

[Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. С. Чернявська. — Харків, 2001. — 208 с.

5. Ямпольский И. М. Каприччо [Текст] / И. М. Ямпольский // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 710.

6. Morrison S. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] / S. Morrison. — Режим доступа : <http://www.amazon.com>, свободный. — Загл. с экрана.

7. Sichrovsky H. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Fantasien [Электронный ресурс] / H. Sichrovsky. — Режим дост. : <http://www.naxos.com>, свободный. — загл. с экрана.

8. Waller P. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] / P. Waller. — Режим дост. : <http://www.musicweb-international.com>. — Загл. с экрана.

УДК 788.1.082.4 : 78.071.2

Константин Посвалюк

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ Н. БЕРДЫЕВА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА

Жанр концерта для трубы с оркестром в украинской музыке исследован к настоящему времени далеко не достаточно. Сведения же о концертах Николая Владимировича Бердыева (1921–1989), выдающегося украинского трубача, заслуженного артиста Украины, профессора, одного из основоположников национальной академической школы игры на трубе, отсутствуют вовсе. В имеющихся работах В. Посвалюка ([5]; [6]; [7]) его творчество представлено лишь в контексте более общих проблем развития трубного исполнительства в Украине. **Цель** предлагаемой статьи – выявить особенности концертно-трубного стиля Н. Бердыева как композитора-исполнителя. **Объект** исследования – жанр концерта для трубы с оркестром, **предмет** – его авторское претворение Н. Бердыевым.

Согласно существующей жанровой дифференциации, концерт относится к разряду жанров «высоких обобщений» [2, с. 82], пред-

ставляя собой разновидность симфонии, где господствует «драматургия конечной цели» [3, с. 22]. Отличительной особенностью жанра концерта является принцип диалога [4, с. 83], говоря словами Б. Асафьева, «соревнования-соглашения» [1, с. 220], при котором функция сольной виртуозности инструмента-лидера не должна затмевать общей логики симфонического становления формы.

Возникновение концертов для солирующей трубы с оркестром в практике этого инструментально-видового стиля (термин В. Холоповой [8, с. 223]) стало третьим, высшим этапом в эволюции инструмента, который, согласно классификации В. Посвалюка [6, с. 244], завершает линию двух предыдущих – использования заимствованного репертуара и разного рода переложений музыки для других инструментов.

В создании концертов для того или иного инструмента с оркестром ведущая роль принадлежала композиторам-исполнителям, которые, наряду с владением профессиональными навыками композиторского труда, хорошо знали ресурсы собственного инструмента. К числу таких авторов в трубном искусстве Украины принадлежит и Н. Бердыев – замечательный трубач-виртуоз и трубный композитор, создавший, наряду с другими сочинениями для своего инструмента (соната, концертные пьесы, пьесы-миниатюры, обработки, переложения, этюды), три масштабных концерта для трубы с оркестром.

Первый концерт *Es-dur*, созданный композитором-трубачом на раннем этапе его творческой деятельности (1972), наиболее чётко отражает специфику концертного жанра в его академической трубной трактовке. По форме и языку Концерт достаточно традиционен¹. В рамках одночастной формы представлено достаточно развёрнутое вступление (*Moderato maestoso*), где проводится и развивается основная тема произведения, звучащая и далее неоднократно в ключевых моментах драматургического развития. Более того, отдельные ритмо-интонации этой темы проникают в другие тематические образования, что свидетельствует о наличии присущего поэмно-концертной форме принципа монотематизма.

¹ Здесь и далее данные приводятся по нотному изданию: Бердыев М. Концерт № 1 для трубы с оркестром. — К. : Муз. Україна, 1972. — 20 с.

Н. Бердыев, однако, учитывает специфику трубы как мелодического инструмента, облекая исходную тему в форму развёрнутого монолога, сдержанная патетика которого подчёркивается трубными сигналами – неотъемлемой частью «образа» этого инструмента – и тональностью вступления – *c-moll*. В партии трубы представлена разная динамика – от начального *forte* к последующему *mezzo-piano* и заключительному *forte*, что в целом отражает трёхчастную структуру *Maestoso*. Одновременно в гармонии происходит переориентация на мажорную окраску: господствующий *c-moll* изнутри «перебивается» *Es-dur* 'ом, а в кадансовом переходе появляется и *C-dur*.

Путём краткой оркестровой связки вводится тема главной партии сонатной формы (*Allegro risoluto*, от 17 т.). В этой теме полностью господствует «голос трубы», которой поручена танцевальная в своей основе мелодия, не делящаяся на предложения и сразу же развивающаяся мотивно-разработочно. После завершения этого трубного соло (45–46 тт.) следует оркестровый ритурнель, приводящий к изложению темы побочной партии, которая воспринимается как своеобразное лирико-кантиленное продолжение главной (*Andante con moto*, от 62 т.).

Родство тем главной и побочной партий подчёркивается тонально-гармонически, а также фактурно. В рамках тонально-гармонической системы языка, на которую ориентируется Н. Бердыев, широко применяются альтерации и синтетические ладовые краски, в результате чего тонально-гармонический комплекс разделов главной и побочной партий оказывается параллельно-переменным: *c-moll* постоянно взаимодействует с параллельным *Es-dur* 'ом. В области фактуры разделы партий также сходны. Преобладает гомофонно-гармоническая форма изложения материала с дифференциацией ведущего голоса (труба) и оркестрового аккомпанемента, основанного на сопровождении-фоне (фактура типа «бас-аккорд», различные педали и проигрыши и др.).

В начале разработки развивается звучащая как бы издалека тема главной партии. Труба солирует уже без сурдины, а оркестровый аккомпанемент нарочито упрощён и даёт возможность ярко выделиться солисту, играющему в пределах *piano*. Мелодическая линия в партии трубы строится на достаточно коротких отрезках, каждый из которых дополняется оркестровыми имитациями. Следующая волна разработки (*Allegro risoluto*, от 170 т.) одновременно является началом

так называемой ложной репризы, основанной на теме главной партии, данной в другой тональности (*gis-moll* вместо *c-moll* в экспозиции). Далее появляется и тема побочной партии, также смещённая в другую тональность (*e-moll* вместо ожидаемого здесь *Es-dur* 'а).

Спокойное и умиротворённое, даже мечтательное звучание этой темы на *piano* в темпе *Andante con moto* вовсе не означает «тихого» финала: после её окончания на фермате следует традиционная для концерта сольная каденция. Её материалом служат темы экспозиции, но основной исходный элемент, развиваемый в виртуозном орнаментальном плане, – это тема вступления. На ней построена вся первая часть каденции, а вторая часть обобщает интонации сходных между собой тем главной и побочной партий. В каденционном разделе (*Meno mosso*) соединяются «фанфары» и покачивающиеся терции и квинты, взятые из тем экспозиции. Солирующая труба несколько раз «зависает» на трелях, а контур мелодической линии становится «извилистым» в плане звуковысотности и частых смен ритмоформул. В каденции достигается и «крайняя точка» в верхнем регистре трубы, показанная в одном из вариантов как *b* второй октавы, в другом – как *c* третьей октавы (по реальному звучанию).

В исполнительском плане Первый концерт достаточно сложен. Это относится как собственно к технике игры на трубе, так и к соотношению солирующего инструмента с оркестром. Общая игровая, даже местами бравурная, подчёркнуто-эффектная звучность солирующей трубы не должна вступать в противоречие с логикой симфонического развития, которая в концерте всегда предполагает определённую соразмерность в распределении звукового материала (баланс динамики) между солистом и оркестром.

Труба в Первом концерте показана композитором во всех присущих ей образных характеристиках тембра и техники, но преобладают подчёркнутая фанфарность и *maestros* 'ность. В произведении сочетаются черты концерта-фрески и концерта-игры, определяющие содержание музыки, объединяемые эмоционально-игровой логикой, реализованной через форму концерта-поэмы. В партии трубы использован полный набор типовых артикуляционных средств, среди которых главная роль принадлежит динамическим. Градации динамики должны находиться под постоянным контролем исполнителя-трубача. Это относится, в частности, к кантиленным темам и эпизодам, где *legato* должно быть

максимально певучим, а громкость – приглушённой. В ряде случаев композитор использует для этого сурдину, но и в *maestros* 'ных эпизодах голос трубы не должен чрезмерно выделяться, выходить за пределы целостного фактурно-фонического комплекса «труба-оркестр».

Второй концерт для трубы с оркестром (1975) значительно отличается от Первого как своей драматургией, так и образной концепцией. Различия представлены на всех уровнях – тематическом, фактурном, структурном. Если в Первом концерте господствовала игровая стихия, а драматизм и психологическая напряжённость возникали лишь эпизодически, то Второй концерт – произведение драматического характера. При этом исконные составляющие звукового имиджа трубы – сигнальная фанфарность и *maestros* 'ность – претворены в тематизме различного образного плана.

В результате сочетания разнохарактерных тем складывается достаточно полная картина ресурсов трубы как инструмента универсального типа. Мелодический потенциал трубы во Втором концерте Н. Бердыева раскрывается и в эффектных «фанфарных» темах, и в лирической кантилене, и в характеристической орнаментальной звучности, и в тематических комплексах, связанных с токкатностью, маршевой, танцевальностью. В этом отношении, так же как и по глубине музыки, Второй концерт превосходит Первый, всесторонне демонстрируя возможности инструмента, достоинства исполнителя и мастерство воплощения композиторского замысла. Не случайно Второй концерт посвящён автором Г. Орvidу – выдающемуся трубачу-солисту и общественному деятелю, творчество которого было для целого поколения украинских трубачей своеобразным эталоном в этом виде искусства. Виртуозность, свойственная концерту как жанру, определила основную эстетико-коммуникативную направленность музыки Второго концерта, а также сказалась на комплексе выразительно-конструктивных средств, представленных в нём.

Форма Второго концерта, как и Первого, – одночастная с чертами поэмности (концерт-поэма)². Однако, если в Первом концерте поэмность представлена через чередование контрастных тем, постро-

² Данные приводятся по нотному изданию: М. Бердыев Концерт № 2 для трубы з оркестром. — К. : Муз. Україна, 1977. — 27 с.

енных на единой интонационной основе (лейттема вступления и её сегменты), то во Втором концерте наблюдается сходство не столько с концертом-поэмой, сколько с поэмой симфонической. «Симфонический уклон» содержания определяет и специфику формы данного сочинения, которая лишь по внешним структурным признакам близка форме Первого концерта.

Это касается, прежде всего, тематической основы. Как и Первый концерт, Второй начинается развёрнутым вступлением, в котором конспективно показана основная идея сочинения. Однако во Втором концерте эта идея совершенно иная, чем в Первом: эпическая *maestos*'ность уступает место драматическому накалу, приближающемуся к скрябинской «трубной экстатике»; при этом принципы организации музыкального материала конструктивно отражают тематическую организацию, характерную для симфонизма Б. Лятошинского (влияние украинского классика в данном Концерте особенно заметно).

Вступление (*Andante affettuoso*) сразу же вводит в атмосферу драматической поэмности. В оркестровом *tutti* на *forte* звучит изложенная массивными аккордами активная тема из двух кварт, подхватываемая трубой. Ответ трубы преобразует начальную квартовую интонацию в тритон, что ещё более обостряет интервалуку темы. Все остальные средства выразительности также направлены на создание целостного эффекта интонационной напряжённости. Помимо интервалики и активного пунктирного ритма, это и высокий регистр трубы, достигающей в первом отделе *Andante affettuoso* верхних звуков второй октавы (5 т. – *as*). По принципу вторгающегося каданса далее сразу же начинается изложение темы главной партии сонатной формы (от 14 т., авторские ремарки *Allegro con fuoco, forte*).

Интонационно тема главной партии отличается от интервально напряжённой темы вступления большей диатоничностью, активным и динамичным движением с постоянным обновлением ритмики (синкопы, переменный размер, чередование разных длительностей). В основе темы лежит восходящий «трихорд в кварте» в ритме «две шестнадцатых – восьмая» – интонация, пришедшая в академическую музыкальную лексику из фольклора. Этот оборот разнообразно обыгрывается в пределах изложения главной партии, контрастно сочетается с отголосками темы вступления, которая «перебивает» ак-

тивность трубного *solo*, но звучит как бы издалека (28–29 тт., тема *Andante affettuoso* в оркестре на *subito piano*).

После небольшой оркестровой интерлюдии-перехода (40–46 тт.), где в оркестре возникает «слом» инерции поступательного движения темы главной партии, вступает контрастная тема побочной партии, данная в тональности минорной субдоминанты (*es-moll*, авторская ремарка *Meno mosso, mesto*). Тема имеет характер сумрачного танца-шестьвия, совмещающего жанровые признаки сарабанды (синкопа от сильной доли такта) и марша. При этом в партии трубы на фоне ритмоформулы оркестра звучит широкая по регистровому охвату кантиленная мелодия песенно-медитативного характера (авторские ремарки *mezzo piano, dolce*).

Тема развивается импровизационно-вариантно и достаточно быстро меняет свой облик, что происходит за счёт вторжения ритмоформулы и интервальных комплексов из вступления и главной партии (от 65 т.). С этого момента начинается разработка. Её первая фаза звучит в оркестре и начинается с *tutti*, постепенно растворяющегося в фигурациях, уходящих в низкие регистры струнных инструментов. Вторая фаза разработки связана со вступлением трубы, излагающей тему главной партии (от 89 т.), синтезированную с интонациями вступления. Дальнейшее развитие (третья фаза разработки) построено на секвентном изложении фактурно-тематического комплекса, в котором трудно выделить элементы тем экспозиции: все они слиты воедино.

В момент кульминации вступает реприза (от 118 т., авторская ремарка *Andante affettuoso*), начинающаяся с темы вступления. Проведение темы сокращено, а её мелодика, интервалика и ритмика вновь являются результатом фактурно-тематического синтеза, осуществлённого на основе целостного тематического комплекса Концерта. Далее следует сольная каденция, которая во Втором концерте представляет собой лишь дань традиционной концертной форме, а не самостоятельный сольный эпизод, демонстрирующий возможности трубы, как это было в Первом концерте.

Как и в Первом концерте, реприза Второго концерта оказывается зеркальной: тема главной партии появляется после побочной и фактически совпадает с кодой. Сначала в рамках оркестрового ритураля (151–160 тт.) возникают фактурно-тематические «предвестники» темы, а потом вступает она сама у солирующей трубы на *forte* в чётко

обозначенной основной тональности Концерта *B-dur* (от 166 т.). Заключительная стадия изложения в коде построена на динамических контрастах (чередование *forte* и *piano*) с явным подчеркиванием виртуозного начала в партии трубы, что компенсирует отсутствие развернутой сольной каденции.

Симфоническая монолитность Второго концерта определила ряд особенностей его трубной «технологии». Во-первых, функции трубы неотделимы от оркестровой основы, с которой солирующий инструмент постоянно находится в диалоге. Во-вторых, гораздо шире и многообразней, чем в Первом концерте, тяготеющем к сюитно-игровой форме, во Втором концерте показаны виртуозные ресурсы трубы в плане регистровки, интервалики в мелодических образованиях, ритмики, использования артикуляционных и динамических средств. В-третьих, комплекс выразительно-конструктивных средств солирующего инструмента постоянно направлен на раскрытие смыслового содержания поручаемых ему тем и связок-переходов. Типичная концертная каденционность и внешняя «бравурная» эффектность находятся в строгом подчинении смысловыражению.

Третий концерт, созданный Н. Бердыевым в 1977 г., демонстрирует совершенно иную трубно-концертную модель, чем Первый и Второй концерты. В полном смысле музыка Третьего концерта не относится к концертно-симфонической, а более всего напоминает игровую концертную пьесу, предназначенную, к тому же, для трубачей среднего уровня технической подготовки.

По образному строю Третий концерт можно отнести к сфере «музыки для юношества», что подтверждается характером тематизма с его явно выраженными жанровыми песенно-танцевальными истоками. Все темы Третьего концерта (их здесь, собственно, лишь две – главной и побочной партий) построены в типично гомофонной диспозиции: солирующая труба излагает мелодию, а в оркестре даётся непрехотливый аккомпанемент аккордового типа, основанный на ритмической (тема главной партии) или гармонической (тема побочной партии) фигурациях³.

³ См. нотное издание: Бердыев М. Концерт № 3 для трубы з оркестром. — К. : Муз. Україна, 1979. — 16 с.

Тем не менее, в Третьем концерте в упрощённом, интонационно адаптированном виде представлена все та же форма одночастного концерта-поэмы, использованная в камерном варианте, достаточно простом и лаконичном. Сначала после четырёхтактного оркестрового «зачина» излагается неприхотливая мелодия солирующей трубы. В этой теме, идущей в темпе *Allegro moderato*, нет и намёка на интонационную напряжённость и внутренний контраст, присущий сонатным темам. Мелодика строится на песенно-маршевых оборотах, идущих от массовой популярной песни. Обращает на себя внимание и квадратная структура периода (8+8 тт.), в котором изложена эта тема. Интонационное разнообразие достигается простейшими средствами: отклонениями в близкие диатонические тональности, а также «мягкими» диссонансами, внедряемыми в аккордовые вертикали (тоника с секстой, органные пункты, ладовые краски, например, неаполитанская гармония в заключительном кадансе темы).

После изложения темы у солирующей трубы и аккомпанирующего оркестра следует типичный оркестровый ригурнель, характерный для дивертисментных раннеклассических концертно-камерных форм (21–28 тт.). Он выполняет роль связки, соединяющей тему главной партии с темой побочной партии. Путём простейшей, но изящной модуляции вводится по типу вторгающегося каданса песенно-лирическая тема побочной партии (от 29 т., авторские ремарки *Meno mosso, dolce, piano*). Эта тема – типичная трубная песенно-романсовая кантилена, демонстрирующая легатные возможности и мелосные качества инструмента.

После каданса в *d-moll*, которым завершилось изложение темы-мелодии побочной партии, следует, как и после главной, оркестровый ригурнель-связка, функцией которого является внедрение в драматургическое развитие своеобразной «третьей темы», помещённой на месте традиционной разработки. В этой теме объединены микроэлементы интонационных комплексов двух ранее прозвучавших тем-мелодий, а индивидуальным признаком её служит репетиционная ритмическая формула «две шестнадцатые – восьмая» и её обращенный вариант – «восьмая – две шестнадцатые». Синтезирующий характер носит и весь этот условный разработочный раздел (разработка как третья тема-эпизод), приводящий к новому оркестрово-

му ритурнелю, построенному как доминантовый преддыкт к репризе основной тональности *F-dur* (83–91 тт.). Этот ритурнель подводит к довольно масштабной, исходя из рамок лаконичной формы данного Концерта, сольной каденции. Она построена на материале исключительно темы главной партии и содержит импровизацию на её мелодические и гармонические обороты.

В техническом отношении каденция достаточно проста, не содержит регистровых вершин, а также каких-либо дополнительных трудностей в звуковедении и звукоизвлечении. В целом это каденционное построение отвечает логике связующих компонентов музыкальной формы и не направлено специально на показ виртуозно-исполнительских возможностей солиста. Вместе с тем, перед солирующей трубой встают и определённые технические трудности, связанные с ритмикой, агогическими и динамическими колебаниями в звучании инструмента. Есть даже достаточно виртуозный хроматический гаммаобразный пассаж шестнадцатыми, типичный для этюдного стиля.

Заключительный пассаж каденции, основанной на материале темы главной партии, естественно вливается в проведение второй, лирической темы экспозиции. Образуется зеркальная реприза формы, которую Н. Бердыев использует во всех трёх Концертах. Тема побочной партии дана здесь в другой тональности (*g-moll* вместо ожидаемого *F-dur* 'а), что позволяет указать на существенную модификацию традиционной тональной диспозиции классической сонатной формы. Ладотональные краски, применяемые композитором, вносят разнообразие в простую по гармоническим решениям и фактуре музыку Третьего концерта, активизируют слушательский интерес и способствуют исполнительской экспрессии трактовки музыкальных образов.

Следующий раздел формы Концерта – кода на материале темы главной партии (*Tempo I*, от 118 т.), где трубе отводится основное внимание. Тема главной партии с присущей ей трубно-маршевой фанфарностью и активным поступательным движением ритма полностью проходит в основной тональности *F-dur*. В процессе развития материал коды в партии солиста ритмически уплотняется, переходит в виртуозные пассажи-секвенции триолями, звучащие на *crescendo* (своего рода «оптимистический» финал).

Выводы. Таким образом, используя модель одночастного концерта-поэмы, достаточно типовые формальные конструкции (полная сонатная форма с зеркальной репризой), Н. Бердыев ориентируется на разные художественно-образные и технико-виртуозные ресурсы трубы и оркестра, что определяет индивидуальный облик каждого из трёх его концертов.

Первый концерт – игровая концертная форма характеристического образного наполнения, где основной акцент сделан на чередовании контрастных тем-образов, находящихся в рамках эмоционально-игровых градаций. Партия трубы в Первом концерте достаточно виртуозна, а соотношение солирующего инструмента с оркестром диалогично. Тематический материал распределяется равномерно, а солисту часто поручаются эпизоды каденционного характера, как бы приостанавливающие на время сквозную линию сонатно-симфонического развития в этом концерте. Не случайно сольная каденция Первого концерта наиболее масштабна, что подчёркивает приоритет в нём сольной виртуозности.

Второй концерт, внешне построенный по такой же формальной модели, как и Первый, отличается драматической насыщенностью музыкальных образов, что позволяет определить его как одночастную симфонию-поэму с солирующей трубой. Соответственно этому во Втором концерте изменяется и характер соотношения партий солиста и оркестра. Солирующая труба находится в «сплетении» с оркестровыми тембрами; почти отсутствуют специальные сольно-каденционные моменты, изложение материала отличается высокой концентрацией, постоянно осуществляются тематические синтезы на основе начальной лейттемы. Во Втором концерте даже сольная каденция почти не выделена как самостоятельный эпизод формы; она невелика по масштабам и как бы вмонтирована в зеркальную репризу-коду, построенную как синтез материала тем вступления и экспозиции. В исполнительском плане Второй концерт рассчитан на трубача-виртуоза, о чём свидетельствует его посвящение Г. Орвиду.

Третий концерт репрезентирует иную образно-содержательную и «технологическую» модель. Н. Бердыев обращается к стилизации под раннеклассические образцы концертно-дивертисментной музыки, придерживаясь в плане использования исполнительских приёмов

уровня, рассчитанного на трубача средней степени подготовки. Композитор явно преследует инструктивные цели, связанные с пополнением оригинального концертно-педагогического репертуара по классу трубы. Об этом свидетельствуют и характер тематизма, и фактура сочинения, в котором оркестру отводится, в основном, аккомпанирующая роль, а сольная партия трубы хотя и доминирует, но не выходит за рамки типовых приёмов и техники трубного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
4. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна) [Текст] / Л. Мінкін // Українське музикознавство : [республ. міжвідом. наук.-метод. зб.] / [ред. кол. : Котляревський І. А. (голова) та ін.]. — К., 1987. — Вип. 22. — С. 77–83.
5. Посвалюк В. Т. Історія виконавства гри на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX ст.) [Текст] : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУТКіМ, 2005. — 161 с.
6. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні [Текст] : монографія / В. Т. Посвалюк. — Київ : КНУТКіМ, 2006. — 400 с.
7. Посвалюк В. Т. Трубачи Києва: прошлое и настоящее [Текст] : историко-биографический очерк / В. Т. Посвалюк. — Изд. 2-е, перераб. и доп. ; [на рус. и англ. яз.]. — К. : ИИФЭ им. М. Ф. Рильского, 2000. — 81 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. для студ. вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; [МГК им. П. И. Чайковского]. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.