

УДК 78.087.1

Громченко В. В.

Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

СЕМАНТИКА РЕЧОВИНИ ІНСТРУМЕНТА ЯК ЖАНРОВИЙ КРИТЕРІЙ МУЗИКИ СОЛО (НА ПРИКЛАДІ ДУХОВОГО МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА)

Громченко В. В. Семантика речовини інструмента як жанровий критерій музики соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). Теорія жанрів представляє одну з найактуальніших проблем сучасного музикознавства. Постійне оновлення сучасної жанрової палітри значно активізує вивчення природи жанрів, їх витоків та факторів процесу жанрового творення. Дослідження семантики речовини інструмента як визначального критерію жанру музики для інструмента соло здійснюється на основі уваги до конструкційної специфіки духового інструментарію. Виділяється одностайне як формуючий чинник індивідуально-образного значення жанру інструментального соло.

Ключові слова: інструмент, одностайний початок, жанр, соло, композитор, образ, речовина, семантика, критерій, індивідуалізація, процес, виконавець, репертуар, особистість.

Громченко В. В. Семантика вещества инструмента как жанровый критерий музыки соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства). Теория жанров представляет одну из наиболее актуальных проблем современного музыковедения. Постоянное обновление современной жанровой палитры значительно активизирует изучение природы жанров, их истоков и факторов процесса жанрового образования. Исследование семантики вещества инструмента как определяющего критерия жанра музыки для инструмента соло осуществляется на основе внимания к конструкционной специфике духового инструментария. Выделяется одностайное начало как формирующий признак индивидуально-образного значения жанра инструментального соло.

Ключевые слова: инструмент, одностайное начало, жанр, соло, композитор, образ, вещество, семантика, критерий, индивидуализация, процесс, исполнитель, репертуар, личность.

Hromchenko V. The substance's semantic of instrument as the genre criterion of music solo (on an example of wind performing arts). The theory of genres is an important and very topical problem in modern musicology. Contemporary genre palette is constantly updated. These accomplishments is significantly activates the study of the nature of genres, their beginnings and the factors of the process for the formation of the genre. The substance's semantic of the instrument is significantly investigated. This is an important criterion for determining the genre of music for solo instrument. Semantics is studied on the basis of attention to constructional specifics of wind instrument. Monophonic beginning stands out as a sign of forming shaped individual values for the genre of instrumental solos.

The author addresses the compositions by French composers of the twentieth century. Creativity of K. Debussy and A. Jolivet is an example for the development of the genre of solo. Each of them is very popular author of music for the academic flute. Among famous pieces we have to mark the next "Syrinx", "Spells" and "Austerities" for flute solo.

Genre is determined many criteria but the main is musical instrument for solo. Instrumentalist in this genre gets greater freedom for playing. This freedom strongly reminiscent the responsibility. The new obligation must bear only the truth from composers.

Researcher distinguish construction woodwind instruments. The main feature of the woodwind instruments is only one voice. Namely, one voice creates great specificity for the development of this genre. Performer is always one on the scene in this genre. He is one with his sound from his woodwind instrument. The musician must be ready to play a long time at the large stage. Artist must have a strong psychological and physical preparation in the process of his performing art, his communicating with the audience.

The scientist uses a period of one century. Perspective of investigation is expansion of the boundaries at the temporal order. Genre is always a great historical scale. Composers, performers, music teachers, and constructors create a new palette of expressive means. Arsenal of expressive means is used with the maximum activity in the genre of music for solo instrument. This feature discloses the potential of woodwind instruments, potential the performing musician, opportunities of contemporary composers.

One voice of wind instrument is disclosed in greater individual and autonomy of the artistic image. The composer reveals the inner world of the hero for the artistic composition. We emphasize, the secrets of the soul is the foundation of the art world for solo compositions. The main significance of one voice at the wind instruments are based of individualization artistic nature, expressive character; thin dashed expressive cultures.

Genre of music for instrument's solo takes a special place in the repertoire of modern artists. Compositions of this genre are bright and constant creative application in concert performances, teaching practice and competitions of instrumentalists.

The genre of music instrument's solo is very prominent and famous among musicians, composers, teachers, students-players on the wind instruments. Composers and performers need knowledge about particularity of this genre. One of main questions is interaction composers, scientists, listeners, performers at the great

sphere of music compositions for solo instrument, their images, characters and emotions.

The criteria of the genre of music for solo instrument are always interacting. One criterion is not complete this genre. Consequently, we must search for more interaction criteria of the genre of music for solo instrument in our future researches and experiments.

Semantics substance of the instrument is a new look at the problem the approval of the genre of music for solo instrument in modern music performance culture. The solution to this problem is the opening importance of faces constructional nature of the instrument. Basis of the construction an instrument for the approval of the genre of music for solo instrument there is one voice of nature wind musical instruments. Teachers, artists, scientists have to study the semantics of the substance for instrument to the development of contemporary palette of very many genres.

Keywords: *instrument, monophonic beginning, genre, solo, composer, image, substance, semantics, criterion, individualization, process, performer, repertoire, personality.*

Постановка проблеми. У палітрі сучасних інструментальних жанрів музика для інструмента соло займає особливе місце. Неоднозначність її жанрової характеристики зумовлена відсутністю необхідного кола жанроутворюючих факторів, взаємодія яких створювала б переконливу жанрову індивідуальність у сприйнятті композицій інструментального соло. Так, творчість багатьох композиторів сьогодення засвідчує багатогранність використання сольної практики, саме з точки зору жанрового різноманіття. У доробку численних авторів та, що найважливіше, у репертуарі багатьох виконавців сьогодення можна відмічати сонати, концерти, фантазії, поеми, монологи, каприси, багато програмних творів, які написані лише для одного виконавця, єдиного на концертному помості музиканта-соліста.

Безумовно, такого роду жанрова багатогранність суттєво нівелює кордони окреслення музики для інструмента соло як оригінального жанру сучасного музичного мистецтва. Але ж одночасно з цим маємо констатувати істотне загострення значення виконавця-соліста, а саме — його особистісну, індивідуальну вагомість у представленні того чи іншого твору соло, що вельми зумовлює актуалізацію жанрового питання стосовно сольного інструментального виконавства.

Абсолютна сценічна самостійність творчого акту музиканта-інструменталіста, яка, безсумнівно, постає одним з найважливіших, визначальних критеріїв жанру музики соло, при максимальному охопті сучасного академічного інструментарію породжує питання певної спеціалізації соліста. Так, професійна сольна практика утвердила у числі виконавців музики для інструмента соло представників духового академічного музично-виконавського мистецтва, а також артистів сфери струнно-смичкового та струнно-щипкового виконавства. Натомість музикант-піаніст, або ж виконавець на баяні

чи акордеоні, який одноосібно, сольо буде представляти слухачам будь-який художній твір, навряд чи отримає характеристику виконавця музики для інструмента соло.

Усвідомлення даної проблеми чітко вбачається і в означенні відповідних музичних композицій. Так, твори різних жанрів для фортепіано, наприклад численні сонати, поеми, фантазії тощо, не позначаються як музика для фортепіано соло, хоча й виконуються лише одним музикантом-солістом. Аналогічну ситуацію можна прокоментувати й стосовно репертуару для баяна, акордеона, цимбал, бандури. Та якщо твір написано для сольного виконання на флейті, кларнеті, тромбоні та інших духових інструментах, а також на струнно-смичкових, щипкових — скрипці, віолончелі, домрі та ін., позначення композицій як музики для інструмента соло є обов'язковим та у переважній більшості незмінним в сучасній музично-виконавській практиці.

У світлі постійного збільшення академічних сольних композицій відсутність розв'язання даного питання унеможливує процес утвердження, кристалізації інструментального соло як самостійного, яскраво самобутнього жанрового явища.

Оскільки джерелом походження окресленої проблеми постають спеціалізація виконавця-соліста, безпосередній інструмент, для якого була створена музична композиція, відповідь на означене питання найбільш логічно віднайти у лоні інструментальної специфіки, її семантики, у конкретному визначенні її речовини.

Під словосполученням «семантика речовини» того чи іншого інструмента розуміється *значення природи* його виразових можливостей, що походить від конструкційних особливостей побудови інструментарію, його технологічно-акустичних характеристик.

Зв'язок з науковими або практичними завданнями. Дослідження проведено згідно теми «Питання специфіки жанрів сучасного музично-виконавського мистецтва», затвердженої на засіданні Вченої ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (протокол № 10 від 25.06.2015 року).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження значення речовини інструмента як одного з критеріїв певного жанру, важливого чинника у процесі жанрового творення — сфера мало вивчена та розроблена у сучасному музикознавстві. Праці науковців О. М. Маркової [2; 3], Г. Р. Тараєвої [6], Е. Федосової [7] та інших присвячені передусім розробці концепції музичної семантики дослідженню феномена її багатозначності як в музиці, так й у системі мистецтва; постановці ряду проблем, пов'язаних з її теоретичним та практичним значенням. Стосовно семантики музичної мови Е. Федосова зазначає: «Поле дослідження семантики, такого рухливого та непіддатливого точним визначенням об'єкта, як музична мова, по суті, неосяжне. Мабуть, навіть межа подібних досліджень поки не проглядається...» [7: 11].

Відтак, семантика речовини інструмента, а саме — значення природи певної конструкційної складової відповідного інструментарію, що напряму формує характерність інструментальних виразових можливостей та здатність до генерування нових жанрових явищ, отримує неабияку актуальність та закономірність здійснення даного дослідження.

Мета статті — розкриття значення природи конструкції інструмента у процесі кристалізації основного жанрового критерію музики соло — одноосібного виконання сольної композиції на концертній естраді. Вивчення вагомості конструкційних особливостей інструментарію як базису формування основного фактору жанру соло, здійснюється з означенням ряду засобів художньої виразності у сольних творах сфери духового професійного музично-виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Позначення одноосібних композицій для духових інструментів як творів соло, на протигагу відсутності такого означення музики, наприклад, у солістів-піаністів, змушує нас до здійснення короткого огляду деяких першорядних, історично-еволюційних процесів у розвитку вищезазначеного музичного інструментарію.

Так, до найдавніших зразків сімейства духових належать інструменти, «<...> на яких можна було відтворити музичний звук: роги та порожнисті кістки тварин, раковини молюсків, трубки з очерету та інших рослин, з яких легко видалялась серцевина» [8: 95]. Звучання духових інструментів, підкреслимо, від витоків та й у подальші часи їх конструкційного, художньо-виразового еволюціонування, позначається одноголосною природою звуковидобування. Духові інструменти античності (флейти, букцини, одинарні авлоси (тібії), прямі металеві труби та ін.), середньовіччя (шалмеї, бомбарди, шальномо, одинарні флейти та ін.), класико-романтичного періоду (кларнети, гобої, фаготи, валторни, тромбони та ін.) й у часи сьогодення позначаються одноголоссям як найважливішою характерологічною рисою їх виразової палітри.

Важливо відзначити, що у світлі абсолютного домінування одноголосся в духовому інструментарії історії відомі факти виконавства на подвійному авлосі (тібії), волинці, подвійній флейті. Саме на цих стародавніх інструментах поставала можливість виконання багатоголосся (від двох до чотирьох звуків). Але ж ці інструменти, на жаль, не перетнули межу щодо їх повноправного ствердження в академічному музично-виконавському мистецтві.

На сучасному етапі розвитку професійної духової практики виконання багатоголосся є цілком реальним. Та все ж таки його використання носить яскраво виражену колористичну функцію. Композитори використовують багатозвуччя як незвичайний, переважно ексцентричний ефект, потужний прийом впливу на слухача. Відтак, багатоголосся у духових постає лише допоміжною фарбою, штри-

ховою краскою для підкреслення контурно-рельєфного зображення художнього образу (образності), змальованого в одноголоссі.

З приводу застосування багатозвуччя на духових академічних інструментах дуже влучно висловився Е. Денисов. Відомий композитор, говорячи про власну сонату для фагота соло (1982), зазначав наступне: «На фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони по суті й не є справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті — це повний злам краски, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух. <...> Вони можуть вводитися, але тільки ненадовго, й тому, в основному, все письмо доводиться робити мелодичним» [9: 297].

Найбільш давнім попередником фортепіано вважається однострунний щипковий інструмент монохорд. Відомий ще за часів античності, він використовувався як і акустичний пристрій, засіб для навчання співаків та розуміння ними інтервалів. З часом цей одноголосний інструмент, після ряду конструкційних звершень, утворює основу щодо народження інструментарію з можливістю виконання багатоголосної музики.

Л. Драйниці зазначає: «У XIV столітті з чотириструнного монохорда створився клавикорд, який мав клавіші, запозичені від органа. Майже одночасно з'явився і клавесин, який походив від псалтеріона (інструмент, подібний до цимбалів). Невеликий клавесин чотирикутної форми називався спінетом у Франції і вьорджиналом в Англії» [1: 138].

Результатом конструкційного удосконалення зазначених вище струнних щипково-клавішних інструментів стало народження у XVIII столітті фортепіано, струнного ударно-клавішного інструмента з багатими художньо-виразовими можливостями та неперевершеною спроможністю щодо виконання багатоголосних композицій.

Отже, викладене вище дозволяє констатувати збереження одноголосної природи духового інструментарію від витоків його появи до сучасної духової музично-виконавської практики. Тоді як одноголосне музикування джерел фортепіанного мистецтва зазнало докорінних змін, позначених еволюцією технологічно-виконавських процесів та, як результат, радикальними переминами в арсеналі художньо-виразових засобів з абсолютним усталенням можливості багатоголосся.

У процесі виявлення специфіки речовини того чи іншого інструмента та її значення необхідно також пригадати, що попередником органа вважають «<...> поширений на Сході інструмент із декількох різноманітних очеретяних трубок (флейта Пана)» [8: 244]. Цей стародавній багатоствольний інструмент флейтового типу (газоподібний збудник звукових коливань), заклавши основи розвитку одного

з найвеличніших за художнім єством та у сьогоденні найдосконалішого механічно-духового інструмента — органа, залишився й до теперішнього часу одноголосним.

Історія відкарбувала художнє значення одноголосної природи старовинної флейти у міфі про древньогрецького бога Пана (господар полів, лісів, пасовищ; властитель скотарства, родючості та пастухів). Його любовне почуття не зазнало спільної радості. Прекрасна німфа Сірінга, не відповідаючи взаємністю на кохання Пана, втікаючи від нього, була перетворена за власним проханням на річковий очерет, з якого Пан зробив свиріль, назвавши її сірінгою. «Підбіг Пан і хотів уже обійняти Сірінгу, але обняв тільки гнучкий очерет, що тихо зашелестів. Стоїть Пан, сумно зітхаючи, і вчується йому в шелесті очерету прощальний привіт прекрасної Сірінги. Зрізав кілька очеретинок Пан і зробив з них милозвучну сопілку, скріпивши виступи воском. Назвав Пан, у пам'ять про німфу, сопілку сірінгою» [5: 215].

Поодинокі гра Пана на цьому невибагливому одноголосному інструменті знайшла влучне відтворення у п'єсі К. Дебюссі «Сірінкс» для флейти соло (1913). Композитор, застосовуючи виразові можливості традиційної академічної флейти (м'яка атака, легато, превалювання середнього регістру, динамічно-темброві рельєфність, кантиленна природа звуковедення), відтворив атмосферу глибоких душевних почуттів, невимовного смутку та страждань від втрати коханої.

Відтак, семантика речовини інструмента, виходячи з вищевикладеного, постає у вагомості значення одноголосся для процесу максимальної індивідуалізації художнього образу, для розкриття його особистісних переживань, всебічно індивідуальних помислів та умовиводів.

Одноголосся як природна, історично усталена даність, підкреслимо, речовинність конструкційної основи духових академічних інструментів, зокрема флейти, сягає можливості щонайглибшої індивідуалізації відтворення образно-художньої, змістовної сфери музичних композицій.

Чи не найвищий ступінь індивідуалізованої музично-зображальної картини створив А. Жоліве у циклі «П'ять заклинань» для флейти соло (1936). Поштовхом у одноголосному баченні твору, його представленні лише звучанням флейти, може слугувати відповідність п'яти частин циклу, «<...> з точки зору композитора, п'яти щаблям, які проходить кожна людина в житті, це: народження, юність (у значенні накопичення досвіду, який наближає до навичок дорослої людини), дорослість, мудрість та смерть» [4: 180].

Дослідник творчості А. Жоліве мистецтвознавець О. Меньшеніна, визначаючи фундаментальність творчих переконань музики французького композитора, вказує, що «<...> однією з ідей у творчості Жоліве було створення так званої універ-

сальної музичної мови для спілкування людей за допомогою музики» [4: 180].

Індивідуальність внутрішнього світу людини як неповторної та універсальної у власному розвитку особистості, відтворення її світосприйняття у найтонших гранях свідомості вбачались А. Жоліве через призму суб'єктивності процесу дихання виконавця на духовому інструменті, зокрема флейті. Одноголосна природа даного інструмента, як й інших духових, значною мірою підкреслює неповторність, абсолютну індивідуальність «голосу душі», якому композитор приділяв виняткову увагу.

«Поміж інших інструментів, Жоліве надавав особливе значення тембру флейти ще й тому, що саме цей інструмент “починає «співати», завдяки диханню, яке виходить зсередини виконавця, внаслідок чого народжується своєрідне спілкування із зовнішнім всесвітом» [цит.: за матеріалами інтерв'ю О. Меньшеніної з донькою А. Жоліве Крістін Жоліве-Ерлі]. Виконавець наче «розмовляє», взаємодіє з оточуючим світом. Такий діалог може бути зрозумілим не лише людям, а, як вірив Жоліве, й вищим силам» [4: 180].

Яскраво проявляється семантика речовини інструмента, зокрема флейти, й у циклі А. Жоліве «Аскези» для флейти соло (альтової флейти або кларнета), написаному в 1967 році. Конструкційна основа інструмента, яка, вкотре підкреслимо, позначена одноголосною природою представлення художньо-образного змісту твору, якнайкраще передає у даній композиції індивідуальне відчуття, особистісну складність процесу самовдосконалення, через непрості психофізіологічні самообмеження до яких вдається людина на шляху власної еволюції.

У сучасному репертуарі концертного, навчально-педагогічного, або ж конкурсного спрямування все більше з'являється творів, у яких одноголосна природа конструкційної основи інструмента отримує вирішальне значення в процесі змістовної узагальненості тієї чи іншої композиції. Мистецтвознавець О. Маркова стверджує: «Ряд музичних “семантичних одиниць”, сформованих в якості очевидних “слів музичної мови” в епоху музичної класики, володіють ємкою узагальненістю» [2: 81].

Слід відзначити, що одноголосся як знакова основа композицій соло в найбільшій мірі формує відповідність художньо-образної поетики сольних творів та процесу їх жанрового означення. О. Маркова зазначає, що «<...> саме жанрово-композиційна цілісність музичного твору постає тим сукупним змістом, який є адекватним композиційно-поетичним признакам та яка відтворювана зі змістовного осередку звука-тону та їх сполучень в абстракції мотиву» [2: 72].

Висновки. Семантика речовини інструмента, яка позначається за конструкційною специфікою духового інструментарію одноголосною природою виконавства, постає визначальним критерієм

жанру музики для інструмента соло. Значення одного голося формується у щонайбільшій індивідуалізації представлення художнього образу, у відтворенні його особистісних глибоко душевних переживань, у розкритті потаємності його внутрішнього світу. Максимальне розкриття виразових можливостей лише одного інструмента в музиці соло засвідчує не лише художньо-виразову самодостатність сучасного академічного духового інструментарію, зокрема флейти, але й стверджує характерологічну індивідуальність, художню самостійність музики для інструмента соло як оригінального, самобутнього жанру сучасного інструментального професійного музично-виконавського мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Можливістю подальшого дослідження означеної теми може стати аналіз творів, написаних для струнно-смичкових інструментів, а також для інструментарію академічного народного музично-виконавського мистецтва. Безумовно, вивчення питань теорії жанрів не може окреслюватись періодом лише в одне сторіччя, зокрема ХХ ст., відтак, процес подальшого розкриття критеріїв жанрового творення музики для інструмента соло повинен сягнути, в наступних працях, іншого та вже більш ширшого періоду дослідження.

Література:

1. Дразниця Л. Л. Інструментознавств : навчальний посібник / Л. Л. Дразниця. — Львів : ЗУКЦ, 2011. — 168 с.
2. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии : учебное пособие / Е. Н. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2012. — 164 с.
3. Маркова Е. Н. Понятийная триада в определении предмета культурологии, семиотики и искусствознания [Текст] / Е. Н. Маркова // Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 р. — К. : НАКККіМ, 2015. — С. 11–14.
4. Меньшенина Е. Неизвестное творчество известного композитора А. Жоливе (1905–1974) / Е. Меньшенина // Музыкальная академия. — М., 2012. — Вып. 4. — С. 178–181.
5. Мифология [довідкове видання] / Авт.-упорядник Г. Е. Єрмановська. — Х.: Фоліо, 2005. — 319 с.
6. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Г. Р. Тараева. — Ростов-на-Дону, 2013. — 42 с.
7. Федосова Э. Семантические аспекты изучения музыкального искусства. Введение в проблему / Э. Федосова // Семантика музыкального языка. Материалы науч. конф. 29–31 марта 2005 г. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. — Вып. 3. — С. 6–11.
8. Хашчеватська С. С. Інструментознавство [підручник] / С. С. Хашчеватська. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. — 256 с.
9. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д. И. Шульгин. — М.: Композитор, 1998. — 464 с.

References:

1. Drazhnytsya L.L. Instrumentoznavstvo: navchal'nyy posibnyk / L.L. Drazhnytsya. — L'viv : ZUKTs, 2011. — 168 s.
2. Markova E.N. Problemi muzikal'noy kul'turolohiy: uchebnoe posobie / E.N. Markova. — Odessa : Astroprynt, 2012. — 164 s.
3. Markova E.N. Ponyatiynaya triada v opredelenii predmeta kul'turolohiy, semiotiky i iskusstvovznaniya / E.N. Markova // Mystets'ka osvita v kul'turnomu prostori Ukrainy XX stolittya: Zb. materialiv Mizhn. nauk.-tvorch. konf., Kyiv, Odesa, 28–30 kvitnya 2015 r. — K. : NAKKKiM, 2015. — S. 11–14.
4. Men'shenina E. Neizvestnoe tvorchestvo izvestnoho kompozitora A. Zholive (1905 — 1974) / E. Men'shenina // Muzikal'naya akademiya. — Vip. 4. — M., 2012. — S. 178–181.
5. Mifolohiya [dovidkove vydannya] / Avt.-uporyadnyk H.E. Yermanovs'ka. — Kharkiv: Folio, 2005. — 319 s.
6. Taraeva H.R. Semantika muzikal'noho yazika: konventsii, traditsii, interpretatsii : Avtoref. dys. ... dokt. iskusstvovedeniya : 17.00.02 „Muzikal'noe iskusstvo” / H.R. Taraeva. — Rostov-na-Donu, 2013. — 42 s.
7. Fedosova E. Semanticheskie aspekty izucheniya muzykal'noho iskusstva. Vvedenie v problemu / E. Fedosova // Semantika muzikal'noho yazika. Materialy nauch. konf. 29 — 31 marta 2005. — Vip. 3 / RAM im. Hnesinikh. — M., 2006. — S. 6–11.
8. Khashchevats'ka S.S. Instrumentoznavstvo [pidruchnyk] / S.S. Khashchevats'ka. — Vinnytsya, NOVA KNYHA, 2008. — 256 s.
9. Shul'hyn D.Y. Pryznanye Edisona Denisova: monohraficheskoe issledovanie / D.Y. Shul'hin. — M.: Kompozitor, 1998. — 464 s.