

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. РАВЕЛЯ ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ
МЕЛОДИЙ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТРАКТОВКИ
АВТОРСКОГО ТЕКСТА**

**CICLUL VOCAL CINCI MELODII POPULARE GRECEȘTI
DE M. RAVEL: POTENȚIALUL INTERPRETATIV
AL TRATĂRII TEXTULUI AUTORULUI**

**THE VOCAL CYCLE FIVE GREEK FOLK SONGS BY M. RAVEL:
THE INTERPRETATIVE POTENTIAL OF TREATING
THE AUTHOR'S TEXT**

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-1776-5317>

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.09>

В статье рассматривается вокальный цикл М. Равеля «Пять греческих народных мелодий» с позиции выявления исполнительских возможностей в трактовке авторского текста. Анализируются три версии: французского баритона Жерара Сузе с известным американским концертмейстером Далтоном Болдуином; канадского оперного баритона Джеральда Финли с британским пианистом Джулиусом Дрейком; российской певицы Нины Дорлиак в ансамбле с пианистом Святославом Рихтером. Эти интерпретации в равной мере обоснованы, хотя авторский текст трактуется в них по-разному. В результате сравнения делается вывод, что для адекватного отражения композиторского замысла певец выбирает наиболее удобную для него тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианист стремится найти необходимое туше, зависящее от типа голоса вокалиста, для подчеркивания достоинств вокальной партии.

Ключевые слова: вокальный цикл, исполнительская трактовка, камерно-вокальный ансамбль, мелодия, Морис Равель, фортепианная партия

¹ E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

Articolul este axat pe studiul ciclului vocal Cinci melodii populare grecești de M. Ravel, din perspectiva identificării potențialului interpretativ în abordarea partiturii originale. Sunt analizate trei versiuni: cea a baritonului francez Gérard Souzay, alături de renumitul maestru de concert american Dalton Baldwin; a baritonului canadian de operă Gerald Finley, acompaniat de pianistul britanic Julius Drake; și cea a cântăreței ruse Nina Dorliak, în ansamblu cu pianistul Sviatoslav Richter. Aceste interpretări sunt în egală măsură justificate, deși abordarea textului original este diferită. În urma comparației, se concluzionează că, pentru a reflecta cât mai veridic concepția componistică a lucrării, cântărețul alege tonalitatea, tempoul, agogica și alte mijloace expresive adecvate potențialului său interpretativ, iar pianistul identifică tușeul potrivit, în funcție de tipul vocii, pentru a scoate în evidență calitățile melodiei vocale.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, interpretare artistică, ansamblu vocal-cameral, Maurice Ravel, partida pianului, melodie

This article examines Maurice Ravel's vocal cycle *Five Greek Folk Songs* from the perspective of identifying potential interpretative possibilities in approaching the original text. Three versions are analyzed: that of the French baritone Gérard Souzay with the renowned American concert master Dalton Baldwin; of the Canadian operatic baritone Gerald Finley accompanied by the British pianist Julius Drake; and of the Russian singer Nina Dorliak in a duet with the pianist Sviatoslav Richter. These interpretations are equally justified, although the original text is approached differently in each of them. As a result of the comparison, it is concluded that, in order to adequately reflect the compositional conception of the work, the singer chooses the tonality, tempo, agogics, and other expressive means appropriate to his interpretative potential, and the pianist identifies the appropriate touch, depending on the type of voice, to highlight the qualities of the vocal melody.

Keywords: vocal cycle, artistic interpretation, chamber vocal ensemble, Maurice Ravel, piano part, melody

Введение

Вокальный цикл М. Равеля *Cinq mélodies populaires grecques*, написанный по просьбе французского критика Жоржа Жана-Обри, представляет собой гармонизацию пяти греческих народных песен для иллюстрации публичной лекции этого музыкально-общественного деятеля. Представленные слушателю в 1906 г. Маргаритой Бабаян, они быстро завоевали общественное признание. Хотя мелодии и словесные тексты песен имеют греческое происхождение, исполняются они чаще всего по-французски в переводе франко-британского музыковеда (родом из Греции) М.Д. Кальвокоресси.

Создание *Cinq mélodies populaires grecques* связано с периодом 1904-1906 годов, когда М. Равель написал такие значительные сочинения как *Сонатина*, *Отражения*, *Рождество игрушек* и *Естественные истории*. На этом впечатляющем фоне названный вокальный цикл выделяется как оригинальный опус, открывающий собой группу камерно-вокальных сочинений на основе образцов народной музыки¹. По мнению российского исследователя И. Мартынова, в этих песнях «М. Равель создал для себя некий эталон, которому следовал и в других своих работах народных песен. Талант и интуиция помогли ему найти нужные приемы и достичь высокой степени художественной убедительности» [2 с. 57].

Мелодии четырех из пяти песен (исключая третью), М. Равель позаимствовал из опубликованного в 1903 г. Сборника *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio recueillies au phonographe* (Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа) [3]. Они были записаны лингвистом П. Ле Флемом и расшифрованы композитором Ю. Перно. В основу третьей песни *Quel galant m'est comparable* (Какой кавалер сравнится со мной) М. Равель положил образец из сборника П. Маца *Album recueilde 80 Mélodies grecques* (80 греческих мелодий), изданного в Константинополе в 1883 г. и хранящегося в Национальной библиотеке Франции.

В настоящей статье вокальный цикл М. Равеля *Cinq mélodies populaires grecques* анализируется с позиции выявления возможных вариантов его исполнительского потенциала. Для этого сравниваются три интерпретационные версии. Первая принадлежит французскому баритону Жерару Сузе и известному американскому концертмейстеру Далтону Болдуину; она размещена на видеохостинге *YouTube* и является студийной записью 1968 года [4]. С двумя другими

¹ Эту мысль подчеркивает российская исследовательница Е. Корниенко в статье Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля [1 с. 214].

интерпретациями можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*. Это концертная запись канадского оперного баритона Джеральда Финли с британским пианистом Джулиусом Дрейком, сделанная 11-13 июня 2008 года в лондонской церкви Всех Святых, а также зафиксированная на аудио домашняя репетиция российской певицы Нины Дорлиак в ансамбле с пианистом Святославом Рихтером. Названные интерпретации избраны из огромного числа имеющихся саунтреков исходя из того соображения, что они принадлежат музыкантам с мировой славой, известных как выдающиеся интерпретаторы камерно-вокальной классики XIX-XX веков. Указанные исполнительские прочтения в равной мере обоснованы, хотя авторский текст трактуется в них по-разному.

Le Réveil de la Mariée

Содержание первой песни, *Le Réveil de la Mariée* (*Пробуждение невесты*), раскрывается от лица влюбленного юноши, который в обращении к девушке поэтично называет ее милой куropаткой, дарит золотую ленту для волос и делает предложение, напоминая, что теперь их семьи – союзники. Народную мелодию песни в партии голоса М. Равель сохранил практически в неизменном виде: для нее характерен небольшой диапазон (g^1-f^2), волнообразное строение, преимущественное движение восьмыми длительностями в сочетании с пунктирными фигурами. Перечень средств выразительности можно дополнить упоминанием о тональности $g\text{-moll}$ со II пониженной ступенью при движении к каденции и об использовании в песне куплетной формы.

М. Равель обогащает мелодию ритмически ровным фортепианным аккомпанементом, основанным на чередовании триолей шестнадцатыми. Такое сочетание спокойной вокальной мелодии и подвижного инструментального сопровождения рождает чувство взволнованности и нетерпения. Если в первом предложении формы фортепианная фактура представляла собой реальное одноголосие, то во втором она обогащается аккордами на сильных и относительно сильных долях тактов. Во втором куплете песни идея усложнения созвучий в партии фортепиано продолжается и способствует достижению общей кульминации, которая выделена ритмически приемом замедления (*Rallentando poco a poco*) и акцентирования последних слов – *Dans nos deux familles, tous ont alliés!* (*В наших двух семьях все связаны*).

В оригинальной тональности песня обычно исполняется высокими голосами (сопрано и тенор); баритоны же, как правило, транспонируют ее на тон (или два) ниже оригинала. Ж. Сузе исполняет вокальную мелодию в $f\text{-moll}$ достаточно ритмично и собранно, приближаясь к типу народного пения, что особенно заметно в моменты возгласов¹. Исходя из этого Д. Болдуин мыслит фортепианный аккомпанемент как колористический гармонический фон, подчеркивающий и окрашивающий изгибы мелодии голоса. В этом случае важным является не каждый тон сопровождения в отдельности, а их аккордовая совокупность, при этом октавно-квинтовые одноголосные скачки по звукам $g^2-d^2-g^1$ четко прослушиваются.

Исполнение Дж. Финли, также в тональности $f\text{-moll}$, отличается от версии Ж. Сузе более мужественным характером, вокалист использует полный голос и академическую манеру. В конце романса Дж. Финли делает большое замедление, соответствующее авторскому указанию. Дж. Дрейк в крайних разделах песни аккомпанирует более сухо и ударно – *staccato*, а при усложнении гармоний щедро пользуется педалью, создавая гармоническую дымку, обволакивающую голос.

Темп исполнительской версии Н. Дорлиак и С. Рихтера более медленный, передающий атмосферу задумчивой созерцательности, что совпадает с указанием М. Равеля *très doux* (*очень*

1 О целесообразности приближения техники пения к народной пишет Р. Лисициан, который убежден, что «без изменения тембровой окраски голоса в сторону манеры народного пения, оперный певец никогда не сможет достичь стопроцентного результата» [4].

нежно). Рояльное сопровождение мягко окутывает звучание голоса. Повторяющиеся триоли шестнадцатых, звучащие не ударно, напоминают мерцание звездочек. Такая трактовка фортепианного туше хорошо сочетается с тембром высокого женского голоса.

La-bas, versl`eglise

Вторая песня цикла – *La-bas, versl`eglise* (Там, возле церкви) – в фольклорном варианте напоминает музыкальную эпитафию людям, погребенным близ двух греческих церквей. Трудно с уверенностью утверждать, идет ли речь о павших воинах или о святых, но обращение к Пресвятой Деве сообщает словам элементы молитвы. М. Равель усилил серьезный характер музыки. Он сохранил тональность *gis-moll*, вокальную мелодическую линию, медленный темп и переменный размер (2/4 и 3/4) без изменений, однако долю метра уменьшил вдвое (вместо половинной длительности – четвертная), в тт. 5 и 6 на сильных долях добавил акценты вместо *tenuto*. Композитор создал инструментальное обрамление – трехтактовые вступление и коду суказанием *Andante*. Ритмическое *ostinato* в фортепианной партии обострило впечатление своеобразного похоронного шествия. Арпеджированные аккорды сопровождения в партии правой руки напоминают звон колоколов, а постепенный спуск звуковысотного уровня из верхнего регистра в басовый усиливает состояние сосредоточенности и сдержанности.

Ж. Сузе и Д. Болдуин воспроизводят песню в *fis-moll* с большим драматическим чувством, полностью погружаясь в атмосферу скорби. Пение Ж. Сузе напоминает траурную молитву мирянина, адресованную святым. Фортепианные аккорды, широко разложенные во времени, создают впечатление арпеджированности не только верхней части аккорда, но и всего созвучия, охватывающего широкий диапазон. Они ассоциируются со звучанием погребального набата.

У Дж. Финли и Дж. Дрейка, исполняющих песню в *f-moll*, более строгое отношение к авторскому тексту. Дж. Финли поет отстраненно и менее драматично, напоминая бесстрастную молитву священника. Пианист применяет прием *arpeggiato* только к партии правой руки. Благодаря медленной смене педали между гармониями аккорды плавно перетекают друг в друга, не имитируя звучание колокола.

Музыкальная версия Н. Дорлиак и С. Рихтера в тональности оригинала (*gis-moll*) по темпу гораздо медленнее двух предыдущих. Тембрально голос сопрано ассоциируется с пением ангела, скорбящего о душах умерших. Исходя из этого, фортепианный аккомпанемент звучит воздушно, как небесная арфа или лира.

Quel galantm`est comparable

По содержанию третья песня цикла – *Quel galantm`est comparable* (Какой кавалер сравнится со мной) – представляет собой жанровую сценку: солдат обращается к даме Василике, похвально себя и признается в любви. Узкообъемная мелодия речитативного характера с опорой на устойчивые ступени тональности *G-dur* имеет плясовой характер, что создается быстрым темпом, четным метром и господством коротких длительностей. В песне два куплета, обрамленных громким квинтовым аккордом с полутоновым форшлагом. Оба раза аккорд выдерживается на фермате. Первый куплет звучит без сопровождения в манере, близкой народной. Далее следует фортепианная интерлюдия, напоминающая пасторальный наигрыш, который повторяется в конце песни на *pianissimo*. Он сопровождается синкопированными квинтовыми «возгласами». Второй куплет контрастирует первому наличием аккомпанемента, отличающегося фактурным разнообразием: первые две строки сопровождаются однострунным противосложением на *staccato*, затем появляются арпеджированные аккорды. Последняя строка – признание в любви – отделена от предыдущего паузой, проходит в медленном темпе (*Ralenti*) с авторским пожеланием *trüs tendre* (очень нежно). Фортепианные аккорды *tenuto*,

сопровождающие мелодию, проходят на фоне выдержанного доминантового звука, который разрешается в тонику в начале коды-отыгрыша.

Яркое исполнение песни в народном духе Ж. Сузе и Д. Болдуина, по нашему мнению, хорошо отражает замысел композитора. Благодаря использованию низких обертонов, окраска голоса баритона отличается мужественностью. Первая речитативная фраза характером напоминает народное пение, этому способствует «прямой» звук без вибрато. Д. Болдуин играет энергично, с напором, решительно выделяя перебросы квинты *G-d* из нижнего регистра в средний, что ассоциируется со звучанием волынки. Во втором куплете авторское указание *staccato* трактуется пианистом как массивное плотное *marcato*. На последнем созвучии пианист использует задержанную педаль, наслаивая его звуки на начало фортепианной постлюдии, которая воспринимается жизнеутверждающе (*forte*).

Дж. Финли и Дж. Дрейк воспроизводят песню на полтона ниже в *Ges-dur*. Баритон применяет академическую подачу голоса, не отступающую от канонов оперного пения. Интересен аккомпанемент в фортепианных интерлюдиях: Дж. Дрейк сухо педализирует квинты, вследствие чего не создается эффект звучания волынки. Метрически свободно проводится мелодия в партии правой руки в начале наигрыша, с небольшим «разгоном» вперед. Во втором куплете *staccato* по штриху легкое, пианист подчиняется агогическим нюансам певца. Фортепианная кода исполнена на *pianissimo*, как и указано в авторском тексте. В целом эта интерпретация более цельна по фразировке, в сравнении с предыдущей.

Н. Дорлиак и С. Рихтер трактуют песню целиком в едином темпе *allegro*, за исключением замедления в конце, предписанного автором¹. В фортепианных интерлюдиях используется легкое туше, подчеркивающее грациозность художественного образа.

Chanson de cueilleuses de lentisques

Четвертая из *Пяти греческих мелодий* представляет собой обработку песни *Chanson de cueilleuses de lentisques* (*Песня сборщиц масличного дерева*), в которой девушка сравнивает возлюбленного со светловолосым нежным ангелом и сожалеет, что их бедные сердца вздыхают. В песне два куплета, поэтический текст каждого состоит из шести неравных между собой строк, но мелодией они объединены в четыре фразы. Мелодическое зерно каждой фразы строится как волнообразное опевание тонической терции, захватывающей лидийскую или натуральную IV ступень. Интонационное разнообразие достигается ритмическим рисунком, в котором опорные тоны выделены более крупными длительностями, а проходящие звуки варьируют разные варианты коротких. Динамические нарастания и спады подчеркнуты мелодическими волнами.

М. Равель избрал для песни светлую тональность *A-dur*, заменил некоторые метрические значения ($3/4$ вместо $9/8$ и $2/4$ вместо $6/8$), предписал темп *Lent*, разницу между куплетами подчеркнул фактурным контрастом сопровождения. В первом куплете мелодия оттеняется октавными перемещениями чистых квинт *a-e*, во втором на тех же звуках использованы восходящие и нисходящие фигурации триолями. Кульминационная фраза рельефно выделяется после небольшого построения, идущего без сопровождения. В целом музыка напоминает античную оду, в которой мелодия голоса находится на первом плане.

Каждая из трех интерпретаций словно рисует какой-то свой пейзаж. Ж. Сузе и Д. Болдуин избирают тональность ниже оригинала на тон (*G-dur*). Благодаря поступательному безакцентному движению музыка свободно льется, создавая эффект времяизмерительной метрики (термин В. Холоповой). Медленный темп и спокойный характер создают атмосферу мягко-

¹ В соответствии с содержанием поэтического текста, эта песня должна быть поручена мужскому тембру; примеры, когда женский голос представляет персонажа-мужчину, встречаются не часто. В данном случае можно предположить, что девушка вспоминает, как с ней говорил солдат.

гопредзаката в теплых тонах. Шкала динамической нюансировки Ж. Сузе разнообразна – от *piano* до *forte*, особое внимание уделено мелизмам: они четко озвучены, но при этом не тяжелы. Пианист использует глубокую педаль и густые басы, поддерживающие голос баритона. Так же, как и у певца, имеются значительные динамические градации: низкий регистр более плотный, а в верхнем звучность угасает на *piano*. Только в последней фразе динамика вертикали подчеркивает общую кульминацию.

Дж. Финли и Дж. Дрейк исполняют песню более динамично, с поступательным движением, на два тона ниже оригинала (*F-dur*). Их трактовка рисует картину жаркого дня, наполненного светом. Дж. Финли поет в облегченной манере, особенно украшения-мелизмы. Исходя из этого пианист применяет тонкое рафинированное туше, использует меньше педали, в результате чего фактура партии рояля приобретает более графичные черты. Подход к кульминации трактуется ярче, чем сама кульминация на слове *Hūlas!*

Н. Дорлиак и С. Рихтер представляют песню в оригинальном *A-dur* в медленном темпе, лишенном движения. Линия голоса развивается свободно благодаря агогическим отклонениям, остановкам на мелких длительностях. Н. Дорлиак предвосхищает сонорные согласные, такие как *m* и *n*, поэтому в пении присутствуют частые оттяжки, и пианист в этих случаях ждет певицу. Чистый тембр сопрано, лишенный вибрато, предполагает и соответствующую трактовку аккомпанемента: звучание фортепиано отличается хрустальной утонченностью. В триолях, где пианисты обычно выделяют начальную долю, С. Рихтер, напротив, будто в тумане, растворяет ее в общей гармонии. В данном исполнении кульминации нет, создается призрачная атмосфера с холодноватыми красками, как будто девушки собирают фишечки ранним утром.

Toutgai!

В основе пятой песни, под названием *Toutgai!* (*Веселей!*), лежит задорная мелодия танцевального характера в тональности *As-dur*, в поэтическом тексте которой преобладают междометия, употребляемые при танце и пении: *Ha, tra-la-la, la-ra-la*. Мелодическая линия строится как цепь нескольких волн небольшого амплитуды с быстрым подъемом к вершине и медленным спадом к первоначальному уровню. Четкая акцентная метрика в темпе *Allegro* с господством коротких длительностей примечательна неожиданными сменами размера ($2/3$ и $3/4$) и образованием репризной трехчастности в последовании фраз. М. Равель сопровождал мелодию ритмичным аккомпанементом, ассоциирующимся с игрой народного музыканта на танцах. Ячейка фортепианного сопровождения становится и фактурной основой вступления и коды. В репризном разделе возникают залихватские трехзвучные форшлагги в партии правой руки, усиливающие радостный характер мелодии. Приближение к концу формы подчеркнуто замедлением, после чего с особой яркостью звучит кода.

Ж. Сузе с Д. Болдуином записали песню в тональности *G-dur*. Вокалист поет в свободной, неакадемической манере с возгласами, придыханиями звука *t*, что вызывает ассоциации с англо-саксонским произношением. Пианист ясно артикулирует оба голоса фактуры, скупно используя педаль и подчеркивая акцентность ритма. Музыка воссоздает атмосферу праздника и ярко завершает цикл. Динамика стихает лишь в самом конце.

Интерпретация Дж. Финли и Дж. Дрейка (тоже в *G-dur*) более академична, она меньше ассоциируется с народным исполнительством. В версии этих музыкантов песня звучит более ударно и сухо, манерой напоминая токкату из фортепианного цикла М. Равеля *Гробница Куперена*. Баритон в некоторых восклицаниях укорачивает длительности, что придает музыке патетически окрыленный характер; в окончании песни он использует прием *portamento*. Дж. Дрейк продлевает кульминацию на *forte* до конца миниатюры с большим *rallentando*, завершая финал цикла своеобразным эмоциональным апофеозом.

Н. Дорлиак с С. Рихтером исполняют песню в *As-dur*. Сопрано трактует мелодию мягче и

лиричнее, чем вокалисты в представленных ранее вариантах; на первый план в ее интерпретации выходит не ударно-ритмическое, а линейно-мелодическое начало: музыканты мыслят более крупными блоками, когда единицами метра являются не такты, а вокальные фразы. У С. Рихтера рельефно показаны смены размеров, партия левой руки воспринимается прежде всего как гармоническая основа. В конце песни, как и в других исполнительских версиях, также присутствует большое *rallentando*. В целом, на наш взгляд, такая интерпретация особенно близка к сущности импрессионизма М. Равеля. Прибегнув к сравнению с языком современной М. Равелю живописи, можно сказать, что исполнения Ж. Сузе с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком сопоставимы с манерой художника-графика, иллюстратора и литографа Мориса Дени, чей стиль отличался простотой форм, мягкостью линий и бледностью красок; интерпретация же Н. Дорлиак с С. Рихтером напоминает почерк Клода Моне, с характерным для него отсутствием четких контуров и контрастов и формированием общей картины из отдельных пятен.

Выводы

Сравнительный анализ вышеперечисленных исполнительских версий *Cinq mûlo dies populaires grecques* демонстрирует богатство интерпретационных возможностей этого сочинения и позволяет глубже понять замысел композитора. Каждый вариант является уникальным художественным высказыванием, отражающим индивидуальность артистов и их понимание музыки М. Равеля. Для адекватного отражения композиторского замысла каждый из певцов выбирает наиболее удобную для него тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианист, в зависимости от типа голоса вокалиста, стремится найти необходимое инструментальное туше. Разные певческие тембры создают соответствующие эмоциональные оттенки, а неодинаковые темпы и динамические оттенки порождают несхожие настроения. Пианисты акцентируют многообразие фортепианной партии: одни подчеркивают ритмическую основу, другие – гармоническое богатство.

Библиографические ссылки

1. КОРНИЕНКО, Е. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. В: *Проблемы музыкальной науки=Music Scholarship*. 2007, № 1, с. 213–225. ISSN 1996-5326.
2. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
3. *Mémoires populaires grecques de l'île de Chios recueillies au phonographe* [online]. Paris: Imprimerie Nationale, Ernest Leroux, 1903 [accesat 25 sept. 2023]. Disponibil: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280705b>
4. RAVEL, M. *Cinq mélodies populaires grecques*. Interp. Gérard Souzay [image video]. [accesat 21 oct. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=gW20EYvc9Ac&ab_channel=liederoperagreats
5. ЛИСИЦИАН, Р. Интерпретация цикла «Пять греческих народных мелодий» и песни «TRIPATOS» Мориса Равеля В: *Хайазг: Энциклопедия*. Окт. 2012 [accesat 29 feb. 2024].
6. ЛИСИЦИАН, Р. Равель Морис. Пять греческих народных мелодий. Песня «TRIPATOS». В: Р. ЛИСИЦИАН. *Этюды* [online]. Москва: Музыка, 2017, с. 55–58 [accesat 29 feb. 2024]. ISBN 978-5-7140-1319-5. Disponibil: <https://www.classicalmusicnews.ru/wp-content/uploads/2022/01/ruben-lisitsian-etudes.pdf>.