



8. *The New Penguin Opera Guide*. – Penguin books. – London, 2001. – 1142 p.

9. *Warrack John. German Opera: From the Beginnings to Wagner*. – Cambridge : CUP, 2001. – 447 p.

УДК [785.7 : 786.2] : 78.071 Стравинский

Наталья Катанова

ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ И ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО

В статье представлены все разновидности фортепианных сочинений И. Стравинского для более, чем одного исполнителя: от ранних пьес для детей до транскрипций балетной музыки, оркестровых и камерных опусов для двух фортепиано и для одного фортепиано в четыре руки. Отмечается преобладание сюитных циклов. Композиция Концерта для двух фортепиано И. Стравинского сравнивается с Сюитой № 2 для двух фортепиано С. Рахманинова.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, ансамбль двух фортепиано, транскрипция, сюитные циклы, сравнительный анализ.

Наталья Катанова

ФОРТЕПІАННІ ДУЕТИ ТА ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ В ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО. *В статті представлені усі різновиди фортепіанних творів І. Стравінського для більш, ніж одного виконавця: від ранніх п'єс для дітей до транскрипцій балетної музики, оркестрових та камерних опусів для двох фортепіано і одного фортепіано у чотири руки. Відмічається переважання сюїтних циклів. Композиція Концерту для двох фортепіано І. Стравінського порівнюється з Сюїтою № 2 для двох фортепіано С. Рахманінова.*

Ключові слова: фортепіанний дует, ансамбль двох фортепіано, транскрипція, сюїтні цикли, порівняльний аналіз.

Natalya Katonova

PIANO DUET AND PIANO DUO FORMS (ENSEMBLES FOR TWO PIANOS) IN I. STRAVINSKY'S HERITAGE. *The author examines all kinds of music by I. Stravinsky for more than one pianist from his early works for children to his own transcriptions of ballet, symphonic and chamber music for two pianos*

and for one piano in four hands, among which suite cycles prevail. Author provides comparative analysis of compositions between Concerto for two pianos by I. Stravinsky and Suite № 2 for two pianos by S. Rachmaninoff.

Keywords: piano duet, piano duo forms (ensembles for two pianos), transcription, suite cycle, comparative analysis.

«Что привлекло Вас к сочинению пьес для фортепиано в четыре руки и для двух роялей, и какие обстоятельства сопутствовали созданию и исполнению Восьми легких пьес, Сонаты и Концерта?»

Роберт Крафт

Известное признание И. Стравинского: «Я сочиняю у рояля и не сожалею об этом» – является удобной стартовой площадкой к рассмотрению роли интересующих нас сочинений в творчестве композитора в целом. Очень важно высказывание самого композитора: «В течение всей жизни я старался проверять свою музыку – оркестровую и любую другую, сразу после сочинения, – в *четыре руки на одной клавиатуре* (курсив наш. – Н. К.). Только так я могу подвергнуть её испытанию, чего я не в состоянии сделать, если второй исполнитель сидит за другим роялем» [5, с. 155].

Устойчивое тяготение композитора к **фортепианному дуэту** проявилось в творчестве И. Стравинского в 1914–1915 годах. Будучи уже прославленным автором трёх балетов, находясь в центре европейских музыкальных событий, И. Стравинский пишет *Цветочный вальс (Valse des fleurs)* для фортепиано в 4 руки (30 окт./12 нояб., 1914, Кларан, первое исполнение 1949, Нью-Йорк)¹. В этом же году вслед за оригинальным сочинением *Три пьесы для струнного квартета* (6/19 мая, Лейзен – Париж) появляется их авторская версия для фортепиано в 4 руки с посвящением «Шарлю-Альберу Сэнгриа»². Затем

¹ Вальс – первый в серии пьес для фортепианного дуэта, написанных в 1910-е годы и сочинённых по принципу «Учитель и ученик»: басовая партия шаржировано-примитивная, предполагает начинающего пианиста, способного играть лишь одну гармонию, верхняя партия весьма прихотлива.

² Есть ещё одна версия этого сочинения: для струнного оркестра, в составе цикла *Четыре этюда для оркестра*, с названиями *Танец*, *Эксцентрик*, *Песнопение*. Для нашей темы эта версия интересна оценкой самим И. Стравинским *Трёх пьес* как важного перелома в его творчестве: «Несмотря на очевидное напоминание о “Петрушке”»



были написаны *Три лёгкие пьесы (Trois pieces faciles)* для фортепиано в 4 руки (1915, Кларан, первое исполнение 22 апреля 1918, Лозанна) с облегчённой партией левой руки; *Марш, Вальс, Полька* – три жанровых пьесы, вызывающая лёгкость которых была адресована друзьям автора: Альфредо Казелле, Эрику Сати и Сергею Дягилеву. Их музыкальные портреты он запечатлел посредством остроумно шаржированных танцевальных миниатюр. Историю создания этих пьес, последовательность их возникновения и состав исполнителей композитор живо обрисовал в «Диалогах», ссылаясь на неизменно забавлявшую его игру в четыре руки С. Дягилева и В. Нувеля: «Идея четырехручного дуэта была одним из аспектов этой карикатуры, так как Дягилев очень любил играть в четыре руки, что в продолжение всего нашего знакомства практиковал со своим другом Вальтером Нувелем» [5, с. 153–154]. После проигрывания *Польки* С. Дягилеву и А. Казелле, по словам И. Стравинского, итальянский композитор и пианист воспринял своеобразную гротесковую стилистику этого опуса «как намёк на новый путь», по которому не замедлил последовать. В тот момент, считает он, родилась «некоторая разновидность так называемого неоклассицизма» [5, с. 154].

В книге американского музыковеда Эрнста Любина, первым опубликовавшего монографию, посвящённую фортепианному дуэту, впервые высказана мысль о продолжении в *Трёх пьесах* И. Стравинского шуточной идеи «Парафраз» («Тати-тати»), созданных композиторами-кучкистами и А. Лядовым в близкой жанрово-композиционной манере [10, р. 200]. Подобные музыкальные шутки-гротески получили большое распространение в начале XX века именно в той богемной среде европейских музыкантов, которой и был адресован этот маленький цикл. Что касается количества потенциальных участников этих фортепианных *игр*, то оно виделось И. Стравинскому бес-

в «Эксцентрике», мне кажется, что эти Три пьесы предвосхищают «Лёгкие пьесы» для двух роялей, написанные год спустя, а через них мой столь необычный «неоклассицизм» <...>» [5, с. 157]. Здесь заметим, что ни в одном из каталогов изданных и неизданных сочинений «Лёгкие пьесы» для двух фортепиано не значатся, а в других источниках не упоминаются.

предельным в связи с изобретением пианолы на фабрике музыкальных инструментов Плейеля. Его восторженной оценкой нового инструмента были следующие слова, подчёркнутые в архивном экземпляре рукою композитора: «Пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!» [цит. по: 1, с. 202]. Известный исследователь творчества И. Стравинского С. Савенко отмечает: «Жанровые прототипы в **Трёх пьесах** юмористически остранены, подобно тому, как это было в **Петрушке**, но сама техника тоньше и изощрённее, чем в балете. Неприятательность песок не может скрыть их эстетической новизны; многое в них воспринимается как пророчество, под знаком будущего манифеста “Петух и Арлекин” Жана Кокто и творческой практики “Шестёрки”» [4, с. 35]. Появившийся вскоре второй четырёхручный цикл *Пять лёгких пьес* для фортепиано в 4 руки, посвящённый «Госпоже Эухении Эррасуриц» (1917, Морж, первое исполнение 22 апреля 1918, Лозанна), И. Стравинский предназначил для своих детей, Фёдора и Микки. Он стремился приохотить их к музыке посредством шуточных «годов странствий» в виде маленьких пьес (*Andante, Эспаньола, Балалайка, Неаполитана, Галоп*), впоследствии обработанных для малого оркестра. «Я хотел привить им любовь к музыке, – объяснял автор, – маскируя свои педагогические цели сочинением для них очень лёгких партий и более трудной для учителя, в данном случае, для себя самого; таким образом я надеялся возбудить у них чувство подлинного *исполнительского соучастия* (курсив наш. – Н. К.). <...> Моё первое исполнение *Восьми лёгких пьес*³ на концерте в Лозанне субсидировалось Вернером Рейнхардтом. Моим партнёром-пианистом был молодой Хосе Итурби» [5, с. 154–155].

Показательно постоянное стремление к участию в исполнительском процессе самого И. Стравинского, о чём также имеются любопытные свидетельства. Так, отвечая на вопрос Р. Крафта о первых публичных выступлениях в качестве пианиста, И. Стравинский, скромно упомянув о «недостаточных данных», которые якобы мешали ему выдвинуться в качестве пианиста-солиста, прежде всего,

³ Очевидно, И. Стравинский имеет в виду *Три пьесы* и *Пять пьес*, объединив их в условный цикл *Восемь лёгких пьес*.



вспомнил свою аккомпаниаторскую деятельность, выступления на «Вечерах современной музыки» в ансамбле с инструменталистами и певцами, в их числе – с довольно известным в начале века виолончелистом Е. Мальмгреном [5, с. 89]. Этот фрагмент «Диалогов», объясняющий исполнительскую самооценку композитора, завершается его императивным заявлением: «<...> рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих *музыкальных открытиях* (курсив наш. – Н. К.). Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается. (Это напоминает замедленное движение или записи птичьего пения, воспроизведённые на малой скорости)» [5, с. 90]. Очевидно, что И. Стравинский был очень требователен к собственной пианистической форме. Описывая подготовку премьерного исполнения *Концерта для фортепиано с оркестром*, композитор вспоминает: «Вначале я колебался и боялся, что у меня не хватит времени, чтобы <...> достаточно натренироваться и приобрести выносливость, которая позволила бы выдержать нужное для этого длительное напряжение. <...> Прежде всего я принялся развивать пальцы, играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта» [7, с. 173]. Можно лишь предположить, что увлечённость мультиклавирным исполнительством И. Стравинский также косвенно воспринял от К. Черни, автора многочисленных произведений для ансамбля двух и более фортепиано, инициатора и вдохновителя концертов с участием лучших пианистов своего времени. Например, мультиклавирный ансамбль четырёх фортепиано И. Стравинский использует в фольклорной кантате «Свадебка», количество редакций инструментального состава которой изменялось несколько раз. В. Варунц перечисляет несколько версий, сохранившихся в Базельском Архиве. Среди них и рукописная партитура сочинения в оркестровой версии, и более ранняя, предусматривавшая использование двух цимбал, а также фисгармонии, пианолы и ударных. Автор аннотации к пластинке «Свадебка» А. Рац высказал предположение,

что И. Стравинский первоначально планировал включение четырёх цимбал, но по совету Э. Ансерме заменил их четырьмя фортепиано. Однако это мнение категорически опровергает следующая запись из архива композитора: «<...> я никогда и ни с кем не консультировался по поводу инструментовки “Свадебки”» [1, с. 198].

И. Стравинский широко использует фортепианный ансамбль в сочинениях самых разных жанров, включает его в оркестровые партитуры, в камерные сочинения различных составов, создаёт фортепианные транскрипции и обработки собственных произведений. По свидетельству сына, Святослава-Сулимы, «он сделал множество транскрипций, которые написаны с той же тщательностью, что и оригинальные фортепианные пьесы – и по ним видно, как сильно он любил этот инструмент» [6, с. 355]. Например, после завершения *Концертино* для струнного квартета, посвящённого «Флонзале-квартету» (1920), появились его версии для фортепиано в 4 руки (1926) и для двух фортепиано (1952). В четырёхручном переложении существуют четыре сюиты из «Пульчинеллы» для разного состава инструментов: 1. Сюита для оркестра (ок. 1922, обновлённая ред. 1947): *Симфония, Серенада, Скерцино, Тарантелла, Токката, Гавот с вариациями, Дуэт, Менуэт и Финал*. 2. Сюита для скрипки и фортепиано («Посвящается Павлу Коханьскому», 1925): *Вступление, Серенада, Тарантелла, Гавот с двумя вариациями, Менуэт и Финал*. 3. Итальянская сюита для виолончели и фортепиано (в сотрудничестве с Г. Пятигорским, 1932): *Интродукция, Серенада, Ария, Тарантелла, Менуэт и Финал*. 4. Итальянская сюита для скрипки и фортепиано (в сотрудничестве с С. Душкиным, 1933): *Симфония, Канцона, Танец, Гавот и две вариации, Скерцино, Moderato – Allegro vivace*.

Ещё один блестящий пример в этом ряду – авторский клавир для фортепиано в 4 руки балета «Весна священная», появившийся в год мировой премьеры в 1913 году. Отрывки из того же балета в переложении *для двух фортепиано* были исполнены И. Стравинским и А. Казеллой в Риме (Гранд-отель, 13 февраля 1915 года). Помимо *авторского* переложения «Весны священной» в четырёхручном варианте, рассчитанном на концертное исполнение, существует транскрипция



для двух фортепиано, которую под руководством автора осуществил прославленный израильский дуэт Браха Иден – Александр Тамир. По воспоминаниям музыкантов, когда они спросили И. Стравинского, годится ли, по его мнению, четырёхручная версия для публичных концертов, маэстро очень разозлился и ответил: «Если это напечатано, это должно быть исполнено...» [8, с. 61]. Тем не менее, поддержав желание пианистов исполнить и записать это сочинение в двухручной версии, И. Стравинский согласился руководить работой только по переложению оркестровой партитуры для двух фортепиано. Результатом явились авторизованный клави́р для двух фортепиано и запись этой транскрипции «Весны священной», осуществлённая фирмой *Decca* в 1970 году. Рекордной по количеству *неавторских* транскрипций для двух фортепиано является сюита из балета «Петрушка», впервые переложённая и исполненная дуэтом В. Вронская – В. Бабин, также при одобрении И. Стравинского.

Характеризуя разносоставные циклы И. Стравинского, можно утверждать, что в авторских транскрипциях композитора *преобладали сюиты для фортепианного дуэта и ансамбля двух роялей*, которые привлекали его не только «историчностью» композиционных задач, но и конкретными именами возможных исполнителей. Это не трудно проследить посредством панорамного обзора его сочинений примерно до середины 1930-х годов – от миниатюр, написанных композитором в качестве учебного материала для своих детей, до балетов, театральных «микстов» (выражение М. Друскина [3, с. 81]) и камерных опусов для разных составов. Стремление И. Стравинского к разностилевой цикличности отражает общую тенденцию неоклассицизма, что подчёркивается исследователями: «**Сюитное** построение цикла стало основной циклической формой у неоклассицистов, и это заставляло возвратиться к принципам формообразования старинной музыки. <...> Весь комплекс композиционных средств направляется на достижение, казалось бы, одной цели: на максимальное выявление автономности каждого цикла. Отныне не владение принципами симфонизма определяет лицо композитора, но его отношение к восторжествовавшему принципу **сюитности**» [2, с. 55]. При рассмотре-

нии типологических признаков сюиты для двух фортепиано первых десятилетий XX века очевидны две стилевые (то есть временные) модели, изначально избираемые композиторами: цикл программных пьес и танцевальный дивертисмент. Понятно, что программные циклы подразумевают картинность, изобразительность, отличающие романтическую традицию исполнительства, а сюиты **танцев** для двух фортепиано, с одной стороны, характеризуются яркой театральностью балетного дивертисмента, а с другой стороны, – утверждают принцип *концертности* как доминирующий в оригинальных сочинениях для двух фортепиано. Энергетика дуэтных и ансамблевых произведений И. Стравинского рождается из точно найденного движения, жеста, подвижности пальцев; исходящего от них двигательного импульса, что, возможно, изначально было определено именно внутренней логикой танца, *классической синхронностью* балетных па.

Называя И. Стравинского ритмическим композитором номер один в XX веке в контексте рассуждений о влиянии танца на его стиль, В. Холопова пишет: «Танцевальность легла в основу также и многочисленных инструментальных сочинений композитора, о которых говорят и названия: Рэгтайм, *Piano – Rag music*, Танго, Цирковая полька, Концертные танцы, Балетные сцены, три лёгкие пьесы для фортепиано в 4 руки – Марш, Вальс, Полька – и т. д. Со Стравинским <...> русская музыка, которая до того стремилась больше всего “петь”, стала в не меньшей мере и “танцевать”» [9, с. 64–65]. Примечательно, что великий хореограф Джордж Баланчин связывал ритмы И. Стравинского со всеми возможными *танцевальными идиомами* (курсив наш. – Н. К.) и слышал даже в его небалетных сочинениях отчётливо выраженные импульсы танцевального движения. Здесь можно предположить, что переложения собственных балетных сюит И. Стравинским для фортепианного дуэта, с одной стороны, и его оригинальные *Концерт* и *Соната* для двух фортепиано, возрождающие доклассическое инструментальное мышление, с другой, определили два магистральных пути развития (и, соответственно, жанрового функционирования) ансамблевого исполнительства во всём богатстве его вариантов: как бесконечного многообразия прикладных, **танцевальных** сюит и парафраз,



и поиска новаторских, подчас доходящих до стилистического экстремизма концертных форм, опирающихся на логику пародии, гротеска, инструментального соревнования, на игру с формами и внутри форм. *Игра* становится основным алгоритмом жанра и на уровне типа концертирования, и на уровне композиционных форм.

Нужно признать, что подчас транскрипции ярких *популярных* балетных сюит оказываются предпочтительнее в дуэтном репертуаре, нежели новаторские оригинальные композиции. Здесь следует сразу разграничить **переложения** симфонических сюит из балетов, коих сделано множество и самими авторами, и талантливыми редакторами-исполнителями для расширения репертуара. Кстати заметим, что исследователи как раз отмечают концепционное противопоставление симфонического и сюитного циклов в творчестве И. Стравинского. Размышляя о стилистических основах формообразования у неоклассицистов, В. Варунц пишет: «<...> основу исканий неоклассицистов составил не поиск отдельных форм и жанров отдельных частей цикла, но своего рода “жанра высшего порядка”, который стал бы целостной композиционной формой <...>. Им становится **барочный предклассический концерт**, функция которого приравнивается неоклассицистами к функции симфонии, определявшей инструментальную форму XIX века» [2, с. 57]. Называя Сонату для двух фортепиано *Концертом*, исследователь замечает: «<...> в инструментальной части неоклассического наследия композитора очевидна однотипность жанров. Он фактически разрабатывает один жанр – концерт, даже в тех случаях, когда сочинение так не названо» [2, с. 58].

Все перечисленные выше обстоятельства очень важны для понимания последовательности частей в сочинениях для двух фортепиано И. Стравинского, которые по замыслу композитора относятся к сонатно-симфоническому жанру (*Соната*, *Концерт*), но по принципу сопоставления частей обладают также характеристиками сюитного цикла. Сравним, к примеру, порядок цикла одного из самых масштабных и популярных сочинений для двух фортепиано – *Второй сюиты* *op. 17* С. Рахманинова: *Интродукция – Романс – Вальс – Тарантелла*, со структурой *Концерта* И. Стравинского: *Con moto – Notturmo/Adagi-*

etto – Quattro variationi – Preludio e fuga. В них отчётливо проявляется генезис данных сочинений в творчестве каждого из композиторов, их значение для утверждения жанровой константы ансамбля двух фортепиано (хотя Б. Асафьев называл сюиты С. Рахманинова для двух фортепиано «симфоническими диалогами»).

Будучи яростным противником *живописности, картинности* изображения в музыке⁴; И. Стравинский хотел, чтобы музыку любили ради неё самой, понимали внутреннюю сущность этого искусства [7, с. 233]. Его позиция демонстрирует резкое, декларативное размежевание с творчеством композиторов-романтиков, в том числе и с ближайшим современником – С. Рахманиновым: их индивидуальные стили находились на разных полюсах, что заявляет о себе в авторской трактовке жанра.

Как известно, С. Рахманинов трактовал *концертность* своих сюит для двух фортепиано в стилевых традициях романтического концерта для солирующего фортепиано с оркестром, неизменно сохраняя ауру тембра романтического, «**поющего**» фортепиано. Для И. Стравинского концертность – это прежде всего модель барочного *Concerto grosso* с его изобретательными инструментальными диалогами и яркой игровой логикой. Здесь раскрывается такое характеристически важное качество ансамблевого концертирования как **игра** (то есть диалог, взаимодействие), являющаяся одним из главных эстетических признаков неоклассицизма. При этом принцип игры охватывает не только непрерывно развёртывающийся синтаксический процесс, но распространяется и на другие, более весомые уровни формы. Другими словами, несмотря на приоритетное значение для И. Стравинского фортепиано, те же жанры существуют у него как бы «с другим знаком», учитывая совершенно иные художественно-эстетические параметры вселенной композитора.

И все-таки, наблюдается несколько точек пересечения: 1) к созданию двухрояльных опусов и С. Рахманинов, и И. Стравинский пришли через четырёхручные сюиты; 2) в творчестве каждого из

⁴ Композитор достаточно жёстко высказывался на сей счёт: «Дёшево бы стоила музыка, если бы она была низведена до такого назначения!» [7, с. 233].



композиторов присутствуют по **два** оригинальных произведения крупной формы для двух фортепиано при значительном количестве переложений собственных произведений для этого инструментального состава. При этом С. Рахманинов, покинув Россию, никогда не исполнял свои сюиты публично (лишь в домашних концертах в 1943 году совместно с В. Горовицем; для этих же концертов была сделана двухрояльная версия «Симфонических танцев»); а И. Стравинский, наоборот, написал *Концерт* и *Сонату* для двух фортепиано именно для своих концертных выступлений с сыном.

Обобщая эти различия, можно сказать, что насколько творчество С. Рахманинова *субъективизировало* реальность, то есть вся логика развития произведения подтверждала интравертность, автоцентризм его идеи, где каждый такт – суть деталь автопортрета композитора; настолько И. Стравинский *объективировал* окружающий мир и конструировал собственный. У него каждый опус – воплощение конкретной идеи ради идеи, архитектурно выстроенной в пространстве, инкрустированной сложнейшими элементами, совершенно автономной, абстрагированной от личности автора. *Графически* – С. Рахманинов – вертикаль собственного творчества, а И. Стравинский – структурирующая вертикаль, невидимая ось спирали всей музыки XX века.

Список использованной литературы

1. Варуң В. П. *Неизвестные материалы в Базельском архиве / В. П. Варуң // Стравинский И. Ф. : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – Сб. 18. – С. 142–204.*
2. Варуң В. П. *Музыкальный неоклассицизм : ист. очерки / В. Варуң. – М. : Музыка, 1988. – 80 с. – (Вопросы истории, теории, методики).*
3. Друскин М. С. *Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. Друскин. – Л. ; М. : Совет. композитор, 1974. – 222 с.*
4. Савенко С. И. *Мир Стравинского / С. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 328 с.*
5. *Стравинский И. Ф. Диалоги : воспоминания, размышления, комментарии / Игорь Стравинский ; [пер. с англ. В. А. Линник]. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние. 1971. – 415 с.*
6. *Стравинский И. Ф. Статьи, воспоминания / [ред.-сост.: Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина]. – М. : Совет. композитор, 1985. – 376 с.*

7. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / Игорь Стравинский ; [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. – Л. : Гос. музык. изд-во, 1963. – 274 с.

8. Тамир А. «Симфоническое фортепиано» в «Весне священной» И. Стравинского (проблемы баланса двух фортепиано в переложениях произведений для оркестра) / А. Тамир // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика : тезисы Междунар. науч. конф. 15–17 окт. 2001 года / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2001. – С. 61–62.

9. Холопова В. Н. «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки / В. Холопова // Статьи, воспоминания / И. Ф. Стравинский. – М., 1985. – С. 40–68.

10. Lubin E. *The Piano Duet : a Guide for Pianists* / Ernest Lubin. – New York : Grossman, 1970. – 221 p.