских народных песен» – это как бы «противоположный полюс по отношению к “злым” сказочным образам Бабы-Яги и Кикиморы», фантастический характер которых, впрочем, «не препятствует реалистической конкретности содержания» [6, с. 151]. Сегодня подобная оценка – с учетом открывшейся нам большей полноты картин историко-культурной ситуации 1900-х годов в России – представляется все-таки одноплановой.

Живой и постоянный интерес к тому, что в начале века называли расплывчатым определением «декадентство», у Лядова, несомненно, был. Достаточно сослаться на относящиеся к 1907–1908 годам свидетельства В. В. Ястребцева, в присутствии которого (а также Н. А. Римского-Корсакова) композитор горячо уверял, что он «убежденный декадент и в декадентстве есть много прекрасного и ко всему новому и неизвестному надо приступать не с предубеждением, а с любовью» [13, с. 496]. На наш взгляд, подобные лядовские заявления отмечены большой долей эпатажа, страсти к розыгрышам, столь любезным сердцу композитора (как, например, и Ремизова, в творческих контактах с которым он находился в 1900-е годы). И эти, и некоторые другие высказывания (из дошедших до нас, увы, в малом количестве писем и дневниковых записей) заставляют пристально вникнуть в художественные увлечения Лядова, задуматься о степени их возможного воздействия, а может, и известного отражения в собственном творчестве композитора. Небесполезно и в целом соотнести лядовское творчество с основополагающими путями развития всей русской музыкальной культуры, и прежде всего – в плане языка, в частности, гармонии. Причем соотнести не только на примере творчества корифеев (Скрябина, Рахманинова, Стравинского), концентрированно отражавших ведущие направления эволюции музыкального языка, но и более широкой композиторской плеяды, закреплявшей и утверждавшей эти

тенденции в той или иной степени (например, Н. Черепнина, С. Ляпунова, Ф. Blumenфельда).

В «Волшебном озере» значительная смысловая нагрузка выпала на собственно гармонические средства выразительности – единицы вертикали и способы их изложения, последования, соединения, движения в весьма разветвленной ткани. Эти непривычные для слуха «звукоформулы» (Б. Асафьев) – идиомы классико-романтической гармонии (трезвучия, большие и малые септ- и нонаккорды) – по своей генетической родословной уводят, с одной стороны, к Шопену, Римскому-Корсакову, Вагнеру, с другой – перекликаются с открытиями Скрябина, Дебюсси. У Лядова, творческая индивидуальность которого отмечена артистическим интеллектуализмом, они наделены широкой ассоциативной образностью. В определенной степени гармония воссоздает ощущение иллюзорности внешнего мира, и в то же время – она не лишена способности к изображению реалий этого мира (слухом без труда «опознаются» аккорды-«всплески» и прочее). Это своего рода *метафоризация* традиционных приемов выразительности. Гармоническое изложение тонко и ненавязчиво, но весьма определенно направлено к выдвиганию на первый план фонизма аккордов и линий их связи: именно они должны стать главными носителями прекрасного в музыке. Достигается это разными путями. Например, благодаря ритмической неспешности гармонических смен: длительное выдерживание одной гармонической функции даже при регистрово-интервальном перемещении тормозит общее движение, сосредотачивая слуховое внимание именно на этой искусности, с которой интерпретирована вертикаль (ее расположение, интонирование, инструментовка). Особое предпочтение отдано композитором гармоническому соединению аккордов – оно выдерживается с поразительным для миниатюрной «картинки» постоянством. Разумеется, в этом сказывается и обычное пристрастие Лядова к максимальной связности голосоведения, которое и здесь, в «Волшебном озере», отмечено исключительной плавностью, законченностью.

Композитор упорно сохраняет, заставляет услышать, ощутить *общность* звукового состава в аккордовых последованиях и то, как она тормозит звуковое обновление. При этом в толще музыкальной ткани то и дело возникает дифференциация ее отдельных элементов. Такая дифференциация весьма многопланова, поскольку образуется фактурно-ритмическими, жанрово-интонационными, тембровыми и другими «условиями» (ведь одна из целей ее – компенсировать отсутствие развернутой мелодической линии, что особенно ощутимо в первой части «картинки»). Например, в регистрово удаленных оркестровых голосах разновремененно и как бы спонтанно рождаются мелодизированные ходы, долгие педали, органые пункты, изысканно наслаивающиеся друг на друга и скрывающие ясность гармонической логики. Несколько подробнее остановимся на переходе из тональности Соль мажор в тональность Фа-диез мажор (пример № 1).

Пример № 1

The musical score for Example 1 is written for strings (Archi) and woodwinds. It shows a transition from G major to F# major. The score is divided into five measures. The first measure is marked with a box containing the letter 'G'. The second measure is marked with 'V-c. div.' and 'V-le div.'. The third measure is marked with 'Fag.'. The fourth measure is marked with 'Fl. I, II'. The fifth measure is marked with a box containing 'Ges'. The key signature changes from one sharp (G major) to two sharps (F# major) between the second and third measures.

В партии альтов фигурированную квинту $g - d^1$ и аналогичную по изложению и ритму септиму $e - d^1$ связывает краткий ход $g - fis - f$. Дублировка хода фаготом – в тишайшей динамике, в засурдиненном звуке – позволяет услышать его как автономную звукоформулу с подчеркнута модулирующей функцией на неизменном басу g . Вслед за этим звучит новая мелодическая фраза в другом голосе («распевание» квартсектаккорда соль-минора у виолончелей). Она возникла как результат ритмического увеличения движения шестнадцатых первых скрипок все на том же неизменном басу. И последний

элемент (он завершает энгармоническую модуляцию) образован «отслоением» большой терции от полууменьшенного септаккорда $g - b - des - f$. Он имеет вполне изобразительный характер (октавные скачки большими терциями, стаккато у флейт, подвижность ритмического рисунка и прочее). С предыдущими его связывает единый органнй пункт на g и константный звук b – его терцовые консонансы. Хроматическое скольжение по полутонам на фоне выдержанных звуков, общих для функционально и тонально различных аккордов, способствуют плавности и латентности модуляционного процесса. Выразительный смысл подобных элементов состоит в наполнении всеобщей звуковой статичности нюансами, которые становятся намеками на некие сказочные прообразы, на «нездешнюю реальность». Хотя по своей сути такие приемы гармонического изложения выросли из традиций романтической музыки (достаточно упомянуть обожаемого Лядовым Шопена), здесь они обретают новое качество, так как направлены к эстетизации, любованию красотой любого формального компонента ткани². В целом – все свидетельствует об импрессионистско-символистской интерпретации средств гармонии.

На наш взгляд, в предпочтении Лядовым гармонических связей проявляется техника, выросшая из логики «стержневого развертывания» [10]. Ее культивировали композиторы Новой русской школы, особенно Римский-Корсаков. Естественно, что творческие поиски Лядова не могли ограничиваться лишь усвоением «принципа стержня» – они потребовали его модификации и более всего в связи с установкой на камерный симфонизм, на миниатюризацию формы целого. Лядовская техника своеобразных *креплений* между аккордовыми последованиями заключается в следующем: два соседних аккорда либо их цепь непременно имеют в каком-либо голосе общий звук, соединяющий их даже вне зависимости от степени проявления гармонической логики. Но пока еще он (звук) не исчерпал своей функции, в другом голосе возникает иной общий звук,

² Б. Яворский называет имена А. Лядова и И. Стравинского, когда пишет о том, что «у грани XX ст[олетия] ... через “стиль модерн”, “конструктивизм”... сформировалось эстетство» [12,

наслаивающийся на первый – он-то и будет скреплять последующее движение аккордов. Настойчивость, с какой подобный прием выдерживается композитором на протяжении всего сочинения, заставляет оценить его не только как господствующий в данной художественной структуре, но и как целенаправленно найденный. В качестве примера сошлемся на раздел, завершающий среднюю часть (от цифры 7 партитуры и далее 10 тактов): в ладу Фа увеличенном образуется последование трех нонаккордов с разрешением в III ступень своей subsystemы (пример № 2).

Пример № 2

ШУБЕРТОВЫ МЕДИАНТЫ

Между всеми шестью аккордами, а также двумя проходящими, завершающими построение (ц. 8), возникают те или иные общие звуки, плавно обволакивающие целое. Степень плотности вертикали оттеняется не только тремолирующим изложением и *divisi* струнных, но и переходом нонаккордов к трезвучиям, а также разным количеством звуков, совпадающих у соседних аккордов. Если три нонаккорда исчерпывают 9-звучный увеличенный лад, то трезвучия привносят по принципу дополнительности три отсутствующих в них звука. Другие тончайшие штрихи звуковой нюансировки всего построения – это минорное наклонение трезвучий и – пусть непосредственно слабо ощущаемое, но все же определенно присутствующее в звуковой атмосфере – их функциональное соотнесение как «шубертовых» медиант, семантика которых

с. 118].

не безразлична эмоциональному строю сочинения³. Подобная интерпретация достаточно типового гармонического оборота ($D_9 - III$) приводит к тому, что, сохраняя в целом устойчивость синтаксической логики, он теряет функциональную динамику, которая как бы *утончается* по интенсивности. Это достаточно обычная для лядовского гармонического мышления ситуация: типовые средства гармонии интерпретированы изощренно, с неким парадоксальным намерением, но явно *в рамках традиции, не преступая ее*. Подтвердим сказанное еще одним примером.

В заключительном кадансировании «картинки» – тающем по динамике и звуковой плотности (последние 10 тактов сочинения от цифры 10 к ремарке *morendo*) – ритмо-фактурные условия концентрируют слуховое внимание на звуках тонической гармонии в мелодической линии. Рельеф этой волнообразно-поступательной линии (партия первых скрипок) прорисовывается от V ступени вверх, предлагая как бы доминантовую форму лада. Основной звук *des*, поначалу звучащий самым высоким (у челесты и арфы), затухая, вскоре исчезает. Типичная для мажора вводнотоновая интонация (*c - des*) мелькает среди иных и не обнаруживает своей функциональной силы, оставаясь лишь одной из *равноправных* звукоформул. Она уступила свою роль вертикально-горизонтальному комплексу *des - f - as - b*, где последний звук является верхним большесекундовым опевающим квинты тонического трезвучия. В этом погружении в безмятежную ангемитонную гармонию устойчивость тонической функции оттеняется слабым мягким диссонированием, несколько импрессионистским по характеру и смыслу.

Своеобразие мышления Лядова отразилось и на некоторых способах выявления структурных функций гармонии «Волшебного озера». В музыковедческой литературе нет полного единодушия в описании формы этого

³ В этом будто сохраняется отголосок предшествующих гармонических событий средней части (от 6-го такта после ц. 6). Их анализ с символистским противопоставлением хтонического и теллурического начал, а также чтением Лядовым карело-финского эпоса

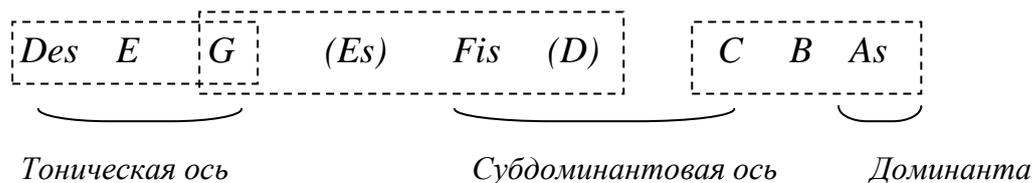
сочинения. Так, Михайлов опирается в большей степени не на тональный план целого, а на мотивные элементы, в частности, тему гобоев (см. ц. 5) принимает за основную, поскольку она повторяется в репризе [6, с. 126]. На наш взгляд, неравномерность насыщения формы мелодическим тематизмом (как известно, новые темы в избыточном для миниатюры количестве появляются лишь в репризе) предопределена направленностью замысла к сказочной ситуации (отголосок его содержит название сочинения – «сказочная картинка»). Разрозненность достаточно самостоятельных мотивов (например, возглас «прощания» *des – es – f* на слабой доле такта перед ц. 12, единственный раз прозвучавший в сочинении в качестве его последней мелодической фразы, «высвечиваясь» тембром валторны), их вроде бы не мотивированное возникновение в слоях фактуры намечают, образно говоря, манящую сюжетность, однако не конкретизируют ее, оставаясь на уровне символистской загадочности, многосмысленности. Н. Запорожец в своей трактовке формы «Волшебного озера» акцентирует черты концентричности, что справедливо, но требует более развернутой аргументации [3, с. 323]. Ю. Н. Холопов рассматривает сугубо гармоничный аспект формы, считая «картинку» образцом проявления «формообразующей роли новой сонантности» [9, 418]. Пристрастно критичен в оценке формы Н. Я. Мясковский. В своем развернутом разборе этого сочинения он пишет о «виртуозном распределении мелких отделов по искусственной внешней схеме», о «механичности постройки» и так далее, находя аналогичные недостатки у Стравинского, Черепнина, Гнесина [7, с. 206]. Эта суровость оценки связана, без сомнения, с иными, нежели у Лядова, эстетическими ориентирами Мясковского, тоже большого и вдумчивого музыканта.

Остановимся на первой части «картинки». Она построена в виде цепей транспозиций модулирующих построений. Предпочтение композитором

«Калевала», наменен в статье: Бочкарева О. Финский и карельский Север в музыке Лядова и Глазунова [2, с. 29].

малотерцового круга тональностей – не «механичность». Ведь известна их роль, как и тритона – «ладообразующей рамки» [4, с. 54] в музыкальном языке кучкистов⁴, прямым продолжателем которых считал себя Лядов. Преемственность одного из кардинальных направлений гармонии русских композиторов начала XX века выступает с достаточной очевидностью в этом сочинении. Если обратиться к музыке современников Лядова – Гречанинова, Ляпунова, Черепнина, Blumenfelda – то есть к кругу композиторов, для которых вопрос сохранения классицизирующих традиций и обновления их, в частности, в сфере ладообразования и формы, был не столь однозначным, как для Скрябина, Стравинского, Бартока, Прокофьева, художников отчетливо новаторского направления, – мы найдем немало *аналогичных* явлений. Поэтому попробуем наметить еще один ракурс анализа гармонии, опираясь на упомянутое понятие «ладообразующей рамки», роль которой выполняет тритон. Характер развертывания материала в первой части вовлекает широкий круг достаточно далеких тональных ориентиров, пусть не всегда однозначно и одинаково сильно выявленных.

Пример № 3



Возникает впечатление свободно «наплывающих» звуковысотных уровней, как бы «раскрашивающих» звуковую ткань произведения. При этом каждая из цепей транспозиций обретает некую звуковую «объемность», которая возникает из-за «преломления», «расщепления» исходного звуковысотного уровня по малотерцовым, а затем тритоновым рядам. Подобное обогащение собственно звуковой субстанции музыки сравнимо с *рефракцией* –

⁴ См.: [10; 11].

преломлением световых лучей, приносящим множественность цвета в зрительное изображение. Аналогично этому малотерцовые и, особенно, тритоновые звуковысотные отношения, сохраняя функциональное тождество аккордов, входящих в упомянутую «рамку», создают «рефракцию» гармонии, ее колористическое преломление. Аккорд внутри этой «рамки», не теряя своей роли в целом, в то же время обретает новое сонорное качество. В этом – предвосхищение Лядовым более поздних явлений гармонии. Сказанное позволяет взглянуть на гармонию «Волшебного озера», исходя из положения спорной, но оригинальной теоретической концепции, рассматривающей практику современности, – теории осей Э. Лендваи [14]. Согласно ей, разные тональности или же аккорды, находящиеся в тритоновых и малотерцовых отношениях, в определенных условиях могут быть рассмотрены как функционально тождественные. В этом случае в «Волшебном озере» малотерцовые транспозиции первого построения по тональному плану Ре-бемоль мажор – Ми мажор – Соль мажор образуют однофункциональное *вариативное* экспонирование материала в сфере тонической оси; транспозиции второго – приводят через Фа-диез мажор к До мажору, намечая как бы ось субдоминанты. Обнаруживается скрытая логическая роль развернутого функционального оборота T – S – D (часть завершается модуляцией в Ля-бемоль мажор). Естественно, что описанные процессы в гармонии не достигают у Лядова законченной системы и не проявляются адекватно во всех параметрах сочинения – это будет у иных и, в основном, более поздних мастеров. Речь идет о *вызревании* этих процессов в русской музыке начала XX века. И в подобном плане творчество Лядова представляется весьма показательным и поучительным.

Литература

1. Асафьев Б. Анатолий Константинович Лядов: (Краткая памятка) // Избранные труды: В 5 т. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1954. Т. 2. С. 270–279.
2. Бочкарева О. Финский и карельский Север в музыке Лядова и Глазунова // Русская и финская музыкальные культуры. Петрозаводск: Карелия, 1989. С.15–29.

3. Запорожец Н. Музыкальный язык симфонических произведений А. К. Лядова // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Вып. 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 302–326.
4. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования. Л.: Советский композитор, 1982. 150 с.
5. Левая Т. От романтизма к символизму (некоторые тенденции русской музыкальной культуры начала XX века) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. статей. Л., 1987. С. 89–95. (Научные труды ЛГИТМиК).
6. Михайлов М. К. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1985. 208 с.
7. Мясковский Н. Я. М. Гнесин. Ор. 8 «Врубель», симфонический дифирамб для оркестра и голоса // Мясковский Н. Я. Собрание материалов: В 2 т. М.: Советский композитор, 1964. Т. 1. С. 125–127.
8. Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
9. Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 544 с.
10. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975. 464 с.
11. Шабалина Л. К. О некоторых особых ладообразованиях в музыке Бородина // Вопросы теории музыки: Сб. статей. Вып. 30. М., 1977. С. 76–89. (Научные труды МГПИ им. Гнесиных).
12. Яворский Б. Избранные труды: В 2 т. М.: Советский композитор, 1987. Т. II. Ч. 1. 366 с.
13. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева: В 2 т. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. Т. 2. 1898–1908. 636 с.
14. Lendvai E. Introduction aux formes et harmonies Bartókiennes // Bartók. Sa vie et son oeuvre. Budapest: Corvina, 1956. P. 88–100.

References

1. Asaf'ev B. Anatoliy Konstantinovich Lyadov: (Kratkaya pamyatka) // Izbrannye trudy: V 5 t. M.: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954. T. 2. S. 270–279.
2. Bochkaryeva O. Finskiy i karel'skiy Sever v muzyke Lyadova i Glazunova // Russkaya i finskaya muzykal'nye kul'tury. Petrozavodsk: Kareliya, 1989. S.15–29.
3. Zaporozhets N. Muzykal'nyy yazyk simfonicheskikh proizvedeniy A. K. Lyadova // Voprosy muzykoznaneya. Ezhegodnik. Vyp.1. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1954. S. 302–326.
4. Kon Yu. Voprosy analiza sovremennoy muzyki: stat'i i issledovaniya. L.: Sovetskiy kompozitor, 1982. 150 s.
5. Levaya T. Ot romantizma k simbolizmu (nekotorye tendentsii russkoy muzykal'noy kul'tury nachala KhKh veka) // Problemy muzykal'nogo romantizma: Sb. statey. L., 1987. S. 89–95. (Nauchnye trudy LGITM i K).
6. Mikhaylov M. K. A. K. Lyadov. Ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Muzyka, 1985. 208 s.

7. Myaskovskiy N. Ya. M. Gnesin. Op. 8 «Vrubel'», simfonicheskiy difiramb dlya orkestra i golosa // Myaskovskiy N. Ya. Sbranie materialov: V 2 t. M.: Sovetskiy kompozitor, 1964. T. 1. S. 125–127.
8. Stravinskiy I. Dialogi. L.: Muzyka, 1971. 416 s.
9. Kholopov Yu. Garmoniya: Teoreticheskiy kurs. M.: Muzyka, 1988. 544 s.
10. Tsukkerman V. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy. O muzykal'noy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova. Vyp. 2. M.: Sovetskiy kompozitor, 1975. 464 s.
11. Shabalina L. K. O nekotorykh osobykh ladoobrazovaniyakh v muzyke Borodina // Voprosy teorii muzyki: Sb. statey. Vyp. 30. M., 1977. S. 76–89. (Nauchnye trudy MGPI im. Gnesinykh).
12. Yavorskiy B. Izbrannye trudy: V 2 t. M.: Sovetskiy kompozitor, 1987. T. II. Ch. 1. 366 s.
13. Yastrebtsev V. V. Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya V. V. Yastrebtseva: V 2 t. L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. T. 2. 1898–1908. 636 s.
14. Lendvai E. Introduction aux formes et harmonies Bartókiennes // Bartók. Sa vie et son oeuvre. Budapest: Corvina, 1956. P. 88–100.