**Духовые инструменты в творчестве Н. А. Римского-Корсакова**

«Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения».

Н. А. Римский-Корсаков

Краткие сведения об истории становления оркестрового стиля композитора

Римский-Корсаков начал свою композиторскую деятельность, будучи морским офицером, и не имея никакого музыкального образования, кроме тех частных уроков фортепиано, которые он брал у разных преподавателей. Приехав впервые в Петербург для обучения в Морском корпусе, будущий композитор стал посещать оперу, симфонические концерты, впервые услышал произведения М. Глинки, повлиявшие на все его творчество. В то время у Римского-Корсакова стал проявляться интерес к оркестровке. Он еще шестнадцатилетним мальчиком, ничего не знающим об устройстве музыки, «пробовал оркестровать (!) антракты «Жизни за царя», по имевшимся в фортепианном переложении надписям инструментов». Потом познакомился с партитурой: «наполовину я в ней ничего не понимал, но итальянские названия инструментов, надписи «col» и «сome sopra», различные ключи и транспонировка валторн и других инструментов – представляли для меня какую-то таинственную прелесть». К сочинению музыки своей первой симфонии его побудило знакомство с Балакиревым, который стал его учителем на долгие годы. Римский-Корсаков вошел в кружок Могучая Кучка, где познакомился с Ц. Кюи и М. Мусоргским, позже с А.Бородиным. В этом кружке больше всего ценилась самобытность, которая противопоставлялась знанию музыкальной теории, гармонии и контрапункта, преподававшихся в консерватории. Также большое внимание уделялось знакомству с русской литературой, с русскими народными сказками. Из этого брались сюжеты для опер и симфонических произведений.

«Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена». Все остальные композиторы, в том числе Гайдн, Моцарт, Бах, Вагнер сильно критиковались. Мнение Балакирева, его вкусы сильно влияли на молодого композитора, что особенно сказалось в ранний период творчества. Римский-Корсаков начал писать оркестровую музыку под руководством Балакирева. «Что же касается до оркестровки, то чтение «Traité» Берлиоза и некоторых глинкинских партитур дало мне небольшие, отрывочные сведения. О трубах и валторнах я понятия не имел и путался между письмом на натуральные и хроматические. Но и сам Балакирев не знал этих инструментов, познакомившись с ними лишь по Берлиозу».

По поводу своей музыкальной картины «Садко» в своей музыкальной летописи Римский-Корсаков позднее отметил, как много произведений Листа, Балакирева, и Глинки на него повлияло. Стасов в статье о Римском-Корсакове описал, как тот знакомился с произведениями европейских композиторов, в том числе Берлиозом и Листом, исполняемых на концертах Бесплатной Музыкальной Школы: «На всех репетициях концерта можно было увидеть его погруженным в оркестровую партитуру, по которой он жадно следил за всеми инструментальными оттенками и эффектами, давно уже прежде изучив у себя дома самое сочинение. Такое изучение, соединенное с развившимся собственным творчеством, дало вскоре свои великолепные плоды, и один из самых изумительных был «Садко»». Критики «славянофилы» хорошо принимали сочинения Римского-Корсакова. Противоположный лагерь – наоборот критиковал их. Однако и те, и другие неоднократно отмечали, что оркестровка композитора превосходна. Серов, например, находил в ней «бездну истинно русского» и «самобытное богатство». Сам же композитор был всегда очень строг к себе. Вот как он писал о музыкальной картине «Садко»: ««… каким то чудом схваченный оркестровый колорит, не смотря на значительное мое невежество в области оркестровки, – все это делало мою пьесу привлекательной и достойной внимания многих музыкантов различных направлений как то оказалось в последствии».

В 1871 году его талант оркестратора отметил директор петербургской консерватории Азанчевский и предложил стать профессором по классу практического сочинения и инструментовки, а также руководителем оркестрового класса. Друзья «кучкисты» советовали Римскому-Корсакову принять предложение для того, чтобы в консерваторию, ориентированную на европейскую музыку, вошел свой человек. Композитор дал свое согласие с большими колебаниями, справедливо считая, что был еще весьма слабо подготовлен, не обладая знаниями основ гармонии и контрапункта.

Как Римский-Корсаков писал в летописи, его выручали на первых порах: «личный вкус, способность к форме, понимание оркестрового колорита и некоторая опытность в общекомпозиторской практике…» Поступив на работу в консерваторию, Римский-Корсаков стремился учиться, получить как можно больше знаний, которых ему так не хватало ранее. Можно сказать, что любовь к учению была важной чертой композитора. На праздновании 25-летия своего вступления в профессора заслуженный мэтр высказал мысль, что он стал одним из лучших учеников консерватории по тому количеству и ценности сведений, которые она ему дала.

В 1873 году Римский-Корсаков избирается на должность инспектора музыкальных хоров морского ведомства. В обязанности его входило наблюдение за военно-морскими оркестрами по всей стране, руководство капельмейстерами, репертуаром оркестров и т. д. Помимо этого, на Римского-Корсакова возлагалось наблюдение за учениками консерватории – стипендиатами морского ведомства. И он находился на этой должности вплоть до ее упразднения в 1884 году. За этот период Римский-Корсаков поднял уровень духовых оркестров на довольно высокую ступень. «Не знаю, будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такой отделкою и так стройно, как тогда, но что до этого им никогда не приходилось так подтянуться – я в этом уверен». Римский-Корсаков постоянно обновлял репертуар оркестров, делал свои аранжировки симфонических, а иногда и оперных произведений. А в течение 1876-1877 годов он написал вариации для гобоя на тему романса Глинки «Что красотка молодая», концерт для тромбона и концертштюк для кларнета. Все это в сопровождении духового оркестра. «Написаны эти сочинения были, во-первых, с целью дать в концерте сольные пьесы менее избитого характера… …во-вторых, чтобы самому овладеть неведомым мне виртуозным стилем с его solo и tutti, каденциями и т. п.».

Для конкурса Российского музыкального общества в 1876 году Римский-Корсаков написал квинтет для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепиано в трех частях. По поводу третьей части в летописи сказано: «Флейта, валторна и кларнет, по очереди, делают виртуозные каденции, сообразно характеру инструмента и каждая из них прерывается вступлением фагота октавными скачками…». Обращает на себя внимание отношение композитора к духовым, подчеркивание и выделение их индивидуальных особенностей. Такой характер употребления инструментов духовой группы проявляется во всех оркестровках Римского-Корсакова.

Управление духовыми оркестрами вообще весьма благотворно повлияло на развитие у композитора «чувства оркестра».

«Мое назначение на должность инспектора музыкантских хоров расшевелило уже давно возникавшее во мне желание ознакомится подробно с устройством и техникой оркестровых инструментов. Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту, и так далее и принялся разыскивать их аппликатуру с помощью существующих для этого таблиц. Живя на даче в Парголове, я разыгрывал на этих инструментах во всеуслышанье соседей. К медным инструментам у меня не было способности в губах, и высокие ноты давались мне с трудом; для приобретения же техники на деревянных духовых у меня не хватало терпения; тем не менее, я познакомился с ними довольно основательно ».

Не довольствуясь практическим изучением инструментов, Римский-Корсаков задумал написать капитальный учебник оркестровки. Однако работа эта растянулась не один год. И, в конце концов, композитор был вынужден отказаться от мысли завершить задуманное руководство, так как описать все бесчисленные системы духовых (особенно деревянных) инструментов оказалось делом практически невыполнимым.

«Но зато я, вечно поверяя себя на практике в музыкантских хорах морского ведомства, а в теории трудясь над учебником, лично приобрел значительные сведения по этой части. Я узнал то, что знает всякий практик, военный капельмейстер немец, но чего, к сожалению, совсем не знают композиторы художники. Я понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью, я узнал всякие предельные тоны инструментов и секрет получения некоторых, всеми избегаемых по неведению, нот. Я увидел, что все то, что я раньше знал о духовых инструментах было ложно и превратно, и с этих пор стал применять вновь приобретенные сведения к своим сочинениям, а также старался поделиться ними со своими учениками в консерватории и дать им если не полные знания, то ясное понятие об оркестровых инструментах».

В тот же период композитор много общался с М.Мусоргским и А.Бородиным. Они обменивались мыслями, делились опытом, в частности, беседовали и об инструментовке. Вот что Римский-Корсаков писал об этом времени: «…я часто посещал Бородина принося ему имевшиеся у меня духовые инструменты для совместного изучения и баловства. Оказалось, что Бородин весьма бойко играл на флейте… Мы много беседовали с ним об оркестре, о более свободном употреблении медных духовых в противоположность нашим прежним приемам, заимствованным от Балакирева». «Изучая совместно со мной многое по части духовых и в особенности медных инструментов, Бородин увлекался также, как и я, беглостью, свободой обращения со звуками и полнотою гаммы хроматических медных инструментов, Оказывалось, что эти инструменты вовсе не представляли собой тех неподвижных орудий, какими мы представляли их до той поры и какими они представлялись многим композиторам. Партитуры военных оркестров и всякие виртуозные соло убеждали нас в этом. И это было совершенно верно. Но тут и началось наше увлечение. Оркестрована симфония h-moll была ужасно тяжело, и роль медных слишком выступала вперед». Впоследствии Бородин переинструментовал ее. После смерти М.Мусоргского и Бородина Римский-Корсаков доработал все их неоконченные сочинения.

Совместно с Балакиревым Римский-Корсаков редактировал партитуры Глинки для их издания. О непосредственном, живом мастерстве Глинки композитор составил весьма лестное мнение, и в музыкальной летописи дал волю своему восторгу:

«Как у него все тонко и в то же время просто и естественно! И какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращения с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение».

О своей опере «Майская ночь» композитор писал: «…я, повидимому овладел прозрачной оперной инструментовкой во вкусе Глинки, хотя местами в ней не хватает силы звука… …Инструментована «Майская ночь» на натуральные валторны и трубы так, что таковые в действительности могли бы ее исполнять. В ней три тромбона без тубы и флейты пикколо применены только в песне «про Голову», так что в общем получается колорит, напоминающий Глинку».

**II. Характер использования Римским-Корсаковым инструментов духовой группы**

Преподавая и учась в консерватории, руководя духовыми оркестрами, занимаясь дирижерской деятельностью, Римский-Корсаков получил те знания, которых ему недоставало долгие годы, поэтому он подверг переработке все свои ранние произведения, а также «Псковитянку».

Вот что было написано в музыкальной летописи по поводу явно нравившихся композитору нововведений, сделанных им в оркестровке оперы: «Инструментована она была на натуральные валторны и трубы. Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии каковые были в моих старых писаниях. Тем не менее изысканная гармония и модуляции «Псковитянки» в сущности требовали медных инструментов хроматических, и я, искусно вывертываясь из затруднений, представляемых натуральными инструментами, все таки нанес ущерб звучности и естественности оркестровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы, не ложилась на них естественным образом. Во всем прочем в инструментовке был шаг вперед: струнные играли много и с разнообразными штрихами, а forte было звучно там, где не мешали мне натуральные медные инструменты».

Овладение базовыми, классическими основами использования инструментов составило основу творчества композитора, в дальнейшем только все более и более обогащаемого использованием различных дополнительных приемов.

В 1880 году летом в деревне Стелёво Римский-Корсаков сочинял оперу «Снегурочка». Наслаждение красотой русской природы, связывалось в его представлении с образами народных сказок, древних языческих верований. О своем тогдашнем «пантеистическом настроении» композитор писал: «Какой-нибудь толстый корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес «Волчинец» – заповедным лесом…». Записывая на природе напевы кукушки, копчика, соловья, снегиря, даже крики петуха, он поручал эти мотивы в опере деревянным духовым, а также использовал скрипичные флажолеты. Можно сказать, что оркестр в «Снегурочке» не просто изобразителен, он живописен. Б. Асафьев сказал о колорите корсаковского оркестра, что он «словно… …подслушан у русской природы в шепоте-шорохе вешнего таяния, в лесных голосах, либо в тонких нюансах птичьего пения, либо в журчаниях ручьев и неустанного говора реки!...».

Довольный результатом автор хвалил свои оркестровые достижения таким образом: «Несомненно, что оркестровка «Снегурочки» явилась для меня шагом вперед во многих отношениях, например в смысле силы звучности. Нигде, до тех пор, мне не удавалось достичь такой силы и блеска звука, как в финальном хоре; сочности, бархатистости и полноты, как в Des’-durной мелодии сцены поцелуя. Удались и некоторые новые эффекты, как например тремоло трех флейт аккордами при словах царя «На розовой заре, в венке зеленом». В общем, я всегда был склонен к большей или меньшей индивидуализации отдельных инструментов. В этом смысле «Снегурочка» изобилует всевозможными инструментальными solo, как духовых, так и смычковых, как в чисто оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению. Solo скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета встречаются в ней весьма часто, в особенности solo кларнета, в то время моего любимого инструмента из группы духовых, делающие его партию весьма ответственной в этой опере. В IV действии оперы, в шествии берендеев, я применил особый небольшой оркестр из деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий собою как бы пастушьи рожки и свирели».

В «Снегурочке» встречаются интересные трактовки тембров духовых, связанные с лейтмотивами. Например, в первом действии холодность Снегурочки выражается ведением ее темы флейтой, а в конце оперы, когда девушка впервые испытывает чувство любви, тембр той же мелодии меняется на теплый скрипичный. А в III действии есть аккорд, связанный с проказами Лешего, который, по словам А. Соловцова (автора монографии о Римском-Корсакове), можно назвать, как лейтгармонией, так и лейттембром, потому что он возвращается каждый раз в одном и том же регистре и в той же инструментовке: четыре валторны и тарелки.

«Кончая «Снегурочку» я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги».

В бытность свою в Париже композитор услышал впервые необычный для него инструмент – цевницу, то есть флейту Пана. Инструмент понравился, и мысль употребить его в своих сочинениях нашла у композитора воплощение во время сцены плясок у Клеопатры в III действии «Млады». Звучит цевница в небольшом оркестре на сцене. «На цевницах разыгрывали музыканты Финляндского полка, на малых кларнетах – ученики придворной капеллы Афанасьев и Новиков (впоследствии артисты придворного оркестра). Цевницы были изготовлены по моему заказу; их glissando повергло слушателей в немалое удивление… …Я был доволен новою струею влившейся в мою оркестровку».

Еще Римский-Корсаков вводит в оркестр новые инструменты: это малая и альтовая трубы. В целом III действие «Млады», с Чернобогом и шабашем нечистой, силы напоминает «Сцену шабаша» из «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза, в которой среди инструментов также присутствуют и флейта пикколо, и малый кларнет.

В сезон 1888-1889 гг. в Мариинском театре шла постановка «Кольца Нибелунгов» Вагнера. Это событие оказало значительное влияние на творчество Римского-Корсакова: «Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-по-малу входить в наш оркестровый обиход. Первым применением его оркестровых приемов и усиленного (в духовом составе) оркестра была моя оркестровка польского из «Бориса Годунова»…» Затем последовала опера-балет «Млада», с ее четверным составом деревянных духовых и соответствующей ему расширенной группе медных, то есть оркестром «вроде Вагнеровского в «Нибелунгах».

О смене своих предпочтений во второй половине своего творчества композитор писал так: ««Каприччио», «Шехерезада» и «Воскресная увертюра» заканчивают собой период моей деятельности, в конце которого моя оркестровка достигла значительной степени виртуозности и яркости звучности без вагнеровского влияния, при ограничении себя обыкновенным глинкинским составом оркестра».

III. Теоретические обобщения композитора и его понимание характеров отдельных инструментов

Римский-Корсаков так ранжирует порядок следования оркестровых групп: «группа смычковая, деревянная духовая, медная духовая, щипковая, ударная и звенящая с определенными звуками и ударная и звенящая со звуками неопределенной высоты, – наглядно указывает значение этих групп в искусстве оркестровки, как представительниц вторичных деятелей красочности и выразительности. Как представительница выразительности на первом месте стоит смычковая группа. В следующих за ней группах выразительность слабеет, и наконец в последней группе ударных и звенящих выступает одна лишь красочность».

В основе теоретического понимания композитором принципов использования деревянных и медных духовых лежали два основных положения:

Касательно деревянной группы он писал следующее: «Я отличаю «область выразительной игры»… …За пределами «области выразительной игры» инструмент скорее обладает красочностью». То есть более характерным тембром и меньшими возможностями. Так флейту пикколо и контрфагот композитор относил к инструментам исключительно красочным. Соответственно, так двояко Римский-Корсаков и использовал деревянную группу.

«Каждый из медных инструментов обладает значительной ровностью своего звукоряда и единством его тембра, вследствие чего подразделение на регистры является излишним».

Одним из наиболее ярких и хорошо известных примеров применения этих положений является тема золотого петушка во вступлении к одноименной опере. Исполняющая мелодию труба с сурдиной останавливается на высоком для нее ля бемоле второй октавы и долго тянет ноту, несколько усыпляя внимание однообразием своего тембра. Когда же слушатель осознает, что нота длится уж чересчур долго и ни один трубач такого не выдует, оказывается, что ее тянет уже вовсе не труба, а гобой неотличимый от нее в этом диапазоне.

**Деревянные духовые**

«В группе деревянных духовых, напротив, различие тембров отдельных ее представителей: флейт, гобоев, кларнетов и фаготов гораздо более ощутимо, так же, как и различие регистров в каждом из названных представителей. В общем деревянная духовая группа обладает меньшей гибкостью по сравнению со смычковой в смысле подвижности, способности к оттенкам и к внезапным переходам от одного оттенка к другому, вследствии чего не обладает и той степенью выразительности, каковую мы видим в группе смычковой».

«Пытаясь охарактеризовать тембры четырех родовых представителей деревянной группы со стороны психологической, я беру на себя смелость сделать следующее общее, приблизительное определение для духовых оркестров среднего и высокого:

Флейта. – тембр холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре, и с оттенком поверхностной грусти в миноре;

Гобой. – Тембр простодушно-веселый в мажорных и трогательно-печальный в минорный мелодиях.

Кларнет. – Гибкий и выразительный тембр для мелодий мечтательно-радостных или блестяще-веселых в мажоре и для мелодий мечтательно-грустных или страстно-драматичных в миноре.

Фагот. – Тембр старчески-насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре.

|  |  |
| --- | --- |
| В низком регистре | В высшем регистре |
| Флейта. – Матовый, холодный.  Гобой. – Дикий.  Кларнет. – Звенящий, угрюмый.  Фагот. – Грозный. | Блестящий.  Сухой.  Резкий.  Напряженный. |

В примечании Римский-Корсаков отметил: настроение не может быть вызвано одними тембрами, оно «главным образом зависит от мелодического склада, гармонии, ритма, темпа и динамических оттенков, т. е. от общего сложения данного музыкального куска.

Малая флейта и малый кларнет продляют звукоряд их родовых представителей. Усиливают характерные особенности высших регистров флейты и кларнета. Контрфагот продляет звукоряд фагота. Нижний регистр его отличается густотою своего грозного тембра при значительной силе в piano. Английский рожок обладает большей нежностью своего лениво-мечтательного тембра.

Басовый кларнет в нижнем регистре мрачнее и угрюмее кларнета.

Альтовая флейта – тембр холодный и несколько стеклянный в своем среднем и высоком регистре.

Медные духовые

1. Трубы (Trombe in B-A). Ясная и несколько резкая, вызывающая звучность в forte. В piano густые, серебристые высокие звуки и несколько сдавленные, как бы роковые – низкие.

2. Альтовая труба (Tromba c.-alta in F). Инструмент, придуманный и введенный мною впервые в партитуре оперы-балета «Млада». Цель его употребления: получить низкие тоны (от II до III натуральной, обыкновенной трубы) сравнительно большей густоты и прелести. Трехголосные сочетания из двух обыкновенных труб и третьей – альтовой звучат ровнее, чем при трех трубах единого строя. Убедившись в красоте и пользе альтовой трубы, я продолжал ее применять и во многих последующих моих операх с троечным составом деревянных.

3. Малая труба (Tromba piccola in Es-D), придумана и применена впервые мною впервые тоже в партитуре «Млады» с целью получить вполне свободно издаваемые высшие тоны трубного тембра. Инструмент по строю и звукоряду сходный с малым корнетом военных оркестров.

Корнет (Cornetto in B-A). Тембр близкий к тембру трубы, но несколько слабее и мягче. Прекрасный инструмент, сравнительно редко употребляемый в современном оперном или концертном оркестре. Хорошие исполнители умеют подражать на трубах тембру корнетов, а на корнетах – характеру труб.

Валторна или рог(Corno in F). Значительно мрачный в нижней области и светлый , как бы круглый и полный, в верхней, поэтично-красивый и мягкий тембр. В средних своих тонах инструмент этот оказывается весьма подходящим и вяжущимся с тембром фагота, почему и служит как бы переходом или связью между медной и деревянной группами. В общем, несмотря на механизм пистонов, инструмент мало подвижный и как бы несколько ленивый в смысле издавания звука.

Тромбон (Trombone). Тембр мрачно-грозовой в низших тонах и торжественно-светлый в верхних. Густое и тяжеловатое piano, зычно е мощное forte. Тромбоны с механизмом пистонов обладают большею подвижностью по сравнению с тромбонами кулисными, тем не менее, по ровности и благородству звука последние несомненно предпочтительнее первых, тем более, что случаи применения звучности тромбонов по характеру своему мало нуждаются в подвижности.

Басовая или контрабасовая Туба (Tuba c.-bassa). Густой, суровый тембр, менее характерный по сравнению с тромбоном, но драгоценный в силу своих прекрасных низких тонов. Подобно контрабасу и контрфаготу имеет значение главным образом, как удвоение басового голоса своей группы октавою ниже. Механизм пистонов, подвижность достаточная».

Соединения тембров

«Соединение деревянных духовых инструментов в унисон с медными дает мелодии большую связность (legato) по сравнению с медными инструментами solo».

«Связь между группами деревянных и медных духовых лежит в фаготах и валторнах, являющих собою некоторое сходство тембров в piano и mezzoforte, а также в низком регистре флейт, напоминающих собою тембр труб в pianissimo. Закрытые тона и сурдинные ноты валторн и труб напоминают собой тембр гобоев и английских рожков и с ними вяжутся тесно».

«Несомненно также, что частое соединение тембров, образующее сложные тембры, ведут к некоторому обезличиванию каждого из них и к однообразию общей красочности, и что применение одиночных или простых тембров, наоборот, дает возможность большего разнообразия оркестровых красок».

**IV. Заключение**

Слава выдающегося оркестратора прочно закрепилась за Римским-Корсаковым уже в середине его творческой карьеры. Тяжело больной Даргомыжский доверил композитору даже оркестровку «Каменного гостя» в случае своей вероятной смерти.

Римский-Корсаков писал в летописи, как бы разъясняя самому себе, почему была оказана ему такая высокая честь: «Я слыл за талантливого инструментатора. Способность к оркестровому колориту в связи с наклонностью к частоте голосоведения и гармонии у меня действительно была…», однако, самокритично добавил, что «… опытности и основного знания не было. Не знал я скрипичных позиций, не знал хорошо штрихов; сбитый с толку Берлиозовским Traité, я имел спутанные понятия о трубах и валторнах».

**Список литературы**

Н. А. Римский-Корсаков Летопись моей музыкальной жизни. //Гос. Муз. Издат. 1935г

Н. А. Римский-Корсаков Основы оркестровки ( ред. Штейнберга) // Росс. Муз. Издат. М.

- Сп-Б. 1913г.

А. Соловцев Николай Андреевич Римский-Корсаков очерк жизни и творчества. //М. «Музыка» 1984г.

В. В, Стасов Николай Андреевич Римский-Корсаков / в сборн. Статьи о музыке вып. 4// М. «Музыка» 1978г.

Материалы лекций Е. М. Царевой и В. П. Фраенова.