



***Макарцева Екатерина Викторовна,***  
старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания  
Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)  
аспирант кафедры аналитического музыкознания  
Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)  
makkon69@gmail.com

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ Г.В. ЧЕРНОВА  
ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ:  
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

Публикуется по изданию:  
Музыка и время № 7. 2016. С. 30 – 35.

Имя Геннадия Владимировича Чернова, одного из талантливейших отечественных композиторов-современников, известно многим и в России, и за рубежом, его произведения с успехом исполняются на международных фестивалях «Московская осень» и «Ленинградская весна», на I Международном фестивале духовой музыки во Франции (Гавр, 1990), в Испании, Франции, США, Германии, Венгрии, Португалии, Ираке, Голландии, Финляндии, Украине, Белоруссии, Казахстане. Его произведения издаются, записаны грампластинки и компакт диски.

Особое место в творчестве Чернова занимает музыка для народного оркестра. Три из его шести симфоний, «Русская сюита», «Элегическая

поэма» для струнных народных инструментов, Концерт для оркестра баянистов и ударных, Полифоническая симфониетта, Интродукция и скерцотокката написаны для таких коллективов. В печати имеется немало откликов, рецензий и аннотаций на исполнение этих произведений<sup>1</sup>. Однако музыковедческое исследование, посвященное этой значительной и интереснейшей области творчества композитора, пока отсутствует. Этот пробел и хочется хотя бы в какой-то степени заполнить в статье, посвященной оркестровой музыке Г.В. Чернова для русских народных инструментов.

О Второй симфонии (1983), открывшей ряд произведений Чернова этого жанра, Н.И. Пейко вскоре после ее появления написал: «Подобного рода сочинения обогащают представления о выразительных возможностях оркестра русских народных инструментов, поднимают его значение в нашей концертной жизни, расширяют круг слушателей» [1, 107]. В этом высказывании отмечена первая характерная особенность всей музыки Чернова для оркестра народных инструментов: обновление приемов письма и композиционных средств. Второе важное качество сформулировал сам автор: «Мне всегда хочется, чтобы музыка была написана более демократично: современным, но понятным музыкальным языком» [1, 109]. Иными словами, современный язык должен быть в любом случае направлен к самой широкой слушательской аудитории. Это качество отмечено практически во всех рецензиях на сочинения композитора. «Понятность» и «демократичность» в музыке Чернова складывается из выпуклой образности, ярких, легко запоминающихся тем, связанных, как правило, с народными истоками, ясными жанровыми опорами, стройностью формы, искренностью и эмоциональностью самого тона музыкального высказывания.

---

<sup>1</sup> Большая часть их приведена в книге «Музыка – наш праздник. Композитор Геннадий Чернов» к 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности композитора [1].

Немаловажным фактором активизации композиторского творчества в сфере музыки для народных инструментов явилось существование в РАМ им. Гнесиных факультета народных инструментов, которое не могло не привести к тесному сотрудничеству с кафедрой композиции и инструментовки. Результатом этого явились замечательные произведения, созданные для русских народных инструментов и оркестра русских народных инструментов Н.И. Пейко, К.Е. Волковым, А.Л. Лариным, А.А. Муравлевым, Ю.Н. Семашко, В.В. Беляевым, Н.А. Хондо и, конечно же, Г.В. Черновым.

Каковы особенности жанра симфонии для оркестра народных инструментов в трактовке Чернова? Нам показалось интересным обратиться к высказываниям и оценкам самого композитора, дающих импульс и направление для характеристики его сочинений.

*«Не может быть подлинного новаторства без опоры на традиции»* [1, 16–17] – эту истину Чернов-педагог внушает своим ученикам с самого первого занятия. Ученик О.К. Эйгеса, он придерживался линии, ведущей от Танеева и еще ранее – от П.И. Чайковского к нашим дням<sup>2</sup>. Геннадий Владимирович называет О.К. Эйгеса крупнейшим симфонистом эпохи. Склонность к симфонизму – неотъемлемая черта творчества и самого композитора. Он – прямой наследник прежде всего той линии симфонизма, которая особенно ярко представлена в творчестве Бородина, Танеева, Глазунова, Прокофьева. Эпический размах, богатырский дух, героическая мощь – качества, пронизывающие произведения крупной формы Чернова. Тип монументального симфонизма мы наблюдаем и в произведениях для симфонического оркестра, и для духового, и для народного. «Неимоверно широкий размах, сила, вдохновение, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор... и всегда –

---

<sup>2</sup> О.К. Эйгес был учеником Н.С. Жилева, который в свою очередь учился у С.И. Танеева.

изумительная ясность и свобода формы» [2, 204], – эти слова В.В. Стасова, характеризующие эмоциональный строй симфонической музыки А.К. Глазунова, в полной мере можно отнести и к симфониям Г.В. Чернова. Не осталась без внимания в творчестве композитора и область картинно-живописного, пейзажного симфонизма, берущая свое начало в творчестве Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова. Эти традиции, как справедливо замечает в своей монографии М.И. Имханицкий, оказались весьма перспективными и четко прослеживаются в произведениях В.Т. Бояшова, Г.С. Фрида, Б.П. Кравченко, В.А. Пикуля, Ю.М. Зарицкого, М.А. Матвеева, созданных во второй половине XX века [3, 302]. У Чернова яркий пример продолжения этой традиции – Четвертая симфония, имеющая подзаголовок «Лирическая». Каждая ее часть также имеет название, то есть очевидна установка на воплощение некой обобщенной программы, связанной с зарисовкой картин природы и народного праздника, на фоне которых протекает жизнь Человека:

1. «Весенние перезвоны»
2. «Свадебная»
3. «Осенняя акварель»
4. «Праздничная»

Склонность к программности, направленной на раскрытие национальных образов, – еще одно качество, указывающее на глубокую связь музыки Г.В. Чернова с традициями русского программного симфонизма. Две из трех симфоний для ОРНИ – программные. Названия, указывающие на жанр, предпосланы частям Второй симфонии («Эпическая поэма», «Лирический вальс», «Частушка»). Вторая часть Шестой симфонии обозначена как «Вариации на русскую протяжную песню».

Традиционно и количество частей в симфониях для ОРНИ. В основном это классический четырехчастный цикл, исключение составляет Шестая

симфония, имеющая три части. Но каждый раз автор находит оригинальное решение симфонического цикла, неизменно подчиняя содержание раскрытию национальной идеи. Первые части Второй и Шестой симфоний сходны исконно русским колоритом, симфоническим развитием музыкальных мыслей, и, соответственно, выбором формы (и в том и в другом случае сонатной). Однако неторопливость высказывания, некая былинность повествования (на что недвусмысленно указывает название 1 части – «Эпическая поэма»), неконфликтность тематизма побудили автора к использованию достаточно лаконичной формы – сонаты без разработки, причем в условиях медленного темпа (*Largo cantabile*)<sup>3</sup>. Более масштабный замысел Шестой связан с привнесением в содержание драматических коллизий, проявился в усилении роли тематических контрастов и в многоэтапной разработке.

**«Меня никогда не покидает интерес к истории нашего народа, к его фольклору»<sup>4</sup>** [1, 105]. В этом стремлении Чернов не одинок. Значительный интерес к музыкальному фольклору, тенденция более глубокого подхода к воплощению национального начала, переосмысление всех элементов музыкальной ткани в изложении и развитии фольклорного тематизма – характерная черта композиторского творчества второй половины XX века. Ярче всего опора на народно-песенный и танцевальный материал ощущается в финалах и медленных частях симфоний.

Колоритом народного праздника, идеей утверждения мощи, героизма русского духа объединены финалы симфоний. Не случайно именно в финальных частях композитор использует наибольшее количество цитат подлинных народных мелодий (так, в финале Шестой их две: «Любушка-голубушка» в качестве темы главной партии и «Будемте, робята, горошек

---

<sup>3</sup> На нешаблонность трактовки сонатной схемы в условиях сдержанного темпа указывал еще Н.И. Пейко в своем отзыве на первое исполнение Второй симфонии.

сеяти»<sup>5</sup> – тема побочной партии). Интересна логика развития форм финалов – «по возрастающей»: от более простой свободно трактованных рондо-вариаций во Второй, через сонатную в Четвертой к развернутой рондо-сонате в Шестой. Жизнеутверждающая картина народного веселья обусловила использование в финалах плясовых и частушечных наигрышей (связка и первый эпизод «Финала» Второй, финал Четвертой симфонии, весь буквально пронизанный русской скоморошиной), архаичных попевок, восходящим к календарным песням (тема главной партии «Финала» Второй). Таким образом, композитор оказывается в русле современных тенденций, связанных с освоением композиторами второй половины XX века новых фольклорных пластов, как древних, так и современных [3, 287-288].

Еще одно важное качество финалов – синтез тематизма предыдущих частей – традиция, идущая от симфонических сочинений позднего романтизма – симфоний Франка, Танеева, Глазунова, позднее – Прокофьева<sup>6</sup>. Так, в финале Шестой симфонии звучат темы главной и побочной партий из 1 части, тема вариаций из 2 части. Нередко тематизм финалов вызывает ассоциации известными образцами русской классической музыкальной литературы. Так, в коде финала Шестой симфонии – апофеозе героики – величественное звучание основной темы приближено к теме «Богатырских ворот» из «Картинок с выставки» Мусоргского (ц. 24).

В «Финале» Второй симфонии мотив основной темы – практически точная копия первоначального интонационного оборота хора «Славься» из глинкинской «Жизни за царя»! И вполне закономерное объединение этих тем в контрапункте в коде.

---

<sup>5</sup> Обе темы – Вологодской области.

<sup>6</sup> Подтверждение этому мы находим в трудах многих исследователей. Так, принцип лейттематизма с объединением основных тем (и их преобразованием) в финале в качестве основополагающего для симфоний Франка выделяет Н. Рогожина [4, 128]. На монотематизме, а также «итоговости» танеевских финалов как преобразении и синтезе основных тем цикла заостряет внимание в своей монографии Л. Корабельникова [5, 258]. Ю. Келдыш подчеркивает «объединяющее» «суммирующее» значение финалов симфоний Глазунова [2, 306].

**Г. Чернов, Вторая симфония, «Финал», кода:**

**Maestoso**

Д. пикк.  
Фл. пикк.

Д. м.  
Д. а.  
Фл. I  
Гоб.

"СЛАВЬСЯ"

Гарм. сопр.  
Гарм. а.

Д. б.  
Гарм. барит.  
Гарм. к-бас

*fff marcato*

*fff marcato*

*fff marcato*

*fff marcato*

Традиционно вторые части оказываются лирическими центрами. Таковы медленные части Второй и Четвертой симфоний. В обоих случаях композитор обращается к куплетно-вариационной форме, которая, является весьма органичной для стилизации фольклорных песенных жанров: 2 часть Шестой симфонии, как было уже сказано, имеет подзаголовок – «Вариации на протяжную русскую песню», в основе же медленной части Четвертой («Свадебной») – подлинная народная мелодия свадебного плача «Во раю, раю...» Ульяновской обл., записанной М.А. Енговатовой. Решенная более традиционно в Шестой, куплетно-вариационная форма в Четвертой впечатляет свежим оригинальным подходом к привычной схеме, являя собой образец ее динамизации и симфонизации. Драматургически это выражено в наличии двух кульминаций: первая – торжественная, *Maestoso*, обозначенная яркой тональной краской – *Des-dur* (основная тональность 2 части – *A-dur*), мощным *tutti*, полифонией пластов (3-4 куплеты, где объединяются тема плача и песни девушек – подружек невесты). Вторая – трагическая

(драматические коллизии, приводящие к трагической развязке). Подход к кульминации осуществляется с помощью привнесения в куплетно-вариационную форму принципов сонатно-разработочного развития (вычленение и работа с отдельными элементами темы, появление хроматических контрапунктов, а также цепи нисходящих малосекундовых задержаний, «ломающих» тему придающих ей страдальческий характер, и, наконец, мощным ударом там-тама с литаврами, выстукивающими «ритм судьбы». И тем трагичнее звучит тема песни у солирующей альтовой флейты на фоне тремоло струнных. Светлая умиротворенная кода – «воспоминания о былом счастье», восстанавливает утраченную гармонию и впечатляет поразительно тонкой оркестровкой: тема плача словно «растворяется» в исполнении струнных и клавишных гуслей с «внедренным» тоном (II ступень) у вибратона, флейты и флажолетами у альтовой балалайки.

Наконец, в русле тенденции к демократизации жанра симфонии для ОРНИ – обращение к бытовым танцам. Так, озаглавив 2-ю часть Второй симфонии «Лирический вальс», Чернов выступает наследником традиций Чайковского, который ввел бытовой танцевальный жанр в качестве полноправной части сонатно-симфонического цикла. Название третьей части название «Частушка»<sup>7</sup> определяет характер искрометного, брызжущего юмором, скерцо, полное гармонических и ритмических изысков, изобилующее блестящими находками в оркестровке. Отметим, что разработка частушечного пласта, впервые использованного в своих симфонических полотнах Р. Щедриным, является важной особенностью сочинений Г.В. Чернова для ОРНИ<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Первоначально материал этой части существовал в качестве фортепианной пьесы с тем же названием, написанной еще во время командировки в Багдад (1977-80 гг.).

<sup>8</sup> Упомянем, помимо Второй симфонии, финал его Четвертой симфонии для ОРНИ, «Русскую сюиту», 6-ю пьесу из «Поэтических картинок» для фортепиано и, конечно же, «Частушку», выдержавшую переложения для множества исполнительских составов.



«...Симфония для такого оркестра, как мне представляется, должна опираться в первую очередь на музыкальный материал близкий к русским народно-песенным и танцевальным истоками»<sup>9</sup>. Поэтому вполне закономерно и очевидно, что тематизм Чернова в его симфониях для ОРНИ связан прочными нитями с русским музыкальным фольклором. Это не только цитаты, но и собственные темы, созданные по типу народных, интонационно, ладово и ритмически обобщающих элементы фольклорного материала: такова так называемая «квинтовость» (обороты, основанные на многообразных опеваниях квинтового тона и нисходящего движения от натуральной VII ступени к квинте), использование элементов диатонических ладов (эолийского, миксолидийского, дорийского, фригийского), переменность размера. Квинтэссенцией подобного обобщения, органичного опосредованного преломления фольклорных интонаций может служить начало 1 части Второй симфонии, поражающее красотой, широтой и напевностью мелодики.

### **Г. Чернов, Вторая симфония, 1 часть, вступление:**

The musical score is for the introduction of the first movement of the Second Symphony by G. Chernov. It is written for three staves: Flute (piccolo and standard), Harmonica (soprano and alto), and Piano. The tempo is 'Largo cantabile' and the mood is 'sempre dolce'. The piano part includes a triplet and a pizzicato section.

Нашла применение в некоторых темах (особенно финальных частей) и призывная квартовая интонация, трихордовые попевки, характерные для старинных календарных песен.

<sup>9</sup> Из аннотации к Шестой симфонии. Архив автора.

### Г. Чернов, Вторая симфония, финал, основная тема:

Д.б.  
Гарм. а.  
Гарм. к-бас.  
Б. бас  
Б.к-бас

sub. *p*

5

gliss. gliss.

gliss. gliss.

*mf* *mf*

Отметим многообразие используемых в темах фольклорных жанров. В темах партитур Чернова мы найдем жанровую опору на лирические протяжные и плясовые песни, на древние пласты фольклора (календарные жанры) и на современные частушки.

Весьма интересно работает Чернов с цитированным материалом. Такова «Свадебная» из Четвертой симфонии, речь о которой уже велась выше. Фактура первоисточника (свадебная прощальная песня, которую поют в доме невесты перед отъездом ее к венцу) представляет собой двухголосие (два пласта): один из них – причитания невесты, второй – песня девушек, подружек невесты. В фольклористике это так называемая особая форма совместного пения. Композитор же разделяет фактуру, излагая, а в дальнейшем и работая с каждой темой отдельно. Таким образом, вся часть строится на чередовании песни девушек и причитаний невесты. Пара «песня – плач» рождает куплет, который варьируется при повторении. В 3-м и 4-м куплетах (первая кульминация) обе темы полифонически объединяются, воссоздавая фактуру первоисточника. Тщательная продуманность оркестровки, тонального плана (чередование *A-dur* – *a-moll*), сонатной логики и принципов разработочного развития играют не последнюю роль в драматургии этой части.

*«...Учась у классиков, следует не копировать их язык, а развивать традицию великих мастеров, пользуясь их творческим методом. ...Нельзя не упомянуть здесь С.И. Танеева»* [1, 82]. Речь идет о полифонии

как средстве формообразования, как методе развития тематизма [5, 43]. Любовь к полифонии Г.В. Чернов унаследовал от своего учителя – О.К. Эйгеса. Ни одно из его сочинений, в том числе и симфонии для ОРНИ, не обходится без использования полифонической техники, порой указание на нее содержится уже в названии произведения, как, например, в «Полифонической симфонiette» для оркестра баянистов и ударных инструментов (1977), пять из шести частей которой недвусмысленно указывают на определенный полифонический жанр или форму<sup>10</sup>. В симфониях же многообразие полифонических приемов и форм не менее впечатлительно: фугато (очень часто, по традиции, идущей еще от Бетховена, начинающие разработку), имитационная и каноническая техника, контрапунктическое объединение тем и техника сложного контрапункта (финал Шестой симфонии, ц. 14 – контрапункт главной и побочной партий, затем перестановка в двойном вертикально-подвижном контрапункте) часто используемая в кульминационных разделах.

Не обошел композитор вниманием и «народный» тип многоголосия, с его нестабильностью количества голосов, терцовыми вторами, одновременным звучанием вариантов основного мотива, схождением и расхождением в унисон. Подобную подголосочность мы находим в «Финале» Второй симфонии (ц. 42).

*«Я намеренно не использую современную технику, иначе за ней нелегко было бы заметить главное» [1, 101].* Действительно, в музыке для ОРНИ композитор предпочитает простоту во всех элементах музыкального языка, в целом придерживаясь и тонального мышления. Это не означает, что в своих сочинениях он намеренно не использует богатство гармонических находок XX века. Так, в его симфониях для ОРНИ мы находим политональные и полиладовые сочетания, квазиаккордовые созвучия,

---

<sup>10</sup> Названия частей: 1. Русский хорал 2. Фуга 3. Бассо-остинато 4. Инвенция 5. Фугетта 6. Финал.

аккордовые сочетания с побочными тонами. Активно композитор пользуется приемом так называемого «застревания»<sup>11</sup> звуков.

### Г. Чернов, Вторая симфония, «Финал»:

The image shows a musical score for the finale of G. Chernov's Second Symphony. It consists of five staves, each representing a different instrument: D. pikk. D. b., D. m. I, D. m. II, D. a. I, and D. a. II. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'ff'. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines across five staves.

Оригинально и свежо звучат попевки в народных ладах, обогащенные современными гармоническими приемами. Особенно колоритна в этом плане «Частушка», основная тема которой – сочетание исконно русских частушечных наигрышей и гармонических изысков (игра ладов, резких модуляционных сдвигов наподобие прокофьевских), остроумных ритмических синкоп. Оstinатный «балалаечный» наигрыш сопровождает тему на протяжении крайних разделов простой 3-хчастной формы. В одном из проведений рефрена в «Финале» Второй симфонии совместное звучание вариантов основной мелодии приводит к образованию терпких диатонических квазиаккордовых созвучий. Свежо звучит красочное сопоставление диатонических *a-moll* и *Des-dur* (ц. 42).

<sup>11</sup> Термин Г. Чернова.

*«...Нет ничего важнее ощущения формы»* [1, 82] – этому завету О.К. Эйгеса неизменно следует Г.В. Чернов и в занятиях с учениками, и в своем творчестве. Стройность и ясность формы у Чернова отмечал еще Н.И. Пейко. Действительно, композитор предпочитает классические схемы, четкие структуры. Но в каждом случае замысел и материал диктует тип изложения и структуру, порой модернизируя привычные схемы и приводя к смешению признаков различных форм. Как правило, это сочетание народной вариантности, вариационности с сонатными принципами, рондо, 3-хчастностью<sup>12</sup>. Такова форма финала Шестой симфонии, где классическая рондо-соната в значительной степени преобразуется под воздействием куплетно-вариантной. Оформление куплетной формы в рамках 3-хчастности мы находим в «Финале» Второй и «Осенней акварели» из Четвертой симфонии<sup>13</sup>. Наконец, еще раз упомянем «Свадебную» из Четвертой симфонии как пример симфонизации куплетно-вариационной формы, подробно рассмотренную выше.

*«Моя главная стихия – оркестр»* [1, 109]. Чернов мог бы с полной уверенностью подписаться под каждым словом и другого великого мастера оркестра – Н.А. Римского-Корсакова: «...инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения» [7, 8]<sup>14</sup>. Действительно, партитуры композитора демонстрируют блестящее владение оркестром, причем для самых разных составов, превосходное знание возможностей инструментов. Оркестр может звучать свежо и камерно («Осенняя акварель», кода «Свадебной», эпизоды из «Финала» Второй), с использованием флажолетной техники и техники

---

<sup>12</sup> Обогащение сонатности вариационностью, рондообразностью красной нитью проходит через всю историю формообразования русской симфонической школы. Об этом неоднократно упоминают в своих монументальных трудах Вл. Протопопов [6] и Ю. Келдыш [2].

<sup>13</sup> Пример подобной формы, сочетающей куплетность и трехчастность, находит и Б. Щедрин во второй части «Русской сюиты» в своей статье «О музыкальном языке концертных сочинений для духового оркестра» «Русская сюита» Г. Чернова» [1, 48].

<sup>14</sup> К слову сказать, Н.А. Римский-Корсаков высоко ценил оркестр Андреева и предрекал оркестру народных инструментов большое будущее. Не случайно в первоначальный вариант партитуры одного из своих шедевров «Сказание о невидимом граде Китеже» Римский-Корсаков ввел группу домр и балалаек.

pizzicato, красочными сочетаниями инструментов и оркестровых групп. Особенно выделяется в этом плане Четвертая симфония, 1-я и 3-я части которой носят яркий изобразительный характер, развивая традиции «пейзажного» симфонизма Римского-Корсакова и Лядова. Выразительна роль ударных: так, выбор инструментов со «звонящими» тембрами, артикуляционная техника поразительно точно передает образ падающих капель в «Весенних перезвонах»; хрустальные тембры челесты, вибратона колокольчиков и треугольника – «светлую печаль» пушкинской золотой осени. Но сам Геннадий Владимирович предпочитает монументальное звучание оркестра. Любовь к мощному tutti – отличительное качество партитур маэстро, и не только для ОРНИ. Гимническое звучание тем, часто в увеличении, с использованием русской колокольности характерно для финалов симфоний композитора. Интересно проследить изменение состава оркестра симфоний для ОРНИ: от достаточно традиционного во Второй к расширенному составу в Шестой (усилена группа духовых – добавлены кларнеты, валторны, трубы и тромбоны, 3 батареи ударных), которые, по словам автора, «могут усилить драматическое и торжественное звучания русского народного оркестра»<sup>15</sup>. Сближение с составом БСО налицо.

*«Постепенная эволюция русского народного оркестра на протяжении XX века ставила перед композиторами, работающими в этом жанре, всё новые, более сложные творческие задачи. Одна из них – «симфонизация» оркестра, создание крупных музыкальных полотен от симфонической поэмы и фантазии до инструментального концерта и симфонии»<sup>16</sup>* – это высказывание Г.В. Чернова точно определяет тот вклад, который он стремится внести в развитие музыки для оркестра народных инструментов, последовательно разрабатывая жанр симфонии, вобравшей в себя достижения русской классической школы, оркестрового письма и

---

<sup>15</sup> Из аннотации к Шестой симфонии. Архив автора.

<sup>16</sup> Там же.

характерные особенности ОРНИ как особого инструментального состава, обладающего собственной традицией и выразительными возможностями.

### Список литературы

1. Музыка – наш праздник. Композитор Геннадий Чернов // *К 70-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности*. М.: Композитор, 2007. 176 с.
2. Келдыш Ю. Глазунов-симфонист // *Ю. Келдыш. Очерки и исследования по истории русской музыки*. М.: Советский композитор, 1978. С. 199-346.
3. Имханицкий М. *История исполнительства на русских народных инструментах*. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
4. Рогожина Н. *Сезар Франк*. М.: Советский композитор, 1969. 268 с.
5. Корабельникова Л. *Творчество С.И. Танеева*. М.: Музыка, 1986. 296 с.
6. Протопопов Вл. *История сонатной формы: Сонатная форма в русской музыке*. М.: Музыка, 2010. 440 с.
7. Римский-Корсаков Н. *Основы оркестровки: с партитурными образцами из собственных сочинений // Том 1 и 2. Т.1*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1946. 124 с.
8. Соловцов А. *Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова*. М.: Музыка, 1964. 688 с.
9. Имханицкий М. *Новые тенденции в современной музыке для оркестра русских народных инструментов*. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 79 с.