

Лошков Ю.І., доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів

Харківська державна академія культури

МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ І ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Визначається роль соціокультурних та естетичних чинників у формуванні диригентського мистецтва в умовах музичного романтизму першої половини XIX ст.

Ключові слова: музичний романтизм, естетика диригування, оркестрове виконавство.

Аннотация. Лошков Ю.И. Музыкальный романтизм и формирование дирижерского искусства. Определяется роль социокультурных и эстетических факторов в формировании дирижерского искусства в условиях музыкального романтизма первой половины XIX в.

Ключевые слова: музыкальный романтизм, эстетика дирижирования, оркестровое исполнительство.

Summary. Loshkov U.I. Musical romanticism and the formed of the conductor art. Author of the article define the role of the social-cultural and esthetical factor in the formed of the conductor art in conditions the musical romanticism of the first half XIX century.

Key words: musical romanticism, conductor esthetic, orchestral performance.

Постановка проблеми. Формування естетичних засад диригентського оркестрового мистецтва пов'язано з добою музичного романтизму, а конкретніше, з австро-німецькою музичною культурою XIX століття. В її межах формувалася так звана німецька романтична диригентська школа, фундаторами якої були видатні універсальні митці, які в своїй творчості плідно суміщали презентативну та репрезентативну діяльність. Цей період має непересічне значення не тільки для з'ясування еволюції європейської музики, а й для осмислення сучасного стану світового диригентського мистецтва. Разом із тим, необхідно відзначити невисвітленість та невизначеність в науково-методичній літературі соціокультурних та естетичних чинників, що сприяли формуванню диригентського мистецтва в добу музичного романтизму.

Аналіз досліджень та публікацій. Музичний романтизм в науковій думці посідає одне з провідних місць. Він розглядався в контексті історії та теорії музики такими визнаними мистецтвознавцями, як Б. Асаф'єв, М. Друскін, В. Конен, В. Васіна-Гроссман, М. Черкащина та ін.; художні засади романтизму висвітлені у фундаментальних виданнях, присвячених музичній естетиці Франції, Австрії та Німеччини XIX ст. Значний матеріал для дослідників музичного романтизму містять праці, присвячені постатям або збірці епістолярного та публіцистичного надбання Р. Шумана, Г. Берліоза, Р. Вагнера та інших видатних романтиків. Але диригентська діяльність митців музичного романтизму, як і естетичні засади формування диригентського мистецтва взагалі стали привертати увагу науковців лише в останні десятиріччя. Так, російський дослідник Л. Сидельников приділив увагу ролі романтиків у диригентському виконавстві в історичному нарисі «Симфонічне виконавство» (М., 1991); проблемам виконавської естетики романтиків значне місце приділив вітчизняний митець Г. Макаренко в працях «Музика і філософія...» (К., 2004) та «Творчість диригента...» (К., 2005). Їх попередником в радянському музикознавстві є відомий публіцист середини XX ст. Д. Рабинович, який в своїх критичних статтях – аналізах виступів відомих оркестрів та диригентів розмірковував над специфікою та метаморфозами єдиної з будь-коли існуючих національних диригентських шкіл, влучно названою ним «старою німецькою романтичною диригентською школою» [8]. Втім, означені автори не зосереджувалися на проблемі виявлення специфіки формування диригування як різновиду музичного виконавства в певних соціокультурних умовах.

Отже, **мета статті** – визначити роль соціокультурних та естетичних чинників у формуванні диригентського мистецтва в умовах музичного романтизму першої половини XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Романтизм як художня течія сформувався наприкінці XVIII – початку XIX ст. в літературі (Німеччина, Великобританія, інші країни Європи та Америки). В 1820-ті рр. під впливом літературного сформувався музичний романтизм. В. Васіна-Гроссман основною характерною ознакою романтизму назвала «звернення до внутрішнього,

Надійшла до редакції 03.08.2010

душевного світу людини» [4, С. 12]. В музиці увага до внутрішнього світу людини виявилася в культурі суб'єктивного, тяжінні до емоційної напруженості, що визначило пріоритет лірики.

Необхідно відзначити, що риси «передромантизму» притаманні визначним композиторам другої половини XVIII – початку XIX ст. Починаючи з К.Ф.Е. Баха (1714-1788), прогресивні музиканти прагнули втілення в звуках людських почуттів, що спричиняло пошук нових засобів, які сприяли вираженню як сили, так і тонкощів емоційного життя, ліризму в його індивідуальному аспекті.

М. Друскін відзначав, що, характеризуючи романтизм, необхідно казати про більшу, в порівнянні з класиками, сміливість сприйняття, широту асоціативних зв'язків, які породжують рухливість, комплексність, багатоскладність образів [3, С. 183]. Така специфіка сприяла збагаченню та індивідуалізації засобів вираження, водночас зробивши їх найважливішим елементом музичної образності.

Виникнення романтизму зумовлено зміною соціальної ситуації в світовій культурі. Майже до кінця XVIII ст. музика розглядалася як наука, знання (*ars*). Вона безпосередньо об'єднувала ремесло як систему норм відтворення культурної традиції, з одного боку, та осмислення музики – з іншого. Традиційно музика мала функціональну специфіку; їй було відведено конкретне місце в повсякденному житті – у побуті, в церковному ужитку та ін. Тобто, музичний твір існував не як естетичне ціле, котре потребує для засвоєння відповідної естетичної ж установки, а мав, у першу чергу, прикладний, службовий характер. Музика створювалася з певною практичною метою. Соціальне функціонування музики було, певною мірою безпроблемним, оскільки співпадало з самою сутністю музики. Кожному жанру музики відводилася своя роль; було визначено місце його в соціальному укладі суспільства.

Початок XIX ст. ознаменувався осмисленням музики як змістовного та смислового мистецтва, що стало реакцією на процес становлення і самоосмислення людини як особистості протягом XVII – XVIII ст. Історичні потрясіння межі XVIII – XIX ст. – Французька революція (1789-1794), наполеонівські війни (1799-1814) прискорили еволюційні процеси в мистецтві. Музика, як і мистецтво взагалі, стала активним учасником художнього освоєння дійсності та становлення реалізму XIX ст., що спричинило суттєві протиріччя. По-перше – зовнішні. Традиційні форми функціонування та слухання музики суперечливо співіснували з її новою духовною наповненістю, котра антагонізувала старим стереотипам. По-друге – внутрішні. Музика, яка вийшла за межі попередніх традиційних форм функціонування, вимагала особливого цілеспрямованого естетичного сприйняття та осмислення. Тобто, виникла проблема розуміння музики. В зв'язку із цим, на початку XIX ст. активізується процес культивування форми цілеспрямованого та зосередженого слухання музики заради музики – концерту.

До кінця XVIII ст. в німецькому мистецтві сконцентрувався значний духовний потенціал, котрий не мав аналогій в культурі інших європейських країн. Цей потенціал виявився в розвитку особистості, що усвідомлює себе як суб'єкт, психологічний індивід надзвичайно насиченого, різноманітного та суперечливого змісту; як особистість, що заключає в собі цілий світ. Центральна ідея німецької романтичної естетики межі XVIII – XIX ст.: мистецтво – шлях до єднання окремої душі з «душею світу». Для творців цієї концепції ототожнення одиничного з загальним можливе лише в такому художньому переживанні, яке підніметься до доторкання до «сутності» (в первинному розумінні – до «божественного»). Звідси предметом мистецтва достойне бути лише духовно значиме, а художній акт вимагає безкомпромісної чистоти та цілеспрямованості. Піднесені ідеї німецької романтичної естетики трактувалися в контексті національного відродження. Так, ідеолог музичного романтизму Р. Шуман наголошував, що для представників цієї мистецької течії кінцевою метою є піднесення німецького духу через німецьке мистецтво [5, С. 145]. Така ситуація зумовила специфіку художньої образності музичного романтизму та актуалізувала прерогативу виконавця як інтерпретатора музичного тексту й посередника між автором і публікою.

Крім художньо-естетичних чинників, значну роль у формуванні диригентського мистецтва в австрійсько-німецькій культурі відіграли політичні та економічні чинники. Як відомо, Австрійська імперія, столиця якої – Відень повноправно вважалася культурним центром Європи, увійшла в XIX ст. багатонаціональною, але територіально чітко окресленою державою, а Німеччина до середини XIX ст. була роздробленою на велику кількість державних утворень – курфюршеств. Разом із тим, вікові традиції залучення музики як складової всебічного виховання представників аристократичних кіл – власників земель, сприяли поширенню при дворах курфюрстів різноманітних музичних колективів, точніше організацій, в межах яких займалися професійною діяльністю, матеріально заохочувані талановиті музиканти різних національностей. Австрійський музикознавець Л. Новак відзначав, що в аристократичних колах музика не тільки в свята, а й в повсякденному житті виконувала певні художньо-естетичні завдання [2, С. 60]. Склад цих організацій дозволяв постановку музичних творів будь-яких жанрів. Подібні музичні колективи функціонували і у так званих «вільних» містах.

Очоловували такі організації капелмейстери, багатofункціональна специфіка діяльності яких включала й безпосереднє керівництво процесом спільного виконання – диригування [1]. Зазначені вище художньо-естетичні чинники спричинили професіоналізацію в музичній галузі та, зокрема, диференціацію в межах капелмейстерської діяльності. Так, вдосконалення та ускладнення музичної мови на підставі ідейного поглиблення змісту зумовило вимогливість композиторів до художньої якості

процесу виконання в контексті підвищення професійної майстерності як колективу виконавців, так і керівника процесом виконання. Ці зміни спричинили появу професійних музикантів-педагогів, основою діяльності яких була якісна фахова підготовка виконавців. Поряд із тим, прагнення до самовдосконалення обумовило поступове зосередження музикантів на певних різновидах творчої діяльності, таких, зокрема як композиція та керівництво колективним виконанням, які до того склали синтетичне капельмейстерство.

З іншого боку, поступове зниження платоспроможності австро-німецької, як і взагалі європейської, аристократії спричинило демократизацію академічного музичного мистецтва. Музиканти поступово почали переорієнтовуватися в сенсі матеріального забезпечення з професійної діяльності при дворі на життя за рахунок визнання широкою публікою. Швидкоплинність цього процесу можна проілюструвати на прикладі двох видатних віденських класиків. Зокрема, в останнє десятиріччя XVIII ст. Й. Гайдн, який отримав визнання та матеріальний достаток завдяки капельмейстерській діяльності, обурювався, що «така єдина в своєму роді людина», як В.А. Моцарт не має місця придворного капельмейстера, а невдовзі Л. ван Бетховен, отримавши визнання, міг дозволити собі жити на доходи від видання творів та ін. [3, С. 10]. Така ситуація зумовила трансформацію в межах співвідношення «виконавець – аудиторія», в основу якої лягла актуалізація для музикантів проблеми популярності у публіки. В зв'язку з цим, у період музичного романтизму отримали поширення карколомна віртуозність, музичні ефекти, спрямовані на миттєве враження, епатаж не тільки на сцені, а й в житті.

Означені умови відіграли суттєву роль у формуванні оркестрового диригування як різновиду музично-виконавського мистецтва, естетичні основи якого закладали видатні універсальні музиканти, значне місце в професійній діяльності яких займало капельмейстерство. Зокрема, поява перших художньо значимих музичних романтичних творів пов'язана з творчістю Е.Т.А. Гофмана та Л. Шпора, які активно займалися капельмейстерською діяльністю [6, С. 340]. Крім того, практичне капельмейстерство давало можливість композиторам-романтикам суттєво впливати на оркестрове виконавство взагалі. Так, з ім'ям основоположника німецького національного романтичного музичного театру К.М. Вебера пов'язаний процес закріплення певного розташування оперного оркестру та диригента під час виконання. Заслугою цього видатного музиканта є й запровадження репетиційного процесу як обов'язкової норми підготовки музичного твору до репрезентації [7, С. 46-47]. Довготривале керівництво музичними колективами та публічні виступи з ними сприяли підвищенню рівня виконавської майстерності оркестрантів не тільки цих колективів, а й всієї Європи. Крім К.М. Вебера, який біля десяти років здійснював керівництво Дрезденським оперним театром, необхідно назвати й значимий для музичної історії більш ніж десятирічний період

керівництва Ф. Мендельсоном-Бартольдів лейпцігським «Гевандхаузом», і диригентську творчість Ф. Ліста у Веймарському оперному театрі з 1848 по 1861 рр. В практичній діяльності цих та інших представників музичного романтизму викристалізувалися рольові функції та принципи взаємодії диригента з музичним колективом.

Разом із тим, головною заслугою музикантів-романтиків є формування естетичних засад диригентського мистецтва. Реалії часу зумовили опору романтиків у репрезентативній творчості на надбанні видатних попередників, не тільки віденських класиків, а й композиторів XVI – XVII ст. Причиною цьому став поступовий вихід на провідні позиції побутової, розважальної музики. Поширені в попередні часи різні форми розважальної музики займали значне місце в творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта. Танцювальна та опереткова музика І. Штрауса-сина, визнаного Р. Вагнером «самою музичною головою століття» [6, С. 29], була популярною в усіх прошарках суспільства. Але розважальна спрямованість такої продукції відволікала публіку від серйозної музики, розрахованої на вдумливе осмислення. Музиканти-романтики вважали, що лише художнє виконання досконалих зразків високого мистецтва може з успіхом протистояти розважальності. Боротьба з поверховістю та розважальністю музики зумовила наслідування традицій, а творче надбання Л. ван Бетховена слугувало романтикам неперевершеним зразком. Таким чином, універсальні митці К.М. Вебер, Ф. Мендельсон-Бартольдів, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст на фундаменті творчих досягнень видатних попередників, які вони пропагували й як диригенти, створили новий романтичний стиль в музиці. Як основоположники романтичної музики, ці видатні музиканти, завдяки власній виконавській та публіцистичній діяльності, сформувавши естетичні засади диригентського мистецтва й, зокрема, німецької романтичної диригентської школи.

Г. Берліоз, який став за диригентський пулт у зв'язку з незадоволенням рівнем виконання його творів, з тридцятирічного віку активно займався диригентською практикою. Пошуки нових засобів виразності в композиторській творчості обумовили доскональне вивчення можливостей інструментального складу симфонічного оркестру. Ці практичні знання лягли в основу «Великого трактату з сучасної інструментовки та оркестровки» (1844). В 1856 р. виходить друком трактат Г. Берліоза, присвячений проблемам керування виконавським колективом, під назвою «Диригент оркестру. Теорія його мистецтва», де автор викладає як естетичні погляди на роль і завдання диригента, необхідні для цієї діяльності характерні якості, так і вузькопрофесійні – систематизує та пропонує до засвоєння метричні схеми (від дводольної до семидольної); робить спроби вберегти від «шаблонних» у диригуванні помилок.

Трактат «Диригент оркестру...» вважається органічною частиною вчення про інструментування. Таке ставлення обумовлював Л.М. Гінзбург,

формулюючи методичну значимість диригентських установок Г. Берліоза, яка полягає в об'єднанні оркестрового мислення (техніка гри оркестру і його окремих інструментів, їх звучання та інтонування) із практичною професійною підготовкою, що формує справжнього диригента [9, С. 86].

На нашу думку трактат «Диригент оркестру...» присвячений не стільки проблемам практичної ремісничої підготовки, скільки висловленню особистого бачення диригента як художника, його естетичної ролі. Про це свідчить і власне відповідальне ставлення митця до розглянутих проблем. «Великий трактат...», присвячений професійним питанням (в першу чергу, композиторським) Г. Берліоз випустив на суд читача у віці, притаманному людині, талант, досвід та знання якої достатні для осмислення та узагальнення проблем інструментознавства. «Диригент оркестру...», який містить естетичні настанови, з'явився на дванадцять років пізніше, коли автору вже було за 50 років – вік становлення мислителя. Саме в естетичних судженнях Г. Берліоза, за оцінкою редактора російського перекладу «Великого трактату...» (1972) С. Горчакова, полягає головне й незмінне значення праці [10, С. 7], а теоретичні міркування видатного митця й сьогодні залишаються актуальними для диригента-художника.

Активна диригентська діяльність Р. Вагнера закінчилася за декілька років до написання ним визначної статті «Про диригування» (1869). На той час видатний реформатор вже започаткував виконавську школу, виховуючи диригентів в безпосередньому практичному спілкуванні при постановці своїх сценічних творів. Серед них музикант високої художньої культури, піаніст, диригент і композитор Г. фон Бюлов (1830-1894) (прем'єри опер «Тристан та Ізоolda» і «Нюрнберзькі майстерзингери» відповідно в 1865 та 1868 роках в Королівській музичній школі Мюнхена), надалі – Ф. Вюльнер (1832-1902), Х. Ріхтер (1843-1916), Г. Леві (1839-1900). Визнаний публіцист, Р. Вагнер на той час вже ознайомив читачів з основними фундаментальними працями із загальноестетичних питань («Мистецтво і революція», 1849 та «Художній твір майбутнього», 1850) і теорії музично-драматичного мистецтва («Опера і драма», 1851). Свої ж виражені погляди на естетику диригування як різновиду музичного виконавства, від художнього рівня якого залежала й сценічна доля творів Р. Вагнера, митець висловив у зрілому віці, осмисливши особисті погляди та досвід.

Стаття «Про диригування» мала велике значення в осмисленні керівництва колективним виконанням як творчої професії. Тут Р. Вагнер вперше наголосив на принциповій необхідності поєднання творчих прагнень та професійних навичок для виведення диригування на мистецький рівень. Саме стосовно естетичного значення настанов Р. Вагнера видатний німецький диригент Б. Вальтер у середині ХХ ст. зазначав, що жодний з музикантів не залишиться байдужим до їх аксіомного значення як виховного чиннику [11, С. 14]

Дослідники диригентського мистецтва небезпідставно одним із основоположників німецької романтичної диригентської школи вважають угорця

за походженням Ференца Ліста. Історія «Листа з диригування», опублікованого Ф. Лістом в 1853 р., яскраво відображає розбіжності між високохудожнім та ремісничим підходами до керівництва колективним виконанням. Специфіка виконання Ліста, яка базувалася на диригуванні періодами та музичними фразами, усупереч традиційному показу долей такту, викликала озлоблені нападки тогочасних професіоналів-ремісників, які звикли керуватися існуючою знаковою системою як формою спілкування між оркестрантами та диригентами. Манера ж диригування Ф. Ліста, як природний прояв на практиці романтичного принципу нескінченної мелодії, свідчить про прагнення митця до високохудожнього відтворення музичного шедеву в живому звучанні. Така спрямованість процесу керівництва колективним виконанням обумовлювала використання не традиційної в диригуванні знакової системи, а оптимальних, на погляд Ліста, засобів вирішення творчих задач. У передмові до партитури симфонічної поеми «Мазепа», висловлюючи побажання усунення «роздробленої по тактах гри», митець наполягав, у першу чергу, на розумінні диригентом виконуваного твору, яке він повинен вміти передати іншим [9, С. 150-151]. Ця настанова окреслює ще одну принципову естетичну вимогу до диригента. Необхідність вміння передавати словами своє «розуміння» музичного твору, якість відсутня в естетиці сольного виконавства, зумовлює осмислення не тільки на чуттєвому, а й на інтелектуальному рівні.

Поряд із тим, романтики-мислителі першими гостро поставили проблему виховання слухацької аудиторії як основне завдання творчості диригента. На початковому етапі музикування було складовою синкретичної дії (ритуальної, трудової тощо), зміст якої був зрозумілим і без музичного супроводу. В часи європейського середньовіччя гегемонія церкви зумовила основну тематику музики як звернення до Всевишнього. Промова молитовного тексту присутніми в церкві об'єднувала священиків – керівників ритуальної дії та віруючих, стираючи духовні межі між ними. Отже, при спільному виконанні релігійного тексту паства виступала як активний співвиконавець, розуміючий образну сферу музики. Подібна синкретичність була характерною на початковому етапі становлення і спільного інструментального виконавства, яке народжувалося в царині церковного хорового співу в XV-XVI ст.

З моменту формування музики як виховуючого мистецтва, і особливо її звільнення від релігійного культу кожну музичну епоху формували, надавали їй образності, вели за собою творчі генії, яких вона породжувала. Значний час це зумовлювалося синкретичністю музичної діяльності, специфіка якої полягала в уособленні творця художнього образу та його репрезентанта. І.С. Бах і Г.Ф. Гендель славилися як органісти, Ф. Куперен та Й. Гайдн були визнаними клавесиністами тощо. Отже, видатні «універсальні» музиканти, з одного боку, формували виконавський стиль епохи, з іншого – виховували слухацьку аудиторію. Ставлення до слухача, як до «співрозмовника», розуміючого музичну мову апріорі, було традиційним. Цьому сприяли й обставини

культивування музики в суспільному житті – високе мистецтво було прерогативою обраних як у сфері виконавства, так і у «споживанні».

Еволюція «музичної мови» привела композиторів XIX ст. до спроб передачі музичними засобами не «зовнішнього», а «внутрішнього». Злет композиторської думки до етично-моральних вершин мав великий вплив і на виконавство – саме творчість композиторів-романтиків сприяла розвитку піаністичного та струнного виконавства, формуванню сучасного диригентського мистецтва. Суттєвим є той факт, що певний час музикант поєднував у собі автора та виконавця, продовжуючи традиції попередніх епох. Слід згадати імена Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста (композитори, диригенти, піаністи), Л. Шпора (композитор, диригент, скрипаль) та ін.

Поряд із тим, формування буржуазних відносин сприяло поповненню слухацької аудиторії представниками середніх класів, які, здебільшого, не були освічені в галузі музики. Ці обставини, з одного боку, та ускладнення «музичної мови», з іншого, поставили перед прогресивними композиторами та виконавцями проблему музичної просвіти.

Висновки. Отже, спрямованість на розкриття внутрішнього світу людини зумовила специфіку художньої образності музичного романтизму та актуалізувала прерогативу виконавця як інтерпретатора музичного тексту й посередника між автором і публікою, на підставі чого відбувалося осмислення процесу репрезентації диригентом музичного твору як творчості. Такі соціокультурні чинники, як поширеність на початку XIX ст. в австро-німецьких землях музичних виконавських колективів та популярність побутової, розважальної музики актуалізували проблему визначення та культивування естетики диригентського мистецтва різними способами професійної музичної діяльності – через виконавство, публіцистику тощо.

Видатні музиканти XIX ст. на фундаменті романтичної естетики на практиці сформували мистецькі принципи нової мистецької спеціальності – диригентського виконавства, теоретично узагальнені в працях Г. Берліоза, Ф. Ліста та Р. Вагнера. В основу естетики мистецтва диригування був покладений виховний принцип: диригент інтерпретує музичний твір, дотримуючись авторської концепції, осмисленої настільки, щоб вміти передати її виконавському колективу, а потім, у спільному творчому пориві – публіці. Тобто, диригент, інтерпретуючи витвір мистецтва, займається самовихованням (особисте осмислення), професійним (практичне втілення інтерпретації в роботі з музичним колективом) та загальним естетичним вихованням (публічне виконання інтерпретованого твору).

Необхідність доведення до колективу музикантів інформації, яка відбиває диригентську виконавську модель музичного твору, спричинила формування універсальної знакової системи на основі мануальної техніки. Зусиллями провідних діячів музичного мистецтва, композиторів та диригентів Г. Спонтіні,

Л. Шпора, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Р. Вагнера та ін. протягом першої половини XIX ст. відбувалася уніфікація засобів керівництва колективним оркестровим виконанням, при якій головну роль стала відігравати мануальна техніка.

Література:

1. Лошков Ю. Капельмейстерська діяльність та професійне музичне мистецтво європейської традиції / Ю. Лошков. – Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. – Х.: ХДАДМ, № 5/2009. – С. 29-32.
2. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение / Л. Новак; пер. с нем. Д. Каравкиной, Вс. Розанова. — М.: Музыка, 1973. — 448 с.
3. Друскин М. Избранное: Монографии. Статьи / М. Друскин. — М.: Сов. композитор, 1981. — 336 с.
4. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Гроссман. — М.: Музыка, 1966. — 405 с.
5. Роберт Шуман. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х томах / Редактор-составитель Л.В. Житомирский; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. — Т.2-А. — М.: Музыка, 1978. — 327 с.
6. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1 : учебное пособие / Под общ. ред. Т.Э. Цытович. — М.: Музыка, 1975. — 510 с.
7. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер (1786-1826): Популярная монография. — Л.: Музыка, 1981. — 112 с.
8. Рабинович Д. Исполнитель и стиль: Избранные статьи / Д. Рабинович. — М.: Сов. композитор, 1981. — Вып. 2. — 228 с.
9. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М.: Музыка, 1975. — 629 с.
10. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Г. Берлиоз; [пер. с франц. и нем. С. Горчакова]. — М.: Сов. композитор, 1972. — Т. 1-2. — 527 с.
11. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Пер. с нем. Н. Аносова // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М.: Гос. муз. изд-во, 1962. — Вып. 1. — С. 3-118.