

Е. В. ПАРГЕЕВА

*Чувашский государственный университет
им. И. Н. Ульянова*Из истории профессиональной музыки ЧувашииУДК 786.2.
036 (47 + 57)**СОНАТИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
ГЕННАДИЯ ВОРОБЬЁВА**

**Геннадий Васильевич
Воробьев**
(фото из Научного
архива ЧГИГН*)

Сонатина выдающегося чувашского композитора Геннадия Васильевича Воробьева (1918—1939) — первое крупное камерное сочинение в истории профессиональной музыки Чувашии. Она была написана в 1935 году совсем молодым автором — студентом второго курса Московской консерватории. До Воробьева в этом жанре существовало только одно произведение, написанное чувашским композитором, — Сонатина Степана Максимова (1892—1951). Сочиненное и впервые исполненное всего за два года до Сонатины Воробьева, оно, конечно, несравнимо проще по образному содержанию и драматургии, но бесспорно то, что Максимов решил в своей Сонатине важную задачу — сквозного развития тем сонатного *allegro* на интонационной и жанровой основе чувашской народной музыки. Таким образом, это небольшое одночастное сочинение явилось прологом будущей национальной инструментальной классики.

О СОНАТИНЕ И ЕЕ АВТОРЕ

Сонатина Воробьева сразу поставила композиторское искусство Чувашии на более высокий профессиональный уровень. Здесь ясно ощущается присутствие не только собственного авторского вдохновения, но и свободного владения богатством русской и западноевропейской музыки.

Произведение было издано в Москве государственным музыкальным издательством в 1959 году в составе второй тетради сборника «Сонатинны советских композиторов для фортепиано». Но

на его титуле стоят две фамилии: Геннадий Воробьев и Павел Чекалов. Последний редактировал произведение для сборника, и текст Сонатины был им значительно изменен. Появились большие купюры в первой части, вместо них вставлены собственные связки редактора; много изменений сделано в гармонии (о чем более подробно речь будет идти ниже); наконец, четвертая финальная часть вообще отсутствовала в сборнике. Сонатина стала трехчастным, а не четырехчастным циклом. В таком виде сочинение и вышло в свет. Современник Воробьева композитор В. А. Ходяшев в очерке о нем мягко критикует изменения и при этом утверждает, что произведение все равно стало репертуарным, пользовалось популярностью у исполнителей и в учебном процессе, и на концертной эстраде. Но факт остался фактом: подлинный вариант сочинения не был знаком исполнителям и слушателям.

В чувашском музыкознании мы неоднократно встречались с упоминанием о Сонатине Г. Воробьева. В частности, музыковед Ю. А. Илюхин коротко пишет о ней в сборнике очерков «Композиторы советской Чувашии» (1982). До него в 1968 году композитор Виктор Ходяшев в книге «Геннадий Воробьев: краткий очерк жизни и творчества» остановился на анализе Сонатины, кратко определил форму ее частей и характер музыки.

В конце 70-х годов в связи с подготовкой к 60-летию со дня рождения Геннадия Воробьева было решено издать Собрание сочинений композитора. Музыковедом М. Г. Кондратьевым в ходе составительской и редакторской работы подняты архивы Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете министров Чувашской АССР. В архивах найдены среди других и черновики Сонатины, написанные рукой композитора с пометками Г. И. Литинского — педагога Воробьева. На основе черновиков восстановлен первоначальный авторский текст, сильно отличавшийся от редакции П. Чекалова.

* Чувашский государственный институт гуманитарных наук

В 2006 году вышла книга М. Кондратьева «Композиторы Воробьевы». Эта объемная биография содержит сведения о жизненном пути отца и сына — Василия и Геннадия Воробьевых, а также обзор творчества обоих композиторов. Говоря о Сонатине, автор книги особо подчеркивает монотематичность произведения и в связи с этим подробно описывает структуру и лад главной темы первой части, поскольку на ее основе вырастает тематизм и форма всего сочинения. Затрагивается и вопрос о редактировании.

Итак, благодаря кропотливой исследовательской работе Сонатина наконец предстала в истинном своем виде. Для нас наиболее важно то, что именно в процессе написания Сонатины композитор ступил на путь наиболее активных сознательных поисков собственного стиля. Среди средств музыкальной выразительности особого внимания заслуживают гармонические закономерности и находки. Представляет интерес и проблема переделки редактором авторского текста, ибо она не ограничилась мелкими техническими деталями, а повлияла на образ сочинения.

По настроению произведение полно бурлящей жизненной силы, молодой энергии. В музыке слышна та щедрость эмоций, которая свойственна лишь юности. В этом жизнелюбии, в полноте чувств Воробьев пересекается и с Прокофьевым, и с ранним Шостаковичем, и с Кабалевским (конечно, способы выражения у композиторов совершенно разные). Уже Allegro, первая часть цикла, в полной мере раскрывает этот настрой.

Необходимо обратить внимание на еще одну особенность образного строя всего цикла. Сонатина, первое сочинение Г. Воробьева — студента консерватории, написана семнадцатилетним юношей. Музыкой в большой мере все еще владеют образы беззаботной радости, игры, нежности, удивления от первой встречи с окружающим. Такими настроениями проникнуты его сюиты «Детская» и «Акатуй», а в Сонатине — первое проведение побочной темы в первой части, крайние разделы третьей части Скерцо.

Но наряду с игровой образностью именно в этом произведении впервые по-настоящему пробуждается ярко романтическая натура автора. Здесь есть и героически-пафосные высказывания (на них, собственно, построена главная партия первой части), и широко льющийся лиризм побочной во втором ее проведении, и мощный на-

кал кульминаций в Allegro и Финале, и строгая эпичность второй части Adagio, которую «высветляют» мажорные эпизоды.

Такое сочетание двух образных сфер — игровой и широкого спектра романтической, переданных посредством сплава национального музыкального языка и влияний крупнейших русских и западноевропейских композиторов, — дало музыке Сонатины свежесть, оригинальность и авторскую индивидуальность.

Прежде чем отметить некоторые особенности музыкального языка композитора (а исходя из систематичности использования тех или иных приемов в Сонатине и более ранних произведениях мы уже можем говорить об индивидуальном музыкальном языке Геннадия Воробьева), следует сказать несколько слов о месте жанра сонатины в заданном временном и географическом контексте.

В советской музыке, как известно, жанр сонатины начал развиваться с конца 20-х годов (до этого он был почти «заброшен» композиторами). Его возвращение вызвано несколькими причинами. Поменялось время, поменялось «мироощущение деятелей советского искусства» [1, с. 152] — в этих условиях конфликтно-психологическая большая соната испытывала кризис, и «сонатина послужила отдушиной, способствовавшей преодолению инерции образов и выразительных средств» позднеромантической сонаты [там же]. Во-вторых, в условиях общедоступности музыкального образования ощутимо возросла потребность в педагогическом репертуаре, вследствие чего сонатина стала прекрасным учебным материалом и для самих композиторов, и для исполнителей, жанр прочно вошел в педагогический репертуар.

Геннадию Воробьеву как известному чувашскому композитору Сонатина дала большой простор для «пробы пера», прежде всего, в области гармонии (хотя некоторые приемы были опробованы и ранее). С другой стороны, несмотря на немногие неровные места, это произведение по-настоящему художественно, образно осмысленно и цельно по содержанию и композиции. Оно ни в коем случае не является только учебным экспериментом или полем для отработки приемов.

О ГАРМОНИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ И МЕЛОДИКЕ

Ладоинтонационная основа Сонатины — пентатоника. Являясь родной ладовой системой для музыкального мышления композитора, она пронизывает все сочинения Воробьева, но может

проявляться в них с различной степенью концентрации. Например, в «Детской сюите» пентатонность завуалирована, а в сюите «Акауй» она явно доминирует.

Наряду с пентатоникой автор широко применяет другие натуральные лады. Причем в Сонатине для него становится характерным одновременное использование разных ладов — как классических мажора и минора, так и натуральных; образуется политональность и полиладовость. Но диссонантность как прямое следствие политональности нигде не выставляется композитором на первый план и дается в «смягченном» виде.

Обратимся к примеру политонального сопоставления *E dur*'а и *D dur*'а в развитии побочной партии первой части. Политональность здесь акустически звучит лишь два такта, а далее пентатоническая ладовая основа позволяет избегать диссонансов, возникающих из-за различия в составе звукорядов (пример № 1).

Пример № 1

Г. Воробьев.

Сонатина. I ч., поб. партия



В двух других случаях — это подходы к кульминациям в разработке *Allegro* и в среднем эпизоде Финала — политональность линий характерна именно для нарастания кульминационных волн. На вершинах автор приводит их к общей тональности. Это способствует выстраиванию формы, скрепляет ее.

Музыка Финала также насыщена политональными моментами. Но в крайних разделах, развивающих основную тему, диссонантность в основном смягчена пентатоникой. Резкий диссонанс мелькает лишь в первом проведении темы, в каденциях. А вот в фугато диссонансы звучат уже без всякого смягчения. Но образуются они не за счет разного состава звукорядов (ибо лады, звучащие одновременно, подобраны с учетом единства знаков), а за счет свободной контрастной полифонии линий.

Наконец, самым, пожалуй, интересным примером политональности является тема главной партии сонатного *allegro* — лейттема всего произведения (пример № 2).

Пример № 2

Г. Воробьев.

Сонатина. I ч., гл. партия



Верхний пласт фактуры оформлен в *a mol-l'*ной пентатонике, нижний — в лидийском *F dur*'е, то есть каждый из двух ведущих голосов относительно своей квинтовой дублировки находится в отдельной тональности, а четырехголосие в целом дает битональное соотношение пластов.

Причина широкого использования Воробьевым натуральных ладов (помимо пентатоники) наверняка кроется в близости его музыкального мироощущения к народной музыке не только чувашской, но и русской, и других народностей Поволжья. Кроме того, со второй половины XIX века русскими и западными композиторами был накоплен большой опыт все более смелого внедрения средств народной музыки в академические произведения. Несомненно, пример предшественников влиял на молодого композитора.

Язык народной музыки, преобладание в ней вокальных форм породили в творчестве Воробьева и приоритет мелодии перед гармонией. В свою очередь следствием этого приоритета является широкое применение политональности. Музыковед Ю. Паисов приводит в своем исследовании слова А. Онеггера: «<...> я считаю, что мы обязаны воспользоваться гармоническими открытиями предшествовавшей нам школы [импрессионизма. — П. Е.] <...> для новых сочетаний мелодических линий и ритма» [7, с. 6]. Также Паисов комментирует высказывание Д. Мийо об отношении к политональности: «<...> политональность, по Мийо, — не идол для поклонения, не самоцель, но средство расширения возможностей мелодического развития» [там же]. Все это в полной мере можно отнести к музыке Г. Воробьева. Именно ее мелодическое богатство является причиной расширения гармонических приемов.

Яркое этническое начало мелодики Сонатины насытило музыкальную ткань субдоминантовыми гармониями. Например, часто автор доверяет роль самого функционально острого аккорда, требующего разрешения, не доминантовой, а субдоминантовой сфере. Так происходит в подготовке кульминации в разработке первой части, где фрагмент темы побочной партии переходит из

тональности в тональность именно через субдоминанту. Или, например, звуки аккорда половинной каденции могут трактоваться в их принадлежности и к доминантовой, и к субдоминантовой функциям, то есть аккорд будет иметь полифункциональный характер. Это хорошо слышно в главной теме Adagio (пример № 3).

Пример № 3

Г. Воробьев.
Сонатина. II ч. Adagio



Такая роль субдоминантовых функций, равно как и почти повсеместное использование доминанты с седьмой натуральной ступенью, лишние ее стремления к тональному центру, по выражению Е. Трёмбевельского, «размагничивают» лад [8, с. 140], освобождают его от классических рамок функциональных тяготений.

В аккордике Сонатины большое место занимают септаккорды. Часто разложенные как квинты и кварты, они заставляют одновременно звучать разные гармонические функции, то есть выступают как полифункциональные аккорды. Таким образом, септаккорды во многом берут на себя решение задачи децентрализации лада.

Одним из первых в русской музыке осознанно и, так сказать, широкомасштабно эту тенденцию «расшатывания» классического лада — и одновременно его расширения — стал проводить Мусоргский. Причиной явления так же считается подчиненность гармонии мелодическому началу. Доминирование мелодического мышления Мусоргского подтверждается и другими многочисленными случаями отказа от общепринятых классических правил гармонии. В частности, это и параллельное движение совершенными консонансами, и нетрадиционная на тот момент для профессиональной музыки гармонизация. Приоритетная роль плагальной сферы в гармонии, которая старается как бы «перевесить» основную тонику.

Так же часты в аккордике Сонатины и октавы, разделенные средним звуком на квинту и кварту. Эти совершенные консонансы можно считать преобладающим «строительным материалом» для гармонической вертикали. Встречаются они и в «чистом виде». Например, в заключительном проведении главной темы в

Adagio они создают акустически разреженное пространство.

Необходимо отметить еще два качества гармонии Воробьева, являющихся следствиями преобладания мелодического начала в композиторском мышлении. Во-первых, это частая смена гармонической опоры. Гармония Сонатины подвижна, она ориентирована не на тактовую «сетку», а на изгибы мелодии. Во-вторых, фактура не делится однозначно на мелодию и гармонию. Гармония окрашивает мелодические звуки в виде подголосков и нижних аккордовых звуков. В музыке Сонатины нельзя говорить о гармонии лишь как об аккордовых структурах, здесь речь идет о переплетении мелодических линий, которые создают для основной мелодии гармонический фон.

Из сказанного выше видно, что молодой композитор объединяет возможности родной ладоинтонационной стихии с классическими принципами формообразования. Конечно, он опирался на опыт использования русскими и западными музыкантами ресурсов народной музыки. Но отличие позиции Г. Воробьева в том, что для него народная звуковая сфера — это не экзотическая краска, привнесенная в профессиональные музыкальные произведения, а естественная «почва», на основе которой он пытается выстраивать академические формы. Однако повторимся: художественная передача содержания является в его произведении главной целью, и поиски в области гармонического языка, конечно, подчинены этой цели.

Что касается редакции П. Чекалова, то изменения им некоторых гармоний лишают музыку красочности, делают ее более «плоской». Таким примером непродуманного отношения к авторскому тексту может быть второе проведение побочной темы в Allegro (ср. пример № 1), где в мелодии ликвидируется *gis* и таким образом тема лишается своей сути из-за исчезновения политональности.

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЕ И РИТМЕ

Фактура Сонатины разнообразна. По свидетельству В. Ходяшева, «Геннадий к этому времени [то есть ко времени поступления в консерваторию в 1935 году. — Е. П.] уже был превосходным пианистом и аккомпаниатором. Тонкое чувство стиля, быстрое ориентирование в нотном тексте, темперамент и ансамблевое чутье — вот, пожалуй, главные черты незаурядного пианистического дарования Геннадия Воробьева» [9, с. 15]. Отсюда и разнообразие факту-

ры в Сонатине. Но несмотря на все богатство пианистической ткани, можно выделить несколько основных фактурных приемов. Во-первых, для автора характерны параллельные движения совершенными и несовершенными консонансами: как поступенные, так и скачками на расстояния больше октавы. Частично такие параллелизмы объясняются их национальными корнями (для гетерофонии, характеризующей чувашскую народную музыку, дублировка мелодии — норма). В качестве примера назовем параллельные мелодические линии в главной теме первой части. Частично же, о чем уже говорилось выше, параллельные квинты и кварты представляют собой разложенные септаккорды (в большинстве своем малые минорные и большие мажорные). Повторимся, что наравне с параллельными интервалами Воробьев использует и параллельные трехзвучные аккорды, состоящие из совершенных консонансов.

Важное качество — полифоничность фактуры. Оно присуще не только Сонатине, но и остальным произведениям автора. В обеих сюитах можно найти и подголосочные линии (в медленных пьесах), и выдержанные фоновые звуки. В неопубликованных прелюдиях из «Моего музыкального дневника» часто встречаются мелодизированные фигурации, сопровождающие основную мелодию. И во всех пьесах — непрерывность движения, почти нигде нет пустоты. К слову сказать, одна из причин такой мелодичности музыкальной ткани наверняка заключается в том, что с раннего детства композитор был окружен хоровой музыкой, которой занимался его отец.

В этом плане можно провести параллели с Сонатиной М. Равеля, в которой часто используются добавочные голоса в сопровождении. Кстати, так же типичны для равелевской фактуры параллельные движения, октавные удвоения мелодии. С импрессионистами — Дебюсси и Равелем — Воробьева роднит широкое применение септаккордов, полиладовости и политональности.

О ритме в музыке Геннадия Воробьева надо говорить прежде всего в неразрывной связи с ритмом в чувашской народной музыке. Самое характерное его качество — переменный метр, постоянно присутствующий на протяжении первой и второй частей Сонатины (в моторных третьей и четвертой метр неизменный). Но если в Adagio переменность присутствует только как свойство мелодии, то в Allegro у нее есть

и другая роль. В энергичной первой части четырехдольный размер сменяется трехдольностью в развитии главной партии и в экспозиции, и в репризе. Здесь ораторский пафос лейттемы смягчается, как бы уравнивается текучестью движения, поднимающегося из низкого регистра. Смягчение происходит и за счет триольности — еще одной приметы ритмики композитора. Итак, в динамичном, «событийном» сонатном allegro композитор прибегает к триольности и трехдольности для смягчения предыдущих драматических моментов и для подготовки последующих кульминаций или новых разделов (в т. 49 размер 4/4 сменяется размером 3/4 — иллюзия «ускорения» темпа в разработке перед вступлением материала побочной партии: пример № 4).

Пример № 4

Г. Воробьев.
Сонатина. I ч., разработка



Еще один момент, характерный для ритмической организации чувашской музыки — размер 5/4 в среднем разделе Adagio. Вместе с остальными выразительными средствами (строение мелодии, устойчивость тональности) пятидольность подчеркивает торжественный, гимнический характер музыки, широту фразы.

Обращает на себя внимание ритмика и фразировка лейттемы Сонатины. Первый пунктирный мотив начинается на сильную долю, а во втором такте такой же, но только с триолью вместо пунктира — на четвертую, как бы из-за такта (пример № 2). Это расхождение смысловых акцентов в аналогичных по сути мотивах создает известную неясность для исполнителей. Тем более, что никаких выписанных авторских акцентов, равно как почти никаких динамических и характерных указаний, не выставлено. Кстати сказать, в редактированном варианте Чекаловым неуместно, на наш взгляд, поставлен в этой теме акцент в начале второго, «ответного» элемента в первом такте. То ли желание сделать его синкопированным, то ли намек на скрытую триольность — и то, и другое надуманно и нелепо (пример № 5).

Пример № 5 Г. Воробьев.
Сонатина. I ч., тема гл. партии
в редакции П. Чекалова



О ПОСТРОЕНИИ ФОРМЫ В РЕДАКЦИИ П. ЧЕКАЛОВА

Необходимо коснуться некоторых особенностей формообразования. Воробьев почти всюду избегает замкнутости разделов, что также способствует непрерывности движения, текучести музыки. Каждый законченный по мысли фрагмент переходит так или иначе в последующий материал без завершающей точки. Даже в тех местах, где ритмически возникает остановка в конце какого-либо раздела, последний звук обычно становится вводным к следующему разделу. Примеры этого можно встретить в переходе от среднего эпизода к репризе в Adagio и в конце первого раздела Скерцо (пример № 6).

Пример № 6 Г. Воробьев. Сонатина.
III ч. Скерцо, переход
к среднему разделу



А экспозиция первой части замирает как бы на полуслове, и затем внезапно наступает разработка. Точно так же соотносятся между собой первое и второе проведение побочной партии в allegro.

Несмотря на некоторую импровизационность музыки и плавные перетекания из раздела в раздел, форма Сонатины четкая и ясная. Первая часть — сонатное allegro с классическими тональными соотношениями партий в экспозиции и репризе, с развитой разработкой и заключительной партией. Вторая часть Adagio — сложная трехчастная форма с динамизированной репризой; Скерцо также выстроено в сложной трехчастной форме с контрастным по темпу и характеру средним эпизодом.

В очерке о Г. Воробьеве В. Ходяшев определяет форму Финала как рондо и обосновывает это тем, что «тема [подразумевается тема рефрена. — Е. П.] в ходе дальнейшего развития сопоставляется с контрастными образами, то гротескно-шуточными, то бесхитростно-напевными, сама каждый раз возвращаясь в новом облике» [9, с. 24]. Думается, здесь возможен и другой подход в определении формы. Тема рефрена может быть обозначена как главная партия, а в роли побочной в экспозиции выступает фугато. В репризе оно отсутствует, зато главная партия расширяется (и то, и другое не противоречит принципам строения сонатной формы). Реприза, таким образом, динамизируется. И еще более явный признак, говорящий в пользу сложной трехчастной формы Финала с чертами сонатности — разработочный характер материала в среднем разделе (т. 40—70). То, что Ходяшев расценивает как контрастный эпизод (т. 40—50), мы видим как развитие интонаций главной партии, приводящее к первой кульминации (т. 51—55). И вторая волна разработки (т. 56—70) также в основе содержит интонации главной темы.

В построении формы хочется так же, как и в гармонии, отметить преемственность принципов. В Сонатине Воробьева все части объединены принципом монотематизма — почти все темы произведения вырастают из интонаций одной темы, что свойственно западноевропейскому монотематизму. Подобный прием, к примеру, главенствует и в музыке Сонатины Равеля.

И СНОВА О РЕДАКТОРСКОЙ ВЕРСИИ

В статье уже неоднократно говорилось о значительных переделках в тексте сочинения, которые привели к искажению авторского варианта. Повлияли они, естественно, и на форму. Нужно ли говорить, что с удалением четвертой части цикл лишился полновесного Финала (потому что материал Скерцо не «тянет» на равноценное масштабным первой и второй частям завершение), а заодно смыслового и образного обрамления, которое образуют крайние части. В противовес гомофонно-гармонической фактуре всех остальных частей (правда, густо насыщенной подголосками), Финал Сонатины решен Воробьевым в технике контрастной полифонии. Однако образно он не выбивается из единого цикла. Это — лишь еще одним способом выраженной энергия, стремление стать частью окружающего жизненного потока. К тому же все

темы Финала интонационно родственны друг другу и темам других частей. Поэтому с одной стороны, они объединены со всем циклом, а с другой стороны, легче вступают между собой в отношения контрапункта.

Искажается представление о форме и в рамках одной, первой части. В экспозиции после четвертого такта редактор удалил из главной партии второй период (т. 5—15), заменив его собственной трехтактовой связкой. В репризе же фрагмент остается — это лишает форму стройности и ставит исполнителя перед вопросом интерпретации «нового» материала.

В разработке сонатного *allegro* в отредактированной версии выпущена практически вся кульминация (т. 68—75), а в тактах, ее подготавливающих, к тому же поставлена ремарка *Largetto cantabile* («довольно широко, напевно»), что лишает музыку эмоционального накала. Таким образом, кульминационная зона теряет свой смысл, форма разработки «смазывается».

Технически редакция П. Чекалова в основном грамотна. Но работа редактора требует еще и детального знания выразительных приемов ком-

позитора, часто выведенного из тщательнейшего анализа других его произведений и угадывания его музыкальной мысли, и донесения ее до исполнителя, а затем и слушателя. В данном же случае нет того пиетета перед автором, который диктует бережное обращение с произведением и не позволяет перекраивать его и присваивать себе чужие мысли. Так что критика, касающаяся подобного редактирования, в сущности, имеет отношение к нравственной стороне поступка.

Сонатина Геннадия Воробьева, без сомнения, — одно из самых ярких камерных произведений в чувашской профессиональной музыке. К тому же поразительно быстр и велик качественный скачок композиторского мастерства от самых первых робких попыток сочинения в академических жанрах (вспомним Сонатину С. Максимова) до таких масштабных и сложных по концепции и средствам выражения циклов, как Сонатина и Симфония Г. Воробьева. Поэтому его творчество интересно еще и в этом плане. Можно надеяться, что еще одно талантливое произведение будет возвращено слушателям таким, каким его задумал автор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Советская фортепианная музыка 1917—1945. — М.: Музыка, 1974.
2. Алексеев А. Морис Равель // Французская фортепианная музыка конца 19 — начала 20 века. — М.: Изд-во АН СССР, 1961.
3. Илюхин Ю. Композиторы Советской Чувашии. — Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1981.
4. Кондратьев М. Новое в фортепианном наследии Г. В. Воробьева // Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства: сб. ст. — Чебоксары, 1979. — Вып. 90.
5. Кондратьев М. Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности / Фонд историко-культурологических исследований им. К. Иванова. — Чебоксары, 2002.
6. Кондратьев М. Композиторы Воробьевы. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2006.
7. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов 20 века. — М.: Советский композитор, 1977.
8. Трёмбовельский Е. Некоторые современные аспекты ладо-гармонического мышления Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка 20 века. — М.: Музыка, 1990.
9. Ходяшев В. Геннадий Воробьев: краткий очерк жизни и творчества. — Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1968.

Паргеева Екатерина Викторовна — аспирантка Чувашского государственного университета им. И. Н. Ульянова

