

4. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. "Теория и история искусства" / Киреева Наталия Юрьевна. – Саратов, 2010. – 252 с.
5. Кошкарева Н. В. Сценическая композиция: хоровой театр в творчестве современных отечественных композиторов / Н. В. Кошкарева // Музыкаведение. – 2007. – № 5. – С. 15–22.
6. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Ю. Мостова. – Харків, 2003. – 20 с.
7. Пігров К. Керування хором : учб. посібник / К. Пігров. – К. : Держвидав образотв. мистецтва і муз. літ, 1956. – 182 с.
8. Птица К. Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство / К. Б. Птица // Работа с хором. Методика и опыт : [сборник / сост. и общ. ред. Б. Г. Тевлина]. – М., 1972. – С. 13–56.
9. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Ю. В. Пучко-Колесник. – К., 2009. – 18 с.
10. Соколов В. Г. Работа с хором : учебное пособие / В. Г. Соколов. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2, ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – 421 с.
12. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. – М. : Музгиз, 1940. – 217 с.

УДК 78.27

***Горбачевська Ярина Павлівна,**
старший викладач кафедри струнно-смичкових
інструментів, здобувач кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*

ДИСКУРС АЛЬТОВИХ ТРАНСКРИПЦІЙ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується корпус транскрипцій для альту і фортепіано, створених у хронологічних межах першої половини ХХ століття. Пропонується аналіз чотирьох оригінальних скрипкових творів Ф. Сабо, Ю. Свенсена, Е. Елгара, Е. Шоссона у перекладі для альту. Узагальнюються теоретичні спостереження стосовно специфіки та типологічних різновидів техніки перекладу, пропонуються критерії їх диференціації.

***Ключові слова:** виконавство, інтерпретація, альт, оригінал, авторська версія, стиль, жанр.*

Горбачевская Ярина Павловна. Дискурс альтовых транскрипций первой половины ХХ столетия.

В статье исследуется корпус транскрипций для альту и фортепиано, созданный в хронологических рамках первой половины ХХ столетия. Предлагается анализ четырёх оригинальных скрипичных произведений Ф. Сабо, Ю. Свенсена, Э. Элгара, Э. Шоссона в переложении для альту. Обобщаются теоретические наблюдения, по-

священні специфіке и типологічним різновидностям техніки переложения, пропонуються критерії їх диференціації.

Ключевые слова: *исполнительство, интерпретация, альт, оригинал, авторская версия, стиль, жанр.*

Horbachevska Yaryna. The discourse of the viola transcriptions of the first half of the twentieth century.

The article examines the case of the transcriptions for the viola and piano, which were created in the chronological limits of the first half of the twentieth century. An analysis is presented of four original violin works of F.Sabo, Yu.Svensena, E.Elhara, E.Shossona adopted for viola. Summarizes the theoretical observations regarding the specificity and typical varieties of the adoption technology, there are also presented the criteria for their differentiation.

Key words: *performance, interpretation, viola, original, original author's version, the style, genre.*

Доволі численний корпус творів для альтя становлять обробки, переклади й транскрипції, які істотно збагачують не надто солідний європейський репертуар першої половини ХХ століття. Тривала традиція створення нової інтерпретації відомого музичного тексту сягає часів, коли сольна альтова література знаходилася на стадії формування. Константною ознакою найвідоміших транскрипцій є високий естетичний ценз та популярність як самого першоджерела, так і його нової версії, оскільки автори звертаються передусім до класичних шедеврів, що є окрасою європейської концертно-віртуозної практики. Перенесення оригінального тексту в інші темброві умови увиразнює фактурні, динамічні, штрихові та темброво-інтонаційні ознаки, зумовлені альтовим звукообразом. Відтак, транскрипція постає самодостатнім мистецьким актом, а її автор виступає, свого роду творчим тлумачем-посередником, який втілює своє розуміння першоджерела. Отже, у музично-комунікаційній ситуації, яка при цьому складається, "транскрипція виступає різновидом композиторської інтерпретації" [1, 5].

Попередній огляд континууму перекладів мініатюр для альтя і фортепіано (або оркестру) дозволив запропонувати декілька класифікаційних критеріїв, а саме:

1. За тематикою чи образною сферою: народно-жанрові сценки ("Танок словацьких юнаків" Б. Бартока та "Малагуенья" І. Альбеніса), лірико-пейзажні замальовки або кантиленні мініатюри переважно романсового складу ("Арія" Ф. Сабо, "Романс" Ю. Свенсена, "Salut d'Amour" Е. Елгара, "Ноктюрн" Г. Форе, "Інтерлюдія" Е. Шоссона) тощо;

2. За способом перекладу – строгий, дослівний (Б. Барток) чи вільний, фантазійний (решта з перелічених п'єс), що передбачає значний ступінь відхилення від тексту оригіналу;

3. За вихідним тембровим складом оригіналу: монотембровий (фортепіанні п'єси Б. Бартока, І. Альбеніса), бітембровий (мініатюри для скрипки і фортепіано Е. Елгара, Ю. Свенсена), політембровий (концертно-симфонічні твори Е. Шоссона);

4. За функційним статусом оригіналу – частина циклу (Е. Шоссон) чи самостійний твір (решта з перелічених вище).

У даній статті вважаємо за доцільне зупинитися на скрипкових мініатюрах кантиленного характеру з урахуванням сукупності елементів різних методів транскрибування: від дослівного відтворення авторського тексту – до транспозиції партії скрипки в альтовий регістр чи виокремлення з політембрової фактури чільної мелодичної лінії соліста тощо.

Відтак оберемо для більш детального розгляду нові прочитання відомих кантиленних скрипкових мініатюр. Передусім це "Арія" (1953) для скрипки і фортепіано угорського композитора Ференца Сабо (Szabó Ferenc, 1902–1969), яка отримала певний резонанс і затребуваність у середовищі концертуючих музикантів саме в перекладі для альту і фортепіано. Багата мелізматикою, ритмічно вишукана мелодична лінія "Арії" апелює до давньосхідних витоків угорського фольклору. Повільні роздумливо-наспівні образи вільно-імпрровізаційного складу отримали назву "халхато нота", що означає "п'єса для слухання". Витоки цієї традиції сягають епічних речитативно-імпрровізаційних історичних пісень XV–XVI століть, а також любовної ліричної пісні XVI–XVII століть, що отримала поетичну назву "квіткової" лірики та відзначалась орієнтальною мелодикою й гнучкими примхливими ритмами.

За формою романтична "Арія" Ф. Сабо становить куплетно-варіантну тричастинність. Коливання фігурацій у партії фортепіанного супроводу нагадує розмірений рух баркарольного погойдування. У фактурі увиразнюються різні за функційним навантаженням пласти: повторюваний або витриманий басовий звук, фігураційне заповнення, що містить приховані поліфонічні лінії, та розповідна речитативно-декламаційна мелодична лінія соліста. В лоні фігураційного руху народжуються контрапунктичні до основної теми інтонації, зокрема, секундова поспівка, яка згодом відтворюється у партії солуючого альту, подекуди "проростаючи" у зачин мелодичної оповіді "Арії".

Вокальна природа мелодичної лінії поєднується з вибагливими ритмічними малюнками та мелізматикою. Пунктири, синкопи, тріолі, секундово-терцеві кружляючі ходи, паузи надають живого дихання мелодії, яка в кульмінації спалахує експресивними відозвами. Висхідний стрибок на малу септиму в партії альту (обернений варіант великої секунди) презентує інтонаційне зерно першого куплету, сягаючи найвищого звуку h1, після чого динаміка руху поступово вичерпується. Утворюється природна трифазність розвитку музичної думки: імпульс-розвиток-завершення (за Б. Асаф'євим, i-m-t (initium, motus, terminus)), яку композитор надалі варіантно розвиває.

У середній частині "Арії" (другому куплеті) увагу зосереджено на центральному фрагменті motus, що проводиться квартою вище, набуваючи щоразу більшого драматизму і "розквітаючи" у кульмінаційній фазі (цифра 2). Ефектні стрибки на септиму, нону та дециму сягають звуків c2 e2 f2. Гамоподібний низхідний рух у дві з половиною октави є предиктом до завершення середнього розділу, акцентуючи секундову інтонацію, яку в уповільненому темпі на fff в унісон проголошують фортепіано і соліст.

Спад динаміки до p знаменує початок третього куплету та відновлює початковий настрій – звучить зачин "Арії" (initium), однак, очікуваного в репрізі продовження він вже не отримує, оскільки розвитковий потенціал motus цілком

вичерпано у середньому кульмінаційному епізоді. Від початкового і-м-т у репрізі згасаючого типу залишаються лише крайні фази і – t. Відлуння ж середнього розділу нагадують про себе у просвітленій коді висхідним септимовим стрибком (pp). Тональний план від початкового *fis-moll* охоплює низку тональностей (*cis-moll*, *fis-moll*, *h-moll*) і завершує твір умиротвореним світлим звучанням *H-dur*. Звертає на себе увагу використання дорійського (VI підв. у мінорі) та фрігійського ладового забарвлення. Останній подекуди використовується шляхом розщеплення II ступеню в одночасному звучанні натурального і пониженого шаблів. Відтак, стилістика "Арії" Ф.Сабо поєднує народно-жанрові витоки з суто романтичною зображальністю, імпровізаційністю, витонченою грою ритмоінтонаціями, а ясність, лаконізм висловлювання з бездоганною композиційною логікою.

Той самий комплекс рис, лише втілених на іншій національній основі, спостерігається у Романсі Юхана Свенсена для скрипки з оркестром ор.26, (1881) у транскрипції І. Срабіана (редакція партії альту А. Свірського) . Перше виконання Романсу належить польському скрипалеві Станіславу Барцевичу, який гастролював у Норвегії (прем'єра 1881 року в Осло).

Ніжно-поетична образність, романтична піднесеність, чарівність і витончена грація музики Романсу і донині полонять слухача. У новій обробці твір отримав нове концертне життя і більш експресивне звучання, що кореспондує із давніми традиціями виконавства хардингфелерів – народних скрипалів західної Норвегії. З гірського району Гардангер походить особливий вид норвезької скрипки – *hardingfele* або *hardangerfele*, що "за зовнішнім виглядом і конструкцією... радше нагадує старовинний інструмент *viola damore*" [2, 28]. Таким чином, Романс у насиченому оксамитовому альтовому звучанні апелює до традицій виконавства на гардангерській скрипці. Особливістю композиції Романсу є поєднання вокальної пісенно-романсової мелодики у крайніх частинах тричастинної форми із контрастною народно-жанровою танцювальною серединою, в якій Свенсен звертається до ритмоінтонаційного комплексу найпоширенішого серед норвезьких селянських танців – спрінгара (або спрінгданса, спрінглейка).

Починається твір триголосним каноном: хроматичні низхідні інтонації, що відтворюють у даному контексті настрій любовного томління, в подальшому отримують розвиток у межах жвавої середньої частини у партії супроводу. Політна, наспівна мелодія альту вступає затактовим висхідним октавним ходом і продовжує стриміти угору: висхідний тетрахорд та квінтовий стрибок, після чого фраза заокруглюється, компенсується протилежним низхідним рухом. Наступний чотиритакт модулює у тональність доміанти (*D-dur*), з якої починається середина простої тричастинної форми, де продовжується розвиток початкового висхідного мотиву на тлі індивідуалізованих ліній супроводжуючих голосів.

Жвава, контрастна середина супроводжується прискоренням темпу, зміною жанрової основи, ладу (однойменний мінор), характеру мелодики та штрихової техніки. Акцентований рух у мелодії, пружна, сповнена життєвої енергії триольно-пунктирна ритміка, танцювально-стакатний супровід, виразно окреслюють фольклорні витоки. Пластична, гнучка лірико-пісенна мелодія зміню-

ється молодечим запалом стрімкого народно-жанрового епізоду, настрої поетичного любовного освідчення вмить змінюється стихією народного танцю. Саме тут яскраво і барвисто втілюється національна специфіка мислення композитора: загострені пунктирні ритми у поєднанні з триольністю увиразнюють характерні атрибути спрінгара. "Пластика цього танцю виявляється у кружляючому русі, що поступово прискорюється", – зазначає О. Левашова [2, 33].

Свенсен не лише тонко втілює образ сповненого невимушеної граційності спрінгара, але й послідовно відтворює вихор кружляння пар через особливості розгортання матеріалу на різних композиційних рівнях: мелодичні підйоми-спади у партії соліста, примхлива, "мереживна" мелізматика на кшталт виконавської манери норвезьких скрипалів, тематичний повтор квартою вище у тональності субдомінанти, рясні грона секвенційних рядів тощо. У центральному епізоді рух уповільнюється, танцювальний акомпанемент змінюється акордовим супроводом із низхідним хроматизмом. У мелодії з'являються терцеві інтонації вступу, а в репризі середньої частини темп кружляння пошвидко змінюється завдяки новому фактурному рішення. Повернення початкового образу романсу звучить особливо трепетно на фоні тремолоючого супроводу та звукових мережінь у верхньому регістрі. В коді висхідний рух розчиняється на ррр.

У зверненні до жанру романсу Ю. Свенсен постає спадкоємцем Хальфдана Кьєрульфа (Halfdan Kjerulf, 1815–1868), що закладав традиції норвезької класики і по праву вважається творцем норвезького романсу. Окрім національно-своєрідних ознак, мініатюра виявляє впливи німецького романтизму (Шуберт-Шуман), а також репрезентує романтичну традицію інструментального прочитання вокального жанру – на кшталт мендельсонівських "Пісень без слів".

Наступна альтова транскрипція скрипкового романсу – мініатюра "Salut d'Amour" Е. Елгара – одне з поетичних музичних зізнань у коханні, перший опублікований твір композитора, з якого починається його сходження на мистецький Олімп. Перші фрагменти Е. Елгар написав улітку 1888 року, присвятивши їх майбутній дружині Керолайн Еліс у відповідь на її поезію "Love's Grace". До кінця цього ж року автор створив три редакції твору – фортепіанну, для дуету скрипки і фортепіано та оркестрову. Прем'єра твору (точніше, його оркестрової версії) відбулася 11 листопада 1889 року у Лондоні (Crystal Palace під багудою Августа Менса (August Manns)).

Найпопулярнішою залишається версія твору для скрипки і фортепіано, очевидно, в силу тембрових характеристик "найспівучішого" з інструментів. Як концертуючий скрипаль-виконавець Елгар тонко відчував природу групи струнних. Відтак, саме тому так природно звучить твір у перекладі для альту. Транскрипцію і редакцію "Salut d'Amour" для альту і фортепіано здійснив П. Кондрусевич.

М'які синкоповані акордові похитування у партії фортепіано підкреслюють проникливу пластичну мелодію соліста, сповнену ніжної заміряності і щирого живого почуття. Теплі секстові інтонації розпочинають кожен наступний чотиритакт, невимушені і безпосередні низпадаючі ходи, заокруглені фрази виявляють вокальну органіку мелодії. Логіка гармонічного розвитку і формотворення просто бездоганна. Хоча англійські музикознавці вважають, що Елгару

не довелося навчатися у Лейпцигській консерваторії (про що так мріяв композитор), одна, можливо, саме тому йому вдалося уникнути догматизм класичної школи, однак, у формобудові, гармонічних послідовностях та акордовій вертикалі проступають деякі ознаки школярства, хоча п'єса вражає благородством (*noblemente*) і високою культурою відчуттів.

У середній частині твору в малотерцевому співставленні змінюються тональні барви: *Es-dur* приходить на зміну початковому *C-dur*. Фактура супроводу залишається незмінною, а в партії соліста переважає поступовий секундовий рух та секвенційний розвиток, сентиментальні інтонації оспівування. Тема проводиться в партії фортепіано при опорі на витримані звуки у партії альту. Динамізована реприза істотно збільшена у масштабах, спалахуючи раптом нестримним чуттєвим потоком, що стрімко сягає кульмінації. Кода вгамовує, умиряє емоційний вихор. Лірична тема любовної пісні повертається ще раз, але притишено у партії фортепіанного супроводу. Чималий розвитковий фрагмент у репризі та повторення у коді початкової теми надають тричастинній формі мініатюри чітко відчутних рис рондальності. Рефрен – тема любовного свідчення – набуває щоразу нових рис: у початковому проведенні являючи ніжно-ліричний, сентиментально-солодкавий образ мрії, що тане; у репризі – вихор пристрасті; в коді – зачарування, затамована журба.

Ніжний ліризм, щирість, поетичність мініатюри Е. Елгара апелює до кращих сторінок романтичної лірики Р. Шумана, Й. Брамса, А. Дворжака. Водночас, просякнута справжнім англійським духом, високим *noblemente* почуттів п'єса кореспондує зі світом образів старшого сучасника композитора – Льюїса Керрола. Авторів "Salut d'Amour" та "Аліси у Дивокраї" споріднює невимушеність, щирість, ясність висловлювання, вишукане поєднання жорсткої конструктивної логіки та фантазійності, бездоганність смаку і неодмінна вірність культу естетичного задоволення.

Оркестрова "Інтерлюдія" Ернеста Шоссона (Chausson, Ernest Amédée, 1855–1899) з "Поєми" для голосу с оркестром завершує короткий огляд кантиленних транскрипцій для альту і фортепіано. Сучасник композитора критик А. Самазейль наступним чином охарактеризував його творчий почерк: "Прониклива чарівність, часто оповита меланхолією, спокійна і серйозна ясність, простота і витонченість, що плинуть з самого серця, – такими є основні риси музики Шоссона" [цит. за: 5, 122]. У творчості французького пізнього романтика не було радикальних новацій, він радше довів до витонченої досконалості мистецтво своїх попередників, підвівши підсумки еволюції французькій інструментальній традиції.

Більшість творів Шоссона (39 виданих опусів і така ж кількість неопублікованих) становлять малі і камерні і форми, здебільшого для голосу в супроводі фортепіано, що свідчать про вокальну природу його таланту. Композитору вдається досягнути максимального єднання голосу, поетичного тексту та інструментального супроводу – тому найбільш виконуваними є саме його вокальні твори.

Аналізована "Інтерлюдія" є транскрипцією частини його "Поєми Кохання і Моря" ("Poème de l'amour et de la mer" (1882–1892, op. 19) для голосу з оркестром на поезію Моріса Бушо (M. Bouchor)). Інтерлюдія, однак, отримала попу-

лярність і як окремих твір – автор опублікував її як самостійну мініатюру у двох варіантах перекладу: для фортепіано та для скрипки і фортепіано. Оскільки у першоджерелі інтерлюдія виконує функцію невеликої зв'язуючої побудови між основними частинами вокальної поеми, то для розуміння її як смислової, так і формотворчої ролі у циклі, слід звернутися до огляду "Poème de l'amour et de la mer".

Поєма – пріоритетний жанр у творчому спадку Шоссона, що визначає особливий склад його індивідуального мислення та світовідчуття: серед нечисленних творів композитора, окрім "Кохання і Моря", наявні ще три програмні симфонічні поеми та відома "Поєма" для скрипки з оркестром. Художніми домінантами "Poème de l'amour et de la mer" є контрастність та символіка, глибоке і експресивне втілення суперечливого духовного буття особистості, сповненої розчарувань, відчаю, поневірянь та безнадійного песимізму, що споріднює твір з бодлерівськими сторінками. Ускладнені образи й асоціації, тяжіння до втаємниченості, містики, натяків і недомовленостей у поезії маловідомого М. Бушо свідчать про символістичну природу його творчого обдарування. Деякі банальні замальовки настроєвого характеру ("аромат бузку і троянд та шурхіт опалого листя – так помирає кохання") перетворюються в музичному прочитанні Е. Шоссона у вишукані, рафіновано-чуттєві алюзії, що напрочуд вдало кореспондують з вагнерівськими уподобаннями композитора.

Частини поеми, між якими розташувалась Інтерлюдія, репрезентують контрастні емоційно-психологічні стани – народження і смерть кохання:

– I. "Квіткова вода" – "La Fleur des eaux" – ніжний морський пейзаж, пастельні арабески чуттєвості й райдужних сподівань з нотками тривожного передчуття;

– III. "Смерть Любові" – "La Mort de l'amour" – літо проминуло, і морський пейзаж вже віщує холодність коханої та тишу запустіння: "моя кров перетворилася на лід у дивній посмішці моєї любові Я прочитав це фатальне слово в її широко розкритих очах: забуття".

"Інтерлюдія" відтворює стан невизначеності та меланхолійного очікування. Авторська ремарка "Lent et triste" ("Повільно і сумно") змальовує задумливо-заворожену і деяко похмуру атмосферу. Розпочинає музичний розвиток застигла гармонія супроводу (d-moll), на тлі якої зароджується "мотив сумніву" в діапазоні терції. Його подальший розвиток пов'язаний з ваганням, балансуванням між протилежними психологічними станами: у першій фразі лейтмотив прагне вгору, охоплюючи октавний діапазон; у другій збігає низхідним рухом. Акордові спалахи у високому регістрі на ррр зупиняють рух. Третє варіантне проростання "мотиву сумніву" призводить до його інтонаційного і ладового переродження: в однойменному мажорі (D-dur) зроджується експресивна висхідна тематична побудова – остання відчайдушна спроба повернути втрачене кохання. Романтичними акордовими хвилями оживає фактура супроводу, однак, кульмінація так і не настає, порив швидко згасає, почуття охолоджуються. В останньому репрізному проведенні основна тональність d-moll у співставленні з похмурим b-moll передрікає розв'язку подій – віщуючи смерть кохання.

Звичайно, зовнішня дія у творі відсутня, вона цілковито перенесена у психологічну площину. Відтак, Інтерлюдія з "Poème de l'amour et de la mer" – з'єднувальний місток між Еросом і Танатосом, своєрідна рецепція тристанівських образів, а музична мова мініатюри – також місток "між драматичним, сповненим містики романтизмом Вагнера і Франка та прозорим імпресіонізмом Дебюссі" [6]. Вдалу характеристику дав поемі М. Равель: "Від самого початку викладу основних тем, гармонія і мелодія злиті воєдино, сповнені найніжнішої чарівності. На щастя, зберігаєш спогад про це під час непотрібних і незграбних розробок, звукового мотлоху, знесилюючого такий музичний твір. Оркестр, подекуди дещо перевантажений, однак, завжди чарівний, відтворює з витонченим розумінням змальовані поетом пейзажі ... Зрештою, для чого шукати недосконалості в творі, який мене глибоко зачарував? [цит. за: 6].

Відтак зміни у транскрипціях мініатюр для альтя стосуються головно фактурно-інтонаційного рівня, спрямованого, здебільшого, у бік ускладнення та переключення драматургічних функцій – з акомпануючої у солюючу, з максимальним увиразненням мелодичної лінії. Таким чином, "транскрипція як результат композиторської інтерпретації виступає окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора" [1, 6].

Література

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю / М. Ю. Борисенко. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2005. – 17 с.
2. Левашева О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / О. Левашева. – М. : Музыка, 1975. – 624 с.
3. Олейник Л. Досьє на джентльмена. Києвлянам відкрили музику Едварда Элгара / Леся Олейник. – Зеркало недели. – № 42 (671) 11. – 18 ноября 2007.
4. Савицька О. Лицар музики. У Національній філармонії України відбувся вечір, присвячений 150 річчю з дня народження англійського композитора Едварда Элгара / Ольга Савицька. – День. – № 188, 2007. – <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/licar-muziki>
5. Французская музыка второй половины XIX века. – Ред. М.С.Друскина. – М. : Искусство, 1938. – 252 с.
6. Шоссон Эрнест [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki/>