

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.51.12.021

## Музыкально-драматургическое решение спектакля Римаса Туминаса «Евгений Онегин»

**Перевозчикова Кристина Викторовна**

Преподаватель,  
Воронежский музыкальный колледж им. Ростроповичей,  
394036, Российская Федерация, Воронеж, пр-т Революции, 41;  
e-mail: kris.perevozchikova@yandex.ru

### Аннотация

Цель статьи – показать огромные возможности именно музыкальной драматургии, использующей средства создания целостных (синтетических) для зрительского восприятия художественных образов, музыкально отраженных конфликтов, музыкально воплощенных перипетий. В связи с решением поставленных задач необходимо широко использовать аппарат музыкального анализа, в чем видится новый подход к анализу театральных произведений. Статья призвана совместить в тесном взаимодействии принципы музыкального и театрального анализа, результатом чего становится новое освещение содержательной стороны великого произведения Пушкина – Туминаса – Латенаса и всего постановочного коллектива Театра имени Евгения Вахтангова.

### Для цитирования в научных исследованиях

Перевозчикова К.В. Музыкально-драматургическое решение спектакля Римаса Туминаса «Евгений Онегин» // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 191-200. DOI: 10.34670/AR.2025.51.12.021

### Ключевые слова

Римас Туминас, Александр Пушкин, Евгений Онегин, театр, музыкальная драматургия, метод мультиверсии.

## Введение

В театральном искусстве музыка обрела многомерную сферу своего функционирования в качестве важнейшего образно-драматургического компонента театрального целого, а также как важнейший объект сценического бытия. На сегодняшний день происходит активное развитие «режиссерского» театра, который уделяет музыкально-звуковому оформлению спектакля *преимущественное* внимание. В эту сферу входит не только музыка, но и шумы, звуки природы и синтетические звуки. Системе *аудио* средств начинают подчиняться поиски оригинального тембрального и декламационно-фразировочного решения актерских ролей.

Основная цель статьи провести на примере театральной постановки Римаса Туминаса «Евгений Онегин» исследование музыкально-звуковых решений параллельно с анализом всей совокупности средств художественной выразительности, в том числе с позиций авторского и режиссерского замыслов, сценографии, сценических движений, актерской игры, системы символов, темпо-временной процессуальности, интертекстуальной зависимости смыслов от художественного содержания всей совокупности искусств.

По воле Туминаса родилась совершенно новая и необычная трактовка классического произведения, ставшая возможной благодаря использованию принципов *музыкальной драматургии* и, в частности, необычного для театра метода, который мы хотели бы назвать *мультиверсией* – возможностью показать события и сложные драматургические повороты в разных ракурсах. В пушкинском оригинале, в большинстве своем, действие происходит в линейном течении времени (не считая временные «разрывы»).

В музыке мультиверсии появились очень давно в вариационных формах, начиная с *canzon francese* и ричеркаров позднего Возрождения. Полифонические, фактурные, гармонические и мелодические преобразования исходного тематического материала обнаруживают в вариационных жанрах широту и многообразие жизненных реалий, характеров, типажей и эмоциональных состояний.

Любители кино близко познакомились с этим методом еще в 1950 году, когда японский режиссер Акиро Куросава выпустил на экран знаменитый фильм «Расёмон» по рассказу своего соотечественника Рюноскэ Акутагавы. Здесь одно и то же событие предстает в пяти совершенно разных версиях действующих лиц, показывая границы того, что люди называют «правдивым». (Е. Ф. Овчаренко называет это «Расёмон-эффектом»).

Активные эксперименты с формой подачи текста послужили катализатором для рождения оригинального «романа-конструктора» Хулио Кортасара «Игра в классики». В предисловии автор пишет, что «книга в некотором роде – много книг», и предлагает две техники чтения: обычную, от начала и до конца, и чтение по специальной схеме, установленной писателем. Именно второй способ нарушает заданную последовательность изложения сюжета и создает фактически новое произведение.

Луиджи Малерба в своем романе «Римские праздники» предлагает два варианта развития финала: в первом главная героиня умирает, во втором – остается в живых. Сценическая постановка английского композитора Бенджамина Бриттена «Давайте создадим оперу» разыгрывается при непосредственном участии зрителей, которым предоставляется возможность не только быть свидетелями создания оперного действия, но и самостоятельно исполнить несколько песен.

Примеры использования метода мультиверсии можно найти и в живописном искусстве. Так, Пабло Пикассо в многочисленных вариациях подвергал кубистическому переосмыслению

работы Диего Веласкеса; под влиянием идей постмодернизма, Рене Магритт использовал стилистический коллаж, не щадя шедевры Давида и Мане.

### Мультиверсионность как новаторский прием театральной драматургии

Конфликтные ситуации, необходимые для осуществления драматургического тока музыкальных событий, реализуются через развитые тональные планы и через противопоставление ярких интонационно-тематических и фактурно-акустических образов. Музыкальные перипетии (включая *reperipetition*), то есть резкие изменения в жизни и судьбе музыкальных персонажей, осуществляются путем смены больших разделов формы: экспозиции, разработки, динамической репризы, коды. Например, и в старинной, и в классической сонатной формах появление побочной партии – всегда в новой (обычно более яркой и нарядной – отмеченной увеличением диэзов) тональности являет собой первую конфликтную ситуацию. Побочная партия пытается вытеснить из сознания слушателей главную, занять ее место. Переход к разработке – первая содержательная перипетия. Она символизирует утрату основным тематическим материалом своего жизненного пространства, своего суверенитета и понуждает бороться за их возвращение. Реприза в сонатной форме не просто повторение событий экспозиции. Обычно это именно *reperipetition*, путь к счастливому восстановлению статуса и значимости главной партии. Теперь уже транспонирование побочной партии в основную тональность, вкуче с серьезными вариантными изменениями (в минорных сочинениях она меняет свою изначально притягательную мажорную окраску на страдательную минорную), является «перипетийным» событием в судьбе побочной и одновременно средством разрешения экспозиционного конфликта в пользу начального тематического комплекса.

В спектакле Римаса Туминаса «Евгений Онегин» действие происходит параллельно как в настоящем, так и в прошедшем и даже будущем времени – искусное переплетение реальности и фантазии, действительности и иллюзорных грёз персонажей не вызывает диссонанса, напротив, выстраивает в сознании панорамную концептуальную картину, существенно расширяющую сюжетную канву романа. Может быть именно поставленная режиссером сверхзадача вынуждает его идти не обычным для театра путем традиционных театральных приемов, а довериться интуиции и художественному языку музыки – искусству, отражающему жизненные реалии не прямо, а сквозь призму тончайших, эмоционально окрашенных, но завуалированных и почти мистических звуковых эффектов.

Рассмотрим подробнее элементы музыкальной (одновременно – и театральной) драматургии, которые составляют содержательный уровень «Евгения Онегина» в сценической редакции Римаса Туминаса.

Метод мультиверсии представлен, пожалуй, наиболее ярко. Режиссер постоянно показывает на сцене (часто в симультанной одновременности) несколько параллельно текущих версий театральных действий – контрастных, конфликтных или, наоборот, сходных – что и становится решающим фактором совершенно нового прочтения романа.

Одним из подтверждений творческого применения метода мультиверсии является введение в спектакль двух ипостасей образа Онегина – «молодой Онегин» действует согласно пушкинскому замыслу (актер Виктор Добронравов); «состарившийся Евгений» вспоминает и переосмысливает свою жизнь в иной смысловой парадигме (этот образ великолепно

выстраивают в двух актерских составах Сергей Маковецкий и Алексей Гуськов).

Образ поэта-романтика Владимира Ленского также имеет два воплощения в спектакле – пылкий молодой мечтатель (актер Василий Симонов) и харизматичный мужчина средних лет (актер Олег Макаров) – каким поэт мог бы стать, если б его в расцвете лет не сразила нелепая пуля.

Сопоставляя версии, режиссер погружает действие (как и трагическое бездействие) в среду сложных рефлексий. Мрачный, угрюмый «молодой Онегин» ходит, глядя на всех свысока, в темных одеждах, словно бы с наглухо застегнутой душой. Циничность, грубость натуры персонажа достигает апогея в сцене с Ольгой, которая в его руках превращается в «марионетку с аккордеоном».

Сцена убийства Ленского на дуэли также показана в двух версиях. По одной из них друзья (враги?) честно стреляются. Но параллельно разворачивается сцена предательски хладнокровного убийства поэта, когда Онегин вплотную подходит к сопернику – уже готовому к заклятию – и вонзает свой пистолет, словно кинжал, в обнаженную грудь. Тело Ленского медленно оседает в позе *figura serpentata* («змеиный облик» *ит.*), напоминая одновременно и Цезаря, заколотого Брутом, и Иисуса, снятого с Креста.

Страстная, порой доходящая до состояния предельного эмоционального возбуждения, Татьяна в этом спектакле словно бы «рифмуется» с необузданной природой – вьюжной метелью и порывами ветра. Показательны в плане мультиверсии актерские манипуляции Татьяны с кроватью. Кровать – место, где пишется злосчастное письмо. Но кровать у Туминаса – это символ тайных чувств и предчувствий (в том числе интимных) нашей героини. Кровать Татьяны столь важна для нее, что она время от времени с патетическими чувствами таскает ее по сцене. Многозначный символ, заложенный в «образе кровати» распространяется затем на *скамейку*, с которой теперь стойко ассоциируется «отповедь Онегина» В постановке Туминаса роль Татьяны мастерски воплощают актрисы Ольга Лерман и Екатерина Крамзина.

Связан мультиверсиями и образ Ольги. У Туминаса она не «кругла, как полная луна», но вполне живая, смышленная девушка – очень музыкальная, непосредственная и отзывчивая. Ее непременным символом в спектакле становится аккордеон, который ей надевают на хрупкие плечи и снимают только после смерти Ленского. Через музыкальный инструмент Ольга передает сентиментально-поэтическое отношение к Ленскому. Актриса Мария Волкова сама играет на аккордеоне, постоянно веселит домочадцев. Ухаживая за ней на балу, Онегин с явной сексуальной окраской завладевает клавишами инструмента, словно лаская саму Ольгу. Именно эта бесстыдная сцена становится спусковым крючком для смертельной ссоры друзей.

Через аккордеон зрителям показана реакция Ольги на преждевременную кончину Ленского. В застывшем ужасе замирает безмолвный крик девушки, а разъехавшиеся меха аккордеона словно вторят ее душевной опустошенности. После дуэли, когда Ольга выходит замуж за нового избранника, с неё грубо сдирают и уносят прочь этот аккордеон — словно вырывают Ленского из сердца.

Постановка Туминаса потребовала больших усилий по созданию музыкально-звукового сопровождения – почти непрерывного на протяжении трех часов и решающего как семантические, так и сложные эмоционально-образные задачи. Анализ выявляет предельно важный тезис: в этом спектакле нельзя говорить, что в нем «есть музыка» и она выполняет некие традиционные для нее функции. Принцип мультиверсии, рожденный в старинной музыке, и движущий сюжетные линии – только наиболее очевидная грань постановки. Подлинной основой драматургического решения спектакля является именно *музыкальный сценарий*, а сама

постановка зиждется на *законах музыкальной драматургии*.

Метод мультиверсии, использованный композитором спектакля – Фаустасом Латенасом – воплощен в широком спектре звукового материала, представляющем собой многомерный коллаж, включающий цитаты из вокальных, фортепианных, фольклорных сочинений, лейтмотивы, живые музыкальные номера, сонорные комплексы, филигранное переплетение которых и *искусное варьирование* (вплоть до создания эмоционально-образных противоположностей) создают неповторимую звуковую ауру спектакля. Нескончаемая «музыкальная лента» то стремится точно иллюстрировать сценические события, то ставится им в оппозицию, вскрывая невидимые зрителю пружины действия.

Этот коллаж обретает вид последовательности лейтмотивов и лейттем, которые воспроизводятся в прямом или в вариантно преобразованном виде. Именно в музыкальном ряде конфликтные ситуации и многочисленные перипетии драматического действия воплощены с наибольшей отчетливостью и последовательностью. Как отмечает Е. Назайкинский, – *«логика музыкальной композиции, так же как и интонационный синтаксис позволяет видеть в произведении содержательный процесс развития образов, эмоций и мыслей <...>, дает возможность в соответствии с композиторским замыслом выстроить режиссерский план исполнения»* [Назайкинский, 1982,7].

В романе Пушкина говорить о прямых конфликтах трудно, так как герои показаны сложившимися личностями и дальнейшие преобразования их личностных качеств носят скорее ситуационный характер. Но перипетии здесь есть: отповедь Онегина, отрезвляющая пламенные чувства Татьяны; ссора, дуэль и гибель Ленского, омрачающие архаичный строй жизни Лариных. Есть и реперипетия: отповедь Татьяны – как бы отмщение ее за горестные чувства обретенных любовных надежд.

Интересно, что музыкальное решение воплощает и перипетии, и конфликты. Трагическая история Ленского готовится задолго до его гибели томительным ожиданием приезда гостей. Тревожная атмосфера ожидания (унылое завывание ветра и загадочные долго тянущиеся звуки) многократно нарушается вставными номерами (романсами, плясками), вызывающими к веселью, но звучащими вовсе не весело. Это чисто музыкальный конфликт, которого нет в первоисточнике.

Музыкальная партитура спектакля выполнена Фаустасом Латенасом по образцу позднеромантической оперы (со всеми свойствами, типичными, например, для позднего Вагнера). Подобно хору в античной трагедии или оркестру Вагнера, в спектакле комментируется происходящее и поясняется смысл событий через сквозные темы – лейтмотивы.

В качестве лейтмотива спектакля, звучащего на протяжении всей музыкальной партитуры, композитор выбрал «Старинную французскую песенку» П. И. Чайковского. Она звучит как в оригинальной фортепианной, так и в различных аранжировочных версиях, точно отображающих сценические события и ситуации.

Несмотря на простоту и даже банальность (подчеркнутую аранжировкой), это емкий музыкальный знак. Сочетая в себе интонационную неприветливость и широкие возможности для аранжировочных вариантов, музыка символизирует характерное для пушкинской эпохи тяготение русских дворян к французской культуре (в том числе, к французскому языку). Так, с одной стороны, Татьяна — «русская душой», а с другой — «она по-русски плохо знала» и «выражалась с трудом на языке своем родном», «писала по-французски».

Moderato

Piano *mp*

Pno.

**Рисунок 1 - Ф. Латенас-П. Чайковский. Интродукция. Аранжировочная версия  
«Старинной французской песенки»**

Музыкальный портрет заглавного героя – Онегина, в исполнении струнного квартета, создается из отдельных сонорных комплексов, разделенных паузами. Эмоциональная окраска этого лейтмотива сложна. В ней сочетаются разочарованность, отсутствие желаний, душевная обездвиженность и близкая стрессу внутренняя напряженность:

Largo

Vlns. *pp*

Vcls.

Vlns.

Vcls.

**Рисунок 2 - Ф. Латенас. Интродукция. Лейтмотив Онегина**

Разрозненные, почти не объединенные голосоведением, аккорды струнных без вибрации и длительные паузы точно передают состояние омертвевшей души героя.

Показательно, что между лейтмотивом Онегина и Татьяны можно обнаружить музыкальную связь. У них общая тональность *h-moll*, общий тональный план с отклонениями в *Re мажор* и *ми минор*. Однако теме Татьяны присущи мягкость и лиризм, достигаемые за счет гармонической фигурации виолончели. Этот производный контраст тем отображает внутреннее родство персонажей и, видимо, неслучайное сплетение их судеб. Он же действует как фактор мультиверсии, так как дает повод прогнозировать совсем другой поворот событий.

Lento

Vlns. *pp*

Vlns.

**Рисунок 3 - Ф. Латенас. Вторая картина. Лейтмотив Татьяны**

Заметим, что признаки церемониальности, торжественности, ритмические и интонационные особенности – пунктир, параллельные терции и сексты, заключенные в теме Татьяны, роднят ее с музыкой, звучащей в сцене дуэли. Для нее Латенас сделал смелую обработку «Баркаролы» из оперы «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха:

Grave

**Рисунок 4 Ф. Латенас-Ж. Оффенбах. Шестая картина. Аранжировочная версия «Баркаролы»**

Экспонируемая ансамблем медных духовых инструментов, музыка претерпевает решительные образно-жанровые изменения, превращаясь в церемониальный (фактически похоронный) марш. Трансформированная «Баркарола» становится трагическим контрапунктом, сопровождающим всю сцену дуэли. Вместо подвижной воздушной лирики дуэта у Оффенбаха здесь создается тягостное эмоционально подавленное состояние, которое также показано и в лейтмотиве Онегина. Это бесспорно трагическая *музыкальная* кульминация пьесы, выполненная по законам не только театральной, но и музыкальной драматургии. Применяя принцип производного контраста в сочетании лейтмотивов Онегина, умирающего Ленского и музыкального образа Татьяны, композитор сплетает музыкальные характеристики главных персонажей в сложное драматургическое повествование, обнажая общность несчастливой судьбы всех трех героев. Мультиверсионность здесь в принципиальной возможности и другого – более позитивного сюжетного поворота.

Моделирование драматургии спектакля *по оперному образцу* начинается с первых же минут. В «Интродукции», сплетаясь в контрапунктических ансамблях, экспонируются отдельные образы, как основные, так и второстепенные. Слово в сжатом комиксе, они символически изображают одну из сюжетных линий романа: убийство Ленского. Подобное предвещание характерно для многих оперных увертюр («Кармен», «Травиата», «Пиковая дама» и другие).

Время – важный «персонаж», способный значительно повлиять на драматургическую целостность постановки. В музыке, которая живет во времени и для которой темп, агогика, метр и ритм имеют принципиальные условия существования, решение содержательно-эстетических и драматургических задач неотрывно связано с этими важнейшими временными факторами.

Театральное и киноискусство также широко используют временной фактор развития, но обычно его трактовка не выходит за пределы естественного природного ощущения и восприятия времени, свойственного вообще человеческому опыту. Разветвленную систему темпово-агогических, ритмических и метрических средств выразительности, свойственную музыке, режиссеры используют редко, хотя она может стать источником огромного количества постановочных идей. Спектакль Римаса Туминаса является здесь ярким феноменом.

Выбор темпа, а тем более, игра темпами (агогика) – обязательное эмоционально-содержательное свойство музыки. «Для меня самым важным в исполнении является выбор правильного темпа» – много раз подчеркивал Евгений Мравинский. Действительно, человек испытывающий стресс, и человек, удовлетворенный текущим моментом, живут в разных временах (индивидуализированных ощущениях времени). В «Евгении Онегине» Туминаса, столь насыщенном музыкальным контекстом, темповое развитие, выполненное по музыкальному образцу, становится вполне ярко выраженным. Это особенно чувствуется в кульминационной сцене спектакля: ожидание приезда гостей, именины Татьяны и дуэль. Само мерное чередование мучительно тянущихся минут ожидания показано как в музыкальном, так и в сценическом планах. На фоне навязчиво повторяющегося мотива «Старинной французской песенки» Онегину снова и снова предлагают угоститься брусничной водой.

В сцене именин Татьяны, перерастающей в дуэль, применяется эффект постепенного, но неотвратимого *accelerando*. Танец Онегина с Ольгой, эпизод ее соблазнения показан из начального *Largo* в темп *Allegretto*, а в окончании сцены секунданты увозят на санях бездыханное тело Ленского в темпе *Presto*.

В сцене убийства Ленского Туминас задействует *агогические* средства (резкие колебания темпа: *ritardando*, *accelerando*). Так, последнее стихотворение Ленского читается с существенным замедлением. Перед дуэлью секунданты очень быстро, с остервенением раздевают юного поэта, срывая с него почти всю одежду. Убийство Ленского осуществляется в две фазы (принцип мультиверсии): сначала медленно (на расстоянии), а затем быстро (закалывание в упор). Этот скачок ускорения сменяется резким замедлением, когда смерть поэта, принимающего позу умирающего микеланжеловского Христа, действует как весомая фермата. Стремительный увоз тела Ленского и поспешное снятие с плеч Ольги неразлучного с ней аккордеона создают другой агогический узор – *stringendo*.

Постоянное воспроизведение основного лейтмотива – аранжировки «Французской песенки» Чайковского – начинает действовать в спектакле как своеобразный *регулярный метр*, отмечающий и важные вехи событий, и незначительные внутренние движения.

Постановка Римаса Туминаса – образец идеального владения временем. Это не пересказ, а погружение в поэтику Пушкина через изысканный и сложный пластический рисунок, через игру с «обобщёнными образами». Например, в эпизоде приезда Онегина слуги один за другим предлагают угощения. Выполненная в едином ритмическом рисунке, эта сцена предстает в виде схемы-паттерна, органично вписывающейся в драматургию спектакля и создающей *равномерно-периодическую* временную конструкцию – как выражение стабильности, пока еще царящей в доме Лариных (в музыке мы назвали бы это *периодическими масштабнотематическими структурами*).

С распространенными в музыке явлениями перекликаются вставки *эпизодов*, связанных с действием не напрямую, но косвенно (через воспоминания, фантазии, авторские отступления, параллельные сюжетные линии). У Туминаса это рассказ Татьяны о родителях, сопровождаемый пластическими этюдами, сцена с четырьмя кувшинами брусничной воды, поочередно опустошаемыми Онегиным, читка пушкинских текстов Гусаром, многочисленные комментарии «пожилого» Онегина, большой эпизод с зайчиками, встреченными семьей по дороге в столицу. Последний эпизод выполняет важнейшую здесь функцию *отстранения* от только что показанных трагических событий.

Связана с мультиверсией и сцена московской ярмарки невест – прощание с косой, где деревенские девушки превращаются в замужних дам. Эта эстетически прекрасная сцена «воспарения барышень на качелях» с одной стороны, символизирует обретение долгожданного

семейного покоя, но с другой (в плане мультиверсии) – наполнена тоской по безвозвратно ушедшей молодости.

### Заключение

Гранитный базис музыкальной драматургии, примененной в спектакле, ставит многомерную режиссерскую импровизацию на прочный фундамент новаторского прочтения классического поэтического первоисточника.

Искусное применение в спектакле средств *музыкальной драматургии* дает столь сильное и в то же время завораживающе мистическое эмоциональное впечатление, которое профессиональные музыканты могут описать аналитически, но которое доступно широкой театральной аудитории только на подсознательном интуитивном уровне. Для самого Римаса Туминаса его полисемантический метод как раз и является инструментом подлинно высокого художественного творчества.

### Библиография

1. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. 3-е изд. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 703 с.
2. Морозова Г. О пластической композиции спектакля: методическое пособие. – М.: ВЦХТ, 2001. – 76 с.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 318 с.
4. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

## Musical and Dramatic Solution of Rimas Tuminas's Performance "Eugene Onegin"

**Kristina V. Perevozchikova**

Teacher,  
Rostropovich Voronezh Musical College,  
394036, 41 Revolyutsii ave., Voronezh, Russian Federation;  
e-mail: kris.perevozchikova@yandex.ru

### Abstract

The purpose of the article is to demonstrate the vast possibilities of musical dramaturgy, which uses means to create holistic (synthetic) artistic images for audience perception, musically reflected conflicts, and musically embodied plot twists. In addressing the tasks set, it is necessary to widely employ the apparatus of musical analysis, which represents a new approach to the analysis of theatrical works. The article aims to combine the principles of musical and theatrical analysis in close interaction, resulting in a new illumination of the substantive side of the great work of Pushkin – Tuminas – Latinas and the entire production team of the Vakhtangov Theatre.

### For citation

Perevozchikova K.V. (2025) Muzykal'no-dramaturgicheskoye resheniye spektaklya Rimasa Tuminasa «Yevgeniy Onegin» [Musical and Dramatic Solution of Rimas Tuminas's Performance "Eugene Onegin"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 191-200. DOI: 10.34670/AR.2025.51.12.021

**Keywords**

Rimas Tuminas, Alexander Pushkin, Eugene Onegin, theater, musical dramaturgy, multiversion method.

**References**

1. The history of the Russian drama theater: from its origins to the end of the twentieth century: Textbook. 3rd ed. – Moscow: Russian University of Theater Arts – GITIS, 2011. – 703 p.
2. Morozova G. O plasticheskoj kompozicii spektaklja: metodicheskoe posobie [On the plastic composition of the performance: a methodological guide]. – M.: VCKHT, 2001. – 76 c.
3. Nazajkinskij E. Logika muzykal'noj kompozicii [Logic of musical composition]. – M.: Muzyka, 1982. – 318 c.
4. Chernova T. Dramaturgy in instrumental music. Moscow: Muzyka, 1984. 144 p.