

Ирина Николаевна Баранова – (19.01.1955–07.02.2011), профессор, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Преподавала в ПГК им. А. К. Глазунова с 1983 по 2011 год, заведовала кафедрой теории музыки и композиции. Сфера научных интересов связана с музыкальной формой XIX века, вопросами музыкальной симметрии, музыкой карельских и финских композиторов

Irina N. Baranova – (19.01.1955–07.02.2011), Professor, Doctor of Art History, Honored Artist of the Republic of Karelia. Lectured at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire from 1983 up to 2011, was the Head of the Music Theory and Composition Department. The area of expertise includes the musical form of the XIX century, the problems of musical symmetry, and the music of the Karelian and Finnish composers

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2015.4.4.16-31

НЕКОТОРЫЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В РАННИХ СИМФОНИЯХ СИБЕЛИУСА¹

SOME INDIVIDUAL FEATURES OF FORM SHAPING IN EARLY SYMPHONIES OF JEAN SIBELIUS

Аннотация

В статье рассматриваются особенности устройства непервых частей в ранних симфониях Яна Сибелиуса. Автор выявляет видоизменение в них типовых композиционных структур средствами вариационности оstinatного типа (Третья симфония), а также путём трансформации привычных тональных отношений (Первая и Вторая симфонии). На основе этих наблюдений делается вывод об индивидуализации формообразования в музыке финского автора.

¹ Статья была впервые опубликована в сборнике «Русская и финская музыкальные культуры: Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий» (Петрозаводск: Карелия, 1989. С. 61–71).

Abstract

The article covers the distinctive configuration features of the non-first parts of the early symphonies by Jean Sibelius. The author reveals the modification in their typical composition structures by means of the ostinato type variation form (Symphony No.3) and by the transformation of the usual tonal relationships (Symphony No.1 and Symphony No.2). On the basis of these observations, the conclusion about the individualization of form shaping in the music of the Finnish author is drawn.

Ключевые слова: Ян Сибелиус, симфония, вариационность оstinатного типа, инотональная реприза.

Keywords: Jean Sibelius, symphony, variation form of ostinato type, reprise in another tonation.

Симфоническая музыка Яна Сибелиуса принадлежит к той области музыкального искусства, которая, с одной стороны, не осталась без внимания музыковедения, с другой – требует более пристального изучения в силу недостаточного количества исследований и наличия «белых пятен» в некоторых аспектах. При кажущейся достаточной ясности принципов формообразования (Сибелиус не принадлежит к числу художников, радикально обновляющих музыкальный язык), многое остается нелегко объяснимым в его сочинениях. Отсюда и споры по различным вопросам, касающимся понимания музыкальных процессов в произведениях композитора.

К симфоническим жанрам Сибелиус обращался неоднократно. Среди них – семь непрограммных симфоний, сочинению которых композитор посвятил четверть века: первая написана в 1899 году, последняя – в 1924 году. Уже в

ранних произведениях этого жанра² определяются некоторые специфические особенности формообразования.

Вступив в XX столетие, Сибелиус не мог не почувствовать дыхание эпохи. Приметы музыки нового века мы находим на многих страницах сочинений композитора. Изучая особенности музыкального развития в произведениях Сибелиуса, исследователи обычно пишут о вариантности как одном из ведущих принципов преобразования музыкального материала³. Вариантность связывается с проявлением черт финской национальной музыки в творчестве композитора (например, с построением темы на основе короткой, часто двухтактовой мелодической формулы, вариантно повторяющейся; с вариантностью как способом построения целостной композиции и т. п.). Использование этого метода музыкального развития имеет разные оттенки. Исследователи же подробно не описывают многообразие проявлений вариантности, её особые виды. Представляется интересным высказать несколько замечаний относительно одного из своеобразных случаев применения вариантности в музыке Сибелиуса, прямо связанного с принципом оstinatности⁴. В этой взаимосвязи обнаруживается стыковка многих нитей, идущих от формообразования XIX века к способам развития материала в нашем столетии.

По мнению Б. Ярустовского, оstinато, придя на смену секвентному развитию, ярко характеризующему стиль композиторов прошлого века, «стало своеобразной “секвенцией” XX века» [6, с. 74].

Обратимся ко второй части Третьей симфонии. Музыка этого поэтичнейшего *Andantino* придает изящной танцевальности оттенок легкой грусти. Размеренность, спокойствие музыкального развития, как бы

² Исследователи выделяют три первые симфонии в качестве ранних и считают Четвертую симфонию переломной в творчестве Сибелиуса. См., например, периодизацию, предложенную в: [7].

³ См. об этом в работах: [2; 3; 5].

⁴ Под оstinатностью, вслед за В. Задерацким, будем понимать такой «тип вариационности, которая закрепились как *вариационность на основе оstinато*» [1, с. 283].

отстраненность от реальных событий, некоторая статичность связаны, возможно, с образами воспоминаний, не драматических, но слегка печальных, меланхоличных. Это впечатление призваны создать вполне определенные средства. В музыкальной ткани выделяется явный ведущий голос, красочно подчеркнутый терцовым дуэтом деревянных духовых (двух флейт или двух кларнетов), а при повторении крупных построений – дуэтом струнных. Лишь на какие-то мгновения в развитии мелодии терции уступают место иным консонирующим интервальным звучаниям, что не нарушает общего слышания этого движения как чисто терцовой вторы. Неизменность фактурного изложения мелодии – только один из константных элементов в этой части. Мелодическое развитие опирается на повтор одной ритмической формулы, которая если и варьируется, то настолько редко и незначительно, что оставляет общее впечатление её неизменности:

Пример № 1



Данную ритмическую ячейку можно сравнить с её самыми типичными и почти единственными вариантами, чтобы убедиться в большой степени сохранности формулы:

Пример № 2



Ритмический мотив «в» появляется обычно в завершении крупных построений. Он является «растянутым» вариантом основной ячейки, который тормозит общее движение, подчеркивает окончание раздела формы. Мелодический рисунок в основной ячейке представляет собой закругленную волну – мягкий подъем к вершине, стержнем которого становятся звуки тоники соль-диез минора, и плавный спуск, заполняющий весь завоёванный при подъеме диапазон. Вершина подчеркнута более крупной длительностью, она делит мелодическую ячейку приблизительно пополам:

Пример № 3



Ритмический вариант «б» не имеет выделенного длительностью центра. Это проявляется и в звуковысотном рисунке: мелодия не делает скачка к кульминационному звуку, а остается на той же высоте, что и две предыдущие длительности (см. ц. 2 партитуры). Некоторая вариативность мотивов внутри основной ячейки связана также с характером спуска после вершины – прямолинейным или ступенчатым.

Развитие тематической ячейки образует простую двухчастную репризную форму с варьированно повторенной второй частью. Репризная двухчастность складывается именно благодаря некоторым различиям темы при повторах. Первая часть формы (ц. 1) связана с изложением ритмического варианта «а»; «середина» (первые четыре такта второй части, ц. 2) подчеркнута секвенцией мотива «б», ритмически облегченного благодаря отсутствию в его центре более крупной длительности; реприза возвращает экспозиционный тип изложения.

При этом не менее слышимым остаётся и оstinатный план формы из-за постоянства ритмической формулы, пронизывающей всё мелодическое развитие. Оstinатность обнаруживается и в других слоях фактуры – в выдержанности интонационных формул басового и фигурационного слоёв.

Вариантность распространяется также на всю композицию этой части. Построение, оформившееся в двухчастную структуру, становится, в свою очередь, темой для всего последующего развития. При её повторениях самым существенным преобразованием является изменение инструментовки (в одном построении мелодия появляется у струнных (ц. 3), в другом – излагается в диалоге флейт и кларнетов, но при этом тонально не изменяется, лишь один раз неожиданно временно переключается на h-moll). Небольшая связка-разработка (объектом развития здесь становится тип движения основной темы – параллелизм терций) приводит к заключительному варианту двухчастной темы с несколько измененным типом фигураций в средних голосах (ц. 12). Таким образом, музыкальное развитие всей части – и в малых, и в больших построениях – обнаруживает вариационность оstinатного типа в качестве ведущего принципа. Отсюда и ощущение отсутствия действия в этой музыке.

Несомненно, подобный тип развития связан, прежде всего, с глинкинскими вариациями, но и в немалой степени отличается от них по причине достаточной статичности остальных слоев фактуры, отсутствия существенного варьирования сопровождения, что не вполне типично для вариаций на выдержанную мелодию. Кроме того, сама мелодия не является *строго* оstinатной⁵. Её движение связано с мотивной вариантностью, в применении которой намечаются параллели со способами преобразования материала во многих более поздних сочинениях XX века. Речь идет о своеобразном комбинировании мотивов: каждый из этапов мелодического

⁵ Понятие строгого и свободного оstinато вводит В. Задерацкий. Первый связан с неизменной повторяемостью материала, второй, по мнению В. Задерацкого, – «одно из самых тонких и сложных открытий современной практики», подразумевает «такую систему

развития представлен вариантно – несколькими отличающимися типами подъёма волны, скачкообразным достижением кульминации или отсутствием скачка, прямолинейным или зигзагообразным нисхождением мелодии, мужским или женским окончанием фраз. Само же появление конкретного мотива в развитии строго не регламентировано. Поэтому так гибко мелодическое движение, несмотря на подчиненность его ритмической оstinатности. Конечно, комбинирование здесь не так свободно, как в сочинениях, где отсутствует единый тональный центр. Определенная тональность накладывает некоторые рамки на музыкальное развитие (тонино-доминантовое соотношение кадансов, тональное секвенцирование в «середине» простой двухчастной формы и т. п.). Тем не менее в этом сочинении Сибелиус предвосхищает принципы формообразования, получившие впоследствии широкое распространение.

Подобное обращение с музыкальным материалом – не единственный случай в произведениях композитора. С ним мы сталкиваемся в третьей, финальной части этой симфонии. Финал включает два больших раздела. Второй – своеобразная кода-апофеоз всей симфонии – представляет собой единую волну подъема к кульминации. Важнейшее средство, способствующее утвердительному росту звучания музыки – ритмическая оstinатность. Движение рельефных пластов фактуры основано на повторении активной синкопированной ритмической формулы:

Пример № 4



И опять, как во второй части этой симфонии, мелодический рисунок формул различен. Характер интонирования мотивов свободнее, чем в

последовательных повторений материала, которая предусматривает включение различного рода вариантности *внутри* оstinатно развертываемой линии или пласта» [1, с. 284].

предыдущей части, поэтому мелодическое движение ещё более вариантно. Здесь уже нельзя говорить о комбинировании нескольких мотивов. Вполне понятна и необходимость отличия в использовании ритмической оstinатности. Музыкальный процесс *Andantino* был направлен на выражение внутренней динамики при вполне скромном, почти статичном развитии. В поступательном движении финала симфонии требуются более интенсивные средства развития, найденные композитором в широком обновлении мелодических формул.

В ранних симфониях Сибелиуса достаточно четко наметилась и ещё одна особенность формообразования. Она касается своеобразия *репризных разделов* формы, которое находим уже в Первой симфонии.

Характеризуя музыку Сибелиуса, исследователи часто пишут о её северном колорите, создаваемом сдержанностью эмоционального тона, неторопливостью развертывания событий. Такой тип музыкального высказывания присущ и *Andante* Первой симфонии. В этой части много чисто сибелиусовских черт – органнй пункт, пронизывающий почти всю её музыку, параллельная ладовая переменность основной темы, гармония уменьшённого септаккорда седьмой ступени на терцовом органном пункте. Строение первой темы, хотя и в меньшей степени, чем в Третьей симфонии, тоже связано с ритмической оstinатностью: тема включает варианты двухтактовой ритмической формулы:

Пример № 5



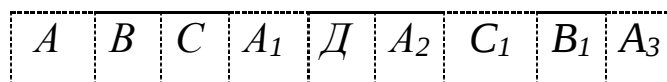
Несомненно, во многом отсюда идет размеренность её музыкального движения:

Пример № 6



Интонационное наполнение этого движения таково, что в нём поочередно выявляются два тональных центра – Es-dur и c-moll – с некоторым преобладанием первого (он подчеркивается мелодически в окончаниях фраз, а также органичным пунктом на звуке es). Э. Тавастшерна характеризует композиционную структуру этой части как своеобразное рондо, построенное по такой схеме [см. 5, с. 198]:

Схема № 1



О рондообразности формы пишет и И. Коженова [2, с. 41], но она также вполне справедливо отмечает, что эта рондообразность организована в сложную трёхчастную форму, центральным эпизодом которой становится раздел *Molto tranquillo* (Д – по схеме Э. Тавастшерны). После этого эпизода возвращение основной темы звучит как реприза [2, с. 41]. Покажем особенность этой трёхчастной формы. Первый её раздел не совсем типичен для простой трёхчастности – середина состоит из двух построений, в которых представлены в развитии хотя и близкие, но самостоятельные варианты основной темы (форму можно считать промежуточной между простой и сложной). Заметим, что реприза здесь чрезвычайно мала: она возвращает лишь несколько кратких интонаций темы. В силу сжатости репризы основная тональность устанавливается на очень непродолжительное время. Подобное появление

главной тональности лишь в самом конце формы станет характерным и для других сочинений Сибелиуса. В данном же случае такое отношение к тональному завершению вполне понятно – первый раздел формы не требует особой устойчивости.

Средняя часть сложной трёхчастной формы типична во многих смыслах – и в характере тематического контраста (вводит новый музыкальный материал), и в тональном отношении (субдоминантовая сфера – *As-dur*). Реприза необычна тем, что основная тема появляется в тональности *as-moll* – одноименной к *As-dur* средней части! В истории музыкальных форм встречаются случаи начала реприз не в основной тональности. Среди трёхчастных форм это чаще происходит в простой трёхчастной, где возвращение темы связано с уходом в сторону субдоминанты⁶. Более редки случаи инотональной репризы в сложной трёхчастной форме⁷. Но во всех подобных случаях реприза никогда не звучит на той же высоте, что и предыдущий раздел формы. В *Andante* Первой симфонии Сибелиуса возникает ощущение связности, продолжения музыкального развития, можно говорить о стирании граней между второй и третьей частями формы, тем более, что это подчеркнуто ещё некоторыми деталями. Реприза вступает на органном пункте *es* (вспомним, что этот же звук выдерживался в экспозиционном разделе первой части), но тональное развитие меняет его функцию, он становится органным пунктом доминанты. Возникает аналогия с многочисленными случаями подобных начал репризы на доминантовом органном пункте, свидетельствующими о совмещении функций развивающего и завершающего разделов. Подчеркнем также, что сама тема инструментована, как и в экспозиции, струнными, но её проведение поручено струнным не с самого начала: первые два такта мелодии звучат у валторн и

⁶ См., например, Бетховен, Симфония № 8, ч. III – реприза первого раздела сложной трёхчастной формы; Прокофьев, «Шествие кузнечиков», ор. 65 № 7. Встречаются и иные тональные начала реприз, в частности, обнаруживающие сдвиг на секунду относительно основной тональности (Метнер, Сказка, ор. 26 № 3).

⁷ И. Способин указывает на один из них – Шопен, Мазурка, ор. 59 № 1 [4, с. 147].

отделены ферматой от последующего развития, и лишь затем мелодия передается скрипкам и виолончелям.

В тембровом расчленении темы также слышится её принадлежность как бы разным построениям, что подчеркивает размытость граней формы. Движение к основной тональности в репризе осуществляется далеко не сразу, основной тональности уделено не столь уж много места в завершающем разделе (ср. с репризой первого раздела формы):

Схема № 2

разделы	A	B	C	A ₁	D	A ₂	C ₁	B ₁	A ₃
тональности	Es/c	c	B/g	c	As	As–Ces	a–G	c	Es

В этом движении обнаруживается концентричность формы, связанная не только с тональным планом, но и с последовательностью эпизодов в репризе (B₁ после C₁). Таким образом, тональные соотношения указывают ещё на одну возможную трактовку. Многоплановость музыкальной композиции этой части обеспечивает ей глубину и стройность. Приём начала репризы в тональности предыдущего раздела и оттягивания основной тональности к концу формы ещё дважды использован Сибелиусом в ранних симфониях, в обоих случаях он приводит к несколько различным результатам.

Скерцо Первой симфонии в образном отношении достаточно привычно для симфонических скерцо – быстрый темп, равномерное ритмическое движение, мотивная краткость. Его необычность определяется тем, что в музыкальном процессе скерцо усилена развивающая функция. Особенно это очевидно в экспозиционном разделе сложной трёхчастной формы, где основная тема, а точнее ряд кратких формул, которые можно отнести к тематическому изложению, активно тонально развиваются. C-dur, являющийся здесь высотным

центром, присутствует в музыке лишь в нескольких тактах начала и конца экспозиции. Он связан с изложением энергичного мотива (Пример 7А), активно подчеркивающего тонику и в ладовом отношении имеющего миксолидийский оттенок. Этот мотив быстро уступает место второму тематическому элементу (ц. 1), который опирается на ровное движение восьмых (Пример 7Б). Появление второго элемента отмечено резким уходом в далёкую тональность (Des-dur). С этого момента C-dur не вернется до самых последних тактов первого раздела.

Пример № 7

Allegro $\text{♩} = 104$

А V-ni I II

Б Fl. I *mp*

Середина простой трехчастной формы (ц. 2) вводит новый тематический элемент и оказывается типичной в тональном отношении (G-dur). Всё последующее развитие можно представить в схеме, особое внимание в которой необходимо обратить на тональный план:

Схема № 3

часть	А			В	А ₁		
разделы	а	в	а ₁		а ₂	В ₁	а ₃ (кода)
тональности	C-Des	G	cis-e-g-c	Cis/E	C-Ges	C	C
такты		ц.2	8т. до ц.4	ц.8	22т. до ц.13	ц.14	ц.16

В экспозиционном участке (А) мы обнаруживаем ту же особенность, что и в *Andante* Первой симфонии: реприза трёхчастной формы (в данном случае

простой трёхчастной) начинается в тональности предыдущего раздела. Правда, здесь нужно учесть, что первый элемент основного материала очень краток и поэтому G-dur держится первоначально очень недолго, уступая место cis-moll и другим тональностям (см. Схему № 3), в которых звучит второй тематический элемент. Однако секвенционное развитие приводит к довольно длительно звучащему g-moll. Таким образом, доминантовая сфера оказывается в репризе господствующей. Основная же тональность, как уже отмечалось, появляется лишь в десяти последних тактах первого раздела. Все эти процессы чрезвычайно сходны с композиционным развитием второй части, но в связи с тем, что происходят они в пределах первого этапа сложной трёхчастной формы, композиционный результат этого становится иным. Общая реприза (A_1) в отличие от многотонального движения экспозиции, интенсивно утверждает C-dur: даже середина простой формы (b_1) перенесена в основную тональность. Это и ведёт к итоговой особенности музыкальной структуры. Доминантовое противопоставление материала середины (b) в экспозиционном разделе, его транспозиция, подчинение основной тональности в репризе свидетельствуют о возникновении сонатных отношений в форме. Сонатность ещё больше подчеркивается уже описанной особенностью экспозиции: преобладанием доминантовой тональности в её второй половине. Такому пониманию музыкального процесса не «мешает» даже возвращение основной темы в главной тональности в конце экспозиции — с подобным явлением мы сталкиваемся в рондо-сонате⁸. Конечно, сонатность не становится первым планом формы: в ней более очевидны контуры сложной трёхчастности с характерным контрастом среднего раздела и явной трёхчастностью по краям. Тем не менее динамичность развития, его целенаправленность и единство определяются и сонатным взаимодействием тематических построений.

⁸ Что касается рондообразности формы, то она несомненна в связи с постоянным возвращением основной темы и её чередованием с другим музыкальным материалом.

Приемы формообразования, выработанные в Первой симфонии, композитор использовал и во Второй симфонии. В её медленной части мы вновь сталкиваемся со вступлением репризы в тональности предыдущего раздела. Но использование этого приёма опять имеет индивидуальный оттенок, так как проявляется на новой почве – не в трёхчастной, а сонатной форме (без разработки).

В звучании этой части обнаруживаются параллели с музыкой Чайковского. Её лирический, временами с оттенком драматизма, настрой, а также отдельные детали музыкального развития близки некоторым страницам произведений русского композитора (например, движение к кульминации в главной партии на основе секвенцирования с укорачивающимися мотивами – как в главной партии Шестой симфонии Чайковского; затактовый взлёт струнных к выдержанному звуку и ниспадание мелодии от вершины – как в финале этой же симфонии). В то же время эмоциональное выражение более строго, сдержанно, чем в музыке Чайковского. Э. Тавастшерна указывает на возможный программный замысел этой части: первая тема – «Смерть в образе Незнакомца, поющего свою песню Дон-Жуану, вторая выражает идею, которую сам композитор обозначил в набросках словом “Христос”» [5, с. 236].

Изложение и развитие первой темы образует главную партию сонатной формы. Поначалу её звучание достаточно сурово, аскетично (основное движение мелодии двух фаготов на фоне мрачного пиццикато контрабасов). Постепенное ускорение музыкальных событий связано с появлением более коротких мотивов и реальным темповым сдвигом. Основная тональность – d-moll. Побочная тема (*Andante sostenuto*) более просветлённа и лирична. Она звучит в F-dur. Небольшой эпизод *Andante con moto ed energico* является одновременно и заключением экспозиции (утверждает тональность побочной), и связкой к репризе – в нём подчеркнут доминантовый органный пункт, создающий ожидание появления нового раздела. Далее вступает основная тема, но не в главной тональности, а в fis-moll, то есть в одноименной к тональности

окончания предыдущего этапа (аналогичная смена ладового наклонения в репризе имела место во второй части Первой симфонии). Здесь, так же как и в *Andante* Первой симфонии, возникает двойственность слухового впечатления. С одной стороны, возвращается основная тема, что свидетельствует о репризности, с другой стороны, возникает тональное противоречие, дополненное также некоторыми изменениями характера звучания темы (она сопровождается более взволнованным триольным движением струнных). Если бы не почти точное повторение всех экспозиционных этапов развития в главной партии, то было бы немало оснований говорить об этом разделе как о развивающем. Некоторая его отстраненность от последующего развития подчеркнута глубокой цезурой перед возвращением побочной темы в основной тональности. Создается своеобразное совмещение функций разработки и репризы в одном разделе, и распространяется оно на весь этот раздел. Можно говорить даже о расколе репризы, но происходит он иначе, чем, например, в известном случае первой части Шестой симфонии Чайковского. Там раскол был связан с интенсивным разработочным развитием, динамическим нагнетанием и вовлечением в это развитие начального этапа репризы. Во второй части симфонии Сибелиуса разработка отсутствует, общее движение медленное, в нём нет той активности, которая могла бы повлиять на ход музыкального развития в репризе, поэтому расчленение репризы осуществляется за счет тонального «притяжения» главной партии к предыдущему участку формы. Причина такого раскола, думается, может быть связана с тем программным замыслом, о котором пишет Тавастшерна, с необходимостью разграничить два образа в конце развития.

Изменения тональных процессов в репризах служат динамизации формы и нередко ведут к созданию нескольких планов в композиционной структуре. В конечном итоге это способствует индивидуализации музыкальной формы. Здесь Сибелиус находится в русле характерных тенденций музыки нашего столетия, направленных к усилению индивидуальности в формообразовании.

Композитор решает эту проблему на основе переосмысления типовых форм и принципов развития, результат его поисков своеобразен и неповторим.

Литература

1. Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа оstinatности в творчестве Оливье Мессиана // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1985. С. 283–317.
2. Коженова И. О национальных особенностях творчества Я. Сибелиуса // Из истории зарубежной музыки / ред.-сост. С. Н. Питина. М.: Музыка, 1971. С. 36–49.
3. Нормет Л. Классик финской музыки // Советская музыка. 1965. № 12. С. 125–134.
4. Способин И. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1972. 399 с.
5. Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. I. М.: Музыка, 1981. 279 с.
6. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
7. Cherniavsky D. Special characteristics of Sibelius Style // The music of Sibelius / Edited by G. Abraham. N.Y., 1949, pp. 141–176.

References

1. Zaderackij V. Sonoristicheskoe pretvorenje principa ostinatnosti v tvorchestve Oliv'e Messiana [Sonoristic Implementation of the Ostinato Principle in the Works of Olivier Messiaen]. *Problemy muzykal'noj nauki: sb. statej. Vyp. 6.* [Issues of Music Science: Collection of Articles. Issue 6]. Moscow: Sov. kompozitor, 1985, pp. 283–317.
2. Kozhenova I. O nacional'nyh osobennostjah tvorchestva Ja. Sibeliusa [On the National Distinctive Features of the Works of Jean Sibelius]. *Iz istorii zarubezhnoj muzyki* [From the History of Foreign Music]. Edited by S. N. Pitina. Moscow: Muzyka, 1971, pp. 36–49.
3. Normet L. Klassik finskoj muzyki [The Classic of the Finnish Music]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1965, No. 12, pp. 125–134.
4. Sposobin I. *Muzykal'naja forma* [Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1972. 399 p.
5. Tavastsherna Je. *Sibelius*. Part 1. Moscow: Muzyka, 1981. 279 p.
6. Jarustovskij B. *Igor' Stravinskij* [Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
7. Cherniavsky D. Special characteristics of Sibelius Style. *The music of Sibelius*. Edited by G. Abraham. N.Y., 1949, pp. 141–176.