

8. Zheng, Yutsin. (2023) Kitayskoye podvor'ye moskovskogo Patriarkhata v upravlenii Pravoslavnoy bogoslužebno-pevcheskoy deyatelnosti [The Chinese courtyard of the Moscow Patriarchate in the management of Orthodox liturgical and singing activities]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 2 (89). pp. 114–122.

9. Khvatova, S.I. (2016) Komp'yuterizatsiya, pravoslavnye Internet-resursy i kanonicheskoe edinstvo sovremennogo bogoslužheniya [Computerization, Orthodox Internet resources and the canonical unity of modern worship]. In: *Muzykal'noe iskusstvo v sovremennoy sotsiume* [Musical art in modern society]. Rostov-on-Don: Publishing House of the Russian State Conservatory named after S.V. Rachmaninov. pp. 189–198.

10. Starostina, N. B. (2022) Ob opyte sozdaniya pravoslavnoy muzyki v kitayskom traditsionnom stile (na primere troparnogo osmoglasiya i liturgii) [On the experience of creating Orthodox music in the Chinese traditional style (using the example of the troparion octagon and liturgy)] *Vestnik kul'turologii – Bulletin of Cultural Studies*. 2 (101). pp. 149–162.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-133-141

Е.В. Занин

**«ГРОЗНЫЕ ГИМНЫ СЛАВНОГО ВОЙСКА ЗАПОРОЖСКОГО,
ИЛИ ВОЕННАЯ СОНАТА ДЛЯ ЛИТАВР» В.Г. КИКТЫ:
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ИНСТРУМЕНТА СОЛО**

В статье рассмотрено произведение для литавр соло российского композитора В.Г. Кикты в свете таких инновационных художественных тенденций XX века, как усиление роли ударных инструментов в современном музыкальном искусстве и углубление программности в сонатном жанре. Автор статьи акцентирует внимание на изменении роли аккомпанирующего и ритмизирующего инструмента ударной группы симфонического оркестра, постепенное превращение литавр в сольный инструмент с присущей им художественной образностью и исполнительской выразительностью.

Ключевые слова: литавры, соната, Валерий Кикта, программность музыки, приемы исполнения.

Актуальность темы исследования. Двадцатый век, несмотря на сохранение и приумножение фундаментальных традиций развития художественной культуры, привнес в музыкальное искусство множество новшеств, связанных, как пишет К.Н. Екимова, с «разнообразием направлений, стилей, жанров, новаторством музыкального языка и драматургии» [1. С. 115]. Немаловажное значение в данном направлении принадлежит усилению программности в развитии камерно-инструментальной музыки, которая разнопланово воплотилась в камерных сонатах, созданных в XX веке буквально для всех сольных оркестровых инструментов. В этом плане можно назвать сонаты, созданные не только для традиционных струнных инструментов (например, соната для скрипки соло «Посвящение Паганини» Х. Каррильо, «Элегическая соната» для альты и фортепиано В.И. Казенина, соната для виолончели и фортепиано «Приношение Р. Шуману» С. Каллигариса), для духовых (например, соната для флейты-соло «Диалог с Шопеном» Е.И. Подгайца, соната С. Адлера для валторны «Пересечения», соната Ю. Филаса для тромбона «Цветы родины»), но и для инструментов, к концу XX века активно персонифицировавших свои «сольные» амплуа в оркестре. Среди последних, например, можно

выделить гитару (две сонаты для гитары Х.В. Хенце по мотивам произведений У. Шекспира, «Соната одиночества» П. Вакса) и солирующие литавры, для которых российским композитором В.Г. Киктой в 1997 году создана военная соната «Грозные гимны славного Войска Запорожского», как указал сам композитор на титульном листе рукописи произведения, – «по прочтении “Полтавы” А.С. Пушкина» (рис. 1).

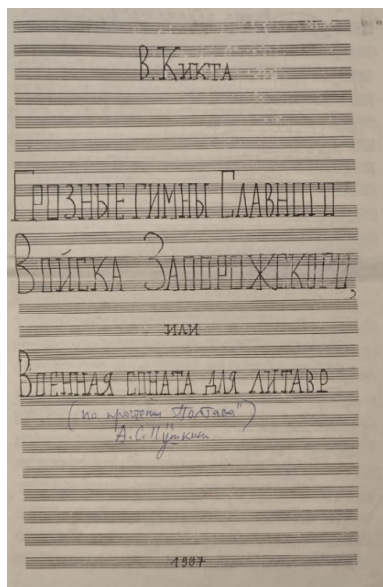


Рис.1. Титульный лист рукописи военной сонаты В.Г. Кикты

Возрастание роли ритма и тембра в современной музыке, несомненно, привлекло к семейству ударных инструментов пристальное внимание композиторов. В связи с этим следует отметить, что существует множество исследовательских работ, посвященных усовершенствованию конструкций современных ударных, новаторству в сфере исполнительских приемов игры на них (труды В.Г. Бурдь, Э.А. Галоян, Э.В. Денисова, Г.П. Дмитриева, А.Н. Рало, В.Л. Филатова, С.Б. Шамова и др.). Однако среди данных работ отсутствуют исследования, в которых рассмотрены сольные произведения для литавр. В этой связи обращение к заявленной теме в рамках данной статьи является крайне актуальным.

Цель работы заключается в рассмотрении художественно-образного и исполнительского аспектов военной сонаты В.Г. Кикты «Грозные гимны славного Войска Запорожского». Для достижения этой цели поставлены следующие задачи: определить особенности использования программного компонента в произведении, проанализировать

выразительные и исполнительские аспекты сочинения, выявить возросший художественный потенциал литавр как сольного инструмента ударной группы оркестра.

Основная часть. Литавры являются древнейшим ударным музыкальным инструментом, известным со времен Месопотамии, примерно с III тыс. до н. э. Под разными названиями инструмент был распространен в Древней Греции, странах Азии и Африки. Как предполагает Э.А. Боулз, во время третьего крестового похода 1190–1191-го гг. литавры проникли в страны Европы и на территорию средневековой Руси, где продолжали использоваться в военных целях для объединения больших масс воинов, а также во время религиозных церемоний и организованной охоты. В светской культуре наибольшее распространение литавры получили в Германии, где приобрели особую любовь и почитание именитой аристократии [2].

Современная форма литавр сформировалась примерно в XV веке в виде пары литавр разного размера – один котел больше, другой меньше (барочные литавры). До конца XVI века инструмент был меньше современного по размеру и только в начале XVII века, после вхождения в состав придворного оркестра, увеличился в размерах. Для настройки инструмента с конца XVI века начали применяться винты (винтовые литавры), в XIX веке – рычаги и педали (механические литавры), позволяющие быстро менять высоту настройки. В современном оркестре используются комплекты из различного размера и различно настраиваемых четырех литавр. Вместе с усовершенствованием механизма инструмента происходило изменение его функции в оркестровой практике.

Предположительно, первым начал применять инструмент Ж.Б. Люлли в оркестре Парижской оперы. В те времена для партии литавр предназначалось скромное выполнение акцентирующей функции с подчеркиванием главных аккордов лада – тоники и доминанты либо функция громкостного усиления звучности оркестра в *tutti*, о чем свидетельствует Э.В. Денисов [3. С. 6]. Венские классики по-прежнему применяли литавры для усиления мощи оркестра в *tutti* и ритмической поддержки группы медных или

низких струнных в кульминационных моментах, однако начали вводить новые приемы игры – тремоло, а также эпизодически поручали инструменту крошечные оркестровые соло (пример 1).

Пример 1. Бетховен Л. Концерт для скрипки № 1, 1 часть

Allegro, ma non troppo.
TUTTI.

Flauto.
Oboi.
Clarineti in A.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in D.
Timpani in D.A.
Violino principale.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

В творчестве композиторов-романтиков литавры получили определенную самостоятельность и более широкое применение, что выразилось в увеличении количества котлов (до 16 в произведении Х.К. Грубера «Charivari») и количества исполнителей (4 литавриста в III части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза), расширении звукоизобразительных и гармонически самостоятельных функций инструмента (игра интервалами и аккордами в партитурах Г. Берлиоза, Р. Вагнера).

Значительно расширился функциональный диапазон литавр в XX веке, что было обусловлено тенденцией к повышению роли ритма в современной музыке. Так, в симфонических партитурах Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, Э.В. Денисова и других композиторов литавры использовались не только для изобразительных эффектов, но и для нагнетания эмоционально-динамического напряжения (пример 2).

Пример 2. Шостакович Д.Д. Симфония № 9, кода 1 части (партия литавр)

W 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 6 510 1

fff

Baß-Pos. u. K. - Baßb. (Solo) 1 2 X 3 4 5 6 7 8

ppp

9 10 11 12 13 14 Y 7 540 1 2

Pos. u. K. - Baßb. *fff*

3 4 5 6 7 Z 1 550 1 2 3 4

5 6 7 8 9 560 10 11 12 13 14 15 16

Так, благодаря усовершенствованию конструкции и настройки современных литавр, новаторству в сфере исполнительских приемов игры, к концу XX века постепенно изменилось отношение к главному инструменту группы ударных, которая, по словам

Э.В. Денисова, «из самой незначительной превратилась в концертирующую и равноправную, наряду с другими оркестровыми группами» [3. С. 21]. Свидетельством продолжающейся эволюции в отношении трансформации роли инструмента в музыкальном искусстве является процесс появления сольного репертуара: сонаты для литавр Дж. Айелло и Дж. Бека, концертные пьесы У. Кана и Дж. Бергамо, «Вариации на тему короля Георга» У. Крафта и другие.

Знаковым произведением отечественного сольного репертуара для литавр выступила военная соната для литавр «Грозные гимны славного Войска Запорожского» В.Г. Кикты. Произведение посвящено Андрею Никитину, солисту-литавристу академического Большого симфонического оркестра имени П.И. Чайковского, выпускнику Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (1992), преподавателю Академического музыкального училища и Центральной музыкальной школы при Московской консерватории. Произведение впервые прозвучало в исполнении А.А. Никитина в одном из концертов XIX Международного фестиваля современной музыки «Московская осень», который проходил со 2 по 30 ноября 1997 года. Как свидетельствуют рецензии на концерты фестиваля, на премьере военной сонаты А.А. Никитин представил театрализованный вариант ее исполнения – в казацком костюме на фоне живописного задника [4].

Соната для литавр В.Г. Кикты, как и многие сонаты XX века, является программным произведением. Усилением интереса к программной сонате в XX веке, как утверждает Р.Г. Шитикова, стала актуализация традиционного жанра сонаты «в контексте нового мышления» [5. С. 5229]. Помимо этого, появление программных сонат обусловлено интенсивными интеграционными процессами в современной художественной культуре, позволяющими, как отмечает О.В. Гудожникова, направить «фантазию исполнителя и слушателя в определенное образно-содержательное русло и постичь замысел композитора с наибольшей достоверностью» [6. С. 152]. Процессы синтеза музыки с различными видами искусств позволили композиторам, в том числе и В.Г. Кикте, «не только зафиксировать свой замысел в виде нотного текста, но и подробно разъяснить, расшифровать его содержание при помощи специальных словесных посланий, генерирующих и направляющих процесс интерпретации музыкального творения» [2. С. 5228].

В сонате В.Г. Кикта воспроизвел обобщенный грозный образ военной силы Запорожского казачьего войска. Литавры в течение всего периода существования украинского казачества выступали атрибутом казацкой общины под разными названиями (бубны, котлы, барабаны и т.д.), наводя ужас на врага своим громовым звуком. Как констатирует Н.В. Бабкова, «литавры добывались казаками во время военных батальи с турками и татарами, но иногда дарились казацким гетманам польскими или российскими монархами» [7. С. 22]. Согласно «Летописи Григория Грабянки», в 1670 году литавры войску Запорожских казаков подарил польский король Михаил Вишневецкий, а в 1709 году – русский царь Петр I [8].

В казачьем быту, как пишет Н.В. Бабкова, литавры выступали «средствами связи между военными казацкими отрядами, выравнивая ритмичность производного шага казацкого войска на марше или во время наступления, сигналом для пробуждения утром или отбоя вечером» [8. С. 22], а также использовались в качестве музыкального инструмента в военной государственной музыке во время встречи послов и гостей, сопровождения в поездках украинских гетманов. Родившись и проведя детство в Донецкой области, В.Г. Кикта был хорошо знаком с музыкальной культурой запорожского казачества, особым ритуальным назначением казацких литавр, специальным статусом литаврщика (довбыша) в казачьем войске, которые, по свидетельству Э. Славутича, за службу получали вознаграждение 10–15 рублей в год [9. С. 222].

Соната В.Г. Кикты представляет собой большую развернутую концертную пьесу для традиционного набора солирующих литавр (большая, две средних, малая).

Произведение изложено в одночастной форме, в которой четко прослеживается двухтемная экспозиция, большая разработка и реприза. Литавры в течение всей пьесы не перестраиваются (используются различные модификации четырех звуков – фа большой октавы, до, ре и фа малой октавы).

Первая тема (1–12 такты), выполняющая роль главной партии, имеет песенный прообраз, на что указывают многовариантное «обыгрывание» трихордовой интонации натурального ре-минора с постоянным возвращением к устою ре (последовательность большой секунды до-ре и малой терции ре-фа в объеме чистой квинты до-фа), использование долгих длительностей в «былинном» размере 3/2 (целые, половинные), «легатной» фразировки, приемов тремолирования, приглушенной динамики (пример 3).

Пример 3. Кикта В.Г. Военная соната для литавр, первая тема



Тема дважды повторяется с вариантными изменениями: сначала в виде оstinato-вого тремоло, создающего эффект «дрожания» или «вибрирования», затем излагается на фоне тремолирующего нижнего выдержанного фа. Такой медленный тремолирующе-шелестящий зачин в предельно тихой динамике с применением нетипичного для мембранных ударных штриха *legato* напоминает пушкинский образ сказителя «преданий старины глубокой». Выполнить фразировку легато на мембранофонах весьма сложно: как пишет С.Б. Шамов, «звук затихает быстро, в медленном темпе нота становится короче, чем должна быть в соответствии с замыслом композитора: относительно быстрое затухание ноты не позволяет поддерживать свое звучание» [10. С. 67], поэтому обычно и применяется тремолирование.

Вторая тема (37–52 такты), выполняющая роль побочной партии, контрастна первой. Она инструментальна по своему характеру, изложена в двухдольном метре (*alla breve*) с постоянным возвращением к выдержанному половинными длительностями другому устою – до. Тема ритмически подвижна (преобладают восьмые), «прямолинейна» по своему типу движения (простые ритмические формулы с остановками в конце музыкальных фраз), использует контрастное (по отношению к первой теме) таинственно-дикое звучание (*misterioso*) с глухим звучанием сначала по центру котлов, а затем – с игрой пальцами по котлам. Такое «шлепающее» звучание литавристы обычно называют «мертвым» потусторонним тембром (пример 4).

Пример 4. Кикта В.Г. Военная соната для литавр, вторая тема



Далее повторяется первая тема, которая вновь представлена в тремолирующем виде, с завершением фраз глissандирующими звучаниями, исполнение которых пред-

полагает использование непростого приема фиксации стопором педали нижнего звука (пример 5).

Пример 5. Кикта В.Г. Военная соната для литавр, повтор первой темы в экспозиции



Разработка сонаты включает три четко разграниченных раздела, построенных на вариантном развитии второй инструментальной темы. В первом разделе она развивается в виде свободных вариаций и подвергается различным ритмическим преобразованиям: сначала она изменяется метрически (6/4, 5/4, *alla breve*) и динамически (поочередное применение *f* и *p* создает эффект эха), исполняется «сухим» ударом (*secco*); далее тема претерпевает более сложные ритмические изменения (триоли в двухдольном и квартоли в трехдольном метрах). Следующие вариации (*marcato*, *energico*) представляют тему в «грозном» двойном пунктирном ритме (четверть с двумя точками и шестнадцатая) с подчеркнuto резкими акцентами, и обратном пунктирном ритме (шестнадцатая и восьмая с точкой). Далее следует несколько вариаций, создающих эффект ускорения за счет постепенного ритмического дробления темы (восьмые в сложном несимметричном размере 5/8, шестнадцатые в 7/8, акцентированные группы шестнадцатых в исходном *alla breve*).

Первая кульминация отмечена появлением в грозном виде первой темы (*f*, *marcatissimo*): она изменила свой повествовательный образ на устрашающий из-за «отягощения» форшлагами, акцентами, глиссандирующим тремоло на выдержанных звуках, «втискиванием» синкопированных триолей в двухдольный метр, появлением двойных нот (пример 6).

Пример 6. Кикта В.Г. Военная соната для литавр, первая кульминация разработки



Второй раздел разработки строится по аналогичному принципу игры ритмами, но с использованием двойных нот. Он начинается с резкого *subito p*, применения сухого (*secco*) удара, возможно, передающих далекое «атмосферное» звучание, на что указывают ритмические «сбивки» триольных фразочек, завершающихся глухими «отыгрышами» нисходящих восьмых, частое применение звучания «пустых» квинт, ритмически невнятно «шелестящих» тремоло унисонов и октав. Весь этот материал звучит как бы вдалеке, в приглушенной динамике, изображая отход вдалеке казачьего войска.

Далее начинается третий раздел разработки, изображающий появление вблизи нового «персонажа» – турецкого дозора. В данном фрагменте композитор имитирует эхообразное звучание турецкой дарбуки (турецкого барабана с открытыми краями, на котором играют щелчками пальцев). Подобно смене высоты звучания и громкости ударов на турецкой дарбуке (сложенными пальцами в центре мембраны и разведенными пальцами по краю мембраны), в музыкальном тексте применяется точное дублирование ритмических фраз приемами игры пальцами по ободу котлов на *f* и пальцами по котлам на *p*, что напоминает разговор-переключку турецких воинов по типу близко-далеко (пример 7).

Пример 7. Кикта В.Г. Военная соната для литавр, начало третьего раздела разработки



Далее следует игра ритмами, передающая радость и веселье турецких воинов по поводу отсутствия «грозных» казаков: темп постепенно ускоряется (*piu mosso, agitato*, далее *accelerando*), метр «мельчает» (3/4 сменяется на 2/2), так же, как и ритм (восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые), ровные ритмические формулы сменяются на танцевальные, динамика усиливается до *fff*. И вдруг в разгар этого веселья громко вклинивается грозная тема главной партии, возвещающая о возвращении казачьего войска. Кульминационный эпизод битвы В.К. Кикта передает устрашающим звучанием двойных ударов по котлам (такой прием игры четырьмя палочками не типичен для мембрано-фонов) в утрированно акцентированном ритме скачки (пример 8).

Пример 8. Кикта В.Г. Военная соната для литавр, кульминация разработки



Весь этот батальный эпизод завершается громоподобным тремоло двойными нотами и оглушительным ударом по литаврам в динамике *fffff*, мембрана которых, без заглушения, продолжает вибрировать естественным образом до полного исчезновения звука. Далее начинается реприза: в полнейшей тишине (*subito p*), как в далекой дымке истории, проходят обе темы в зеркальной последовательности экспозиции. В последнем проведении главной темы композитор применяет эффекты падающей палочки и постепенного «истаивания» (*ritenuto*, длинная фермата).

Таким образом использование разнообразной звуковой палитры и различных технических приемов позволили В.Г. Кикте с помощью всего четырех литавровых звуков воссоздать оригинальную картину истории периода существования знаменитого войска запорожских казаков, на протяжении нескольких веков обеспечивавших защиту южных окраин от набегов врагов. Создав оригинальную программную концертную сонату для литавр «Грозные гимны славного Войска Запорожского», композитор ярко продемонстрировал богатый художественный потенциал инструмента ударной группы, открыл широкую перспективу для его перехода к сольной концертной практике, не уступающей по своей значимости прочим инструментам симфонического оркестра. Помимо этого, произведение существенно расширило и украсило педагогический репертуар исполнителей-литавристов класса ударных инструментов творческих вузов России, который ранее был представлен исключительно сочинениями современных зарубежных авторов.

Литература

1. Екимова К.Н. Возрождение инструментальных жанровых моделей эпохи барокко в творчестве Альфреда Шнитке // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 115–118.
2. Bowles E.A. The Double, Double, Double Beat of the Thundering Drum: The Timpani in Early Music. URL: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/XIX/3/419/353120?redirectedFrom=fulltext&login=false> (дата обращения: 08.06.2025)

3. Денисов Э.В. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. 256 с.
4. Шитикова Р.Г. Программная соната в музыке XX века // Фундаментальные исследования. № 2. 2015. С. 5228–5234. URL: <https://s.fundamental-research.ru/pdf/2015/2-23/381873> (дата обращения: 25.05.2025).
5. Румянцев С.Ю. Спасительный казак // Фестиваль «Московская осень» 1988–1998 / ред.-сост. А.Г. Григорьева. М.: Композитор, 1998. С. 269–270.
6. Гудожникова О.Н. Программность в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/programmnost-v-sonatah-dlya-violoncheli-i-fortepiano-kompozitorov-hh-veka> (дата обращения: 08.06.2025).
7. Бабкова Н.В. Литавры – атрибут воинской славы украинского казачества XVI–XVIII вв. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/litavry-atribut-voinskoy-slavy-ukrainskogo-kazachestva-16-18-vekov> (дата обращения: 08.06.2025).
8. Грабянка Г. Летопись Гигория Грабяки. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010280563/ (дата обращения: 08.06.2025).
9. Славутич Э. Служебная одежда и мундирное обеспечение военной музыки в Левобережной Украине // Специальные исторические дисциплины теории и методики. 2006. № 13. С. 274–288 (на укр. яз).
10. Шамов С.Б. Практические методы и теоретические аспекты работы над фразировкой в классе ударных инструментов // II Всероссийский конкурс профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант»: сборник методических работ и видеоуроков лауреатов и финалистов. М.: Духовое общество им. В. Халилова. 2024. С. 67–69.

“Formidable Hymns of the Glorious Zaporozhian Army, or Military Sonata for Timpani” by V.G. Kikty: Musical Poetics and Artistic Potential of a Solo Instrument
Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 133–142
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-133-142

Evgeniy V. Zanin, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: zaninzhenya@mail.ru

Keywords: timpani, sonata, Valery Kikta, programmatic music, performance techniques.

The article examines the work for solo timpani by Russian composer Valery Grigorievich Kikta in the light of innovative artistic trends of the 20th century, caused by the strengthening of the role of percussion instruments in modern musical art, as well as the deepening of the programmatic nature of the sonata genre.

The purpose of the work is to consider the artistic, figurative and performing aspects of the military sonata by V.G. Kikta “Formidable Hymns of the Glorious Zaporozhian Army”. To achieve this goal, the following tasks were set: to determine the features of the use of the program component in the work, to analyze the expressive and performing aspects of the composition, to identify the increased artistic potential of the timpani as a solo instrument of the orchestra’s percussion group.

The author of the article briefly describes the history of the emergence of timpani, their penetration into secular music of Western Europe, as well as the role of timpani in the life of the Zaporozhian Cossacks. The author also focuses on the changing role of the accompanying and rhythmic instrument of the percussion group of the symphony orchestra, the gradual transformation of the timpani into a solo instrument with their inherent artistic imagery and expressiveness. The use of a diverse sound palette and various technical methods allowed V.G. Kikta to recreate an original “live” picture of history using only four sounds of

the timpani. Having created a bright programmatic concert sonata for timpani “Formidable Hymns of the Glorious Zaporozhian Army”, the composer clearly demonstrated the rich artistic potential of the percussion instrument, opening up a broad perspective for its transition to an interesting solo concert practice, not inferior in its importance to other instruments of the symphony orchestra.

References

1. Ekimova, K.N. (2019) Vozrozhdeniye instrumental'nykh zhanrovnykh modeley epokhi barokko v tvorchestve Al'freda Shnitke [Revival of instrumental genre models of the Baroque era in the works of Alfred Schnittke]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 4 (75). pp. 115–118.
2. Bowles, E.A. (1991) *The Double, Double, Double Beat of the Thundering Drum: The Timpani in Early Music*. [Online] Available from: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/XIX/3/419/353120?redirectedFrom=fulltext&login=false> (Accessed: 08.06.2025).
3. Denisov, E.V. (1982) *Udarnyye instrumenty v sovremennom orkestre* [Percussion instruments in the modern orchestra]. Moscow: Soviet composer.
4. Shitikova, R.G. (2015). *Programmnaya sonata v muzyke XX veka* [Program Sonata in the Music of the Twentieth Century]. [Online] Available from: <https://s.fundamental-research.ru/pdf/2015/2-23/381873> (Accessed: 08.06.2025).
5. Rumyantsev, S.Yu. (1998). Spasitel'nyy kazak [The Saving Cossack]. In: *Festival' “Moskovskaya osen'” 1988–1998* [Festival “Moscow Autumn” 1988–1998]. pp. 269–270.
6. Gudozhnikova, O.N. (2019) *Programmnost' v sonatakh dlya violoncheli i fortepiano kompozitorov 20 veka* [Programmatic Nature in Sonatas for Cello and Piano by 20th Century Composers]. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/programmnost-v-sonatah-dlya-violoncheli-i-forte-piano-kompozitorov-hh-veka> (Accessed: 08.06.2025).
7. Babkova, N.V. (2015) Litavry – atribut voinskoy slavy ukrainskogo kazachestva 16-18 vekov [Timpani – an attribute of military glory of the Ukrainian Cossacks of the XVI–XVIII centuries]. [Online]. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/litavry-atribut-voinskoy-slavy-ukrainskogo-kazachestva-16-18-vekov> (Accessed: 08.06.2025).
8. Grabianka, G. (1710) *Letopis' Grigoriya Grabyaki* [Chronicle of Grigory Grabyaka]. [Online]. Available from: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010280563/ (Accessed: 08.06.2025).
9. Slavutich, E. (2006) Sluzhebnyaya odezhda i mundirnoe obespechenie voennoy muzyki v Levoberezhnoy Ukraine [Service clothing and uniform for the provision of military music in Livoberezhny Ukraine]. *Spetsial'ni istorichni distsipliny teorii ta metodiki – Special historical discipline of theory and methodology*. 13. pp. 274–288 (In Ukrainian).
10. Shamov, S.B. (2024) Prakticheskiye metody i teoreticheskiye aspekty raboty nad frazirovkoy v klasse udarnykh instrumentov [Practical methods and theoretical aspects of working on phrasing in the percussion instrument class]. In: *Vtoroy vserossiyskiy konkurs professional'nogo masterstva molodykh prepodavateley dukhovykh i udarnykh instrumentov “Vivat, muzykant”: sbornik metodicheskikh rabot i videourokov laureatov i finalistov. M.: Dukhovoye obshchestvo imeni Valeriya Khalilova* [The Second All-Russian competition of professional skills of young teachers of wind and percussion instruments “Vivat, musician”: Collection of methodological works and video lessons of laureates and finalists]. Moscow: Valery Khalilov Wind Society. pp. 67–69.