

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. ГУЛЬДОМ І В. ДЕВЕТЦІ КОНЦЕРТУ № 24 c-moll В. МОЦАРТА ЯК ВТІЛЕННЯ СТИЛЬОВИХ АЛЬТЕРНАТИВ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

Андросова Д. В.

Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової

Анотація. Стаття присвячена обґрунтуванню внутрішньої логіки талановитих і різних версій виконання Г. Гульда і В. Деветці, виходячи з даних композиторської стилістики В. Моцарта переламної епохи поєднання основ віденського класицизму з оновленим устремлінням до барокової спадщини Й. С. Баха та його обдарованих синів, особливо Й. К. Баха.

Ключові слова: інтерпретація, авторський текст, стильова альтернатива.

Аннотация. Андросова Д. В. Интерпретации Г. Гульдом и В. Деветци Концерта № 24 c-moll В. Моцарта как воплощение стилевых альтернатив авторского текста. Статья посвящена обоснованию внутренней логики талантливых и различных версий исполнения Г. Гульда и В. Деветци, исходя из данных композиторской стилистики В. Моцарта переломной эпохи соединения основ венского классицизма с обновленным устремлением к барочному наследию И. С. Баха и его одаренных сыновей, особенно И. К. Баха.

Ключевые слова: интерпретация, авторский текст, стилевая альтернатива.

Annotation. Androsova D. Interpretations G. Gould and V. Devetci of a Concert № 24 c-moll W. Mozart as an embodiment style alternatives of the author's text. Clause is devoted to a substantiation of internal logic talented and deeply of various versions of performance Gould and Devetci, proceeding from given of stylistics Mozart of epoch of connection of bases Viennese classicism with updated aspiration to a barocco heritage I. S. Bach and it of the sons, is especial as I. C. Bach.

Key words: interpretation, author's text, style alternative.

Постановка проблеми. Звернення до даної теми – осмислення альтернатив виконавських інтерпретацій у разі виконання Концерту № 24 В. Моцарта концепційно різними майстрами Г. Гульдом та В. Деветці – продиктоване невичерпністю смислів спадщини великого композитора, який працював в переламну епоху зміни стильових парадигм «століття раціоналізму» та «століття романтизму», пори останнього віденського десятиріччя, що породило стильові антитези розуміння цього образного феномену і, відповідно, стильові розбіжності у виконанні-інтерпретації. У Концерті № 24 В. Моцарта знаходимо поєднання стилістики італійсько-німецької мелодійності та шпюрмерсько-бетховенського драматизму, в унікальній співвіднесеності цих стилістично-«симультанних» («одночасних») виявлень виразних якостей музики названого автора.

Об'єктом дослідження виступає концепція виконавської інтерпретації в її зумовленості композиторським текстом. Предмет – виконавське прочитання Концерту № 24 c-moll принципово стилістично різними піаністами.

Мета статті – обґрунтування виконавського «мінімалізму» Г. Гульда та свідомого «моцартіанства» В. Деветці симультанно-стилістичними передумовами тексту Концерту В. Моцарта, який являє собою художню концепцію «переламної» епохи, для якої показовим є поєднання класицистськи-барокових елементів, природних для німецької еkleктики Віденського класицизму, що також вплинуло на передсимволістські та ранньоромантичні стимули музичного мислення.

Конкретні завдання: 1) узагальнення відомостей про стилістичні установки моцартівського Концерта c-moll, що об'єктивно презентує стильове «перехрестя» в органічній належності до *гармонічної* (як єдності принципово різного) якості стилю даного автора, «симультанні» ознаки якого концентруються у даному творі; 2) виділення у виконавських версіях – «мінімалістській» Г. Гульда, ностальгійно-романтичній В. Деветці (у дусі «романтизму ХХ століття») – стилістичних передумов композиторського авторського тексту.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічна основа – інтонаційний підхід асаф'євської школи в спеціальній спрямованості, за С. Скребковим, на «виконавське» музикознавство (див. книгу названого автора «Художні принципи музичних стилів») [13, 397], у тому числі положення інтерпретації музики, заявлені у працях Н. Корихалової [7], О. Маркової [9].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві представлені порівняльні аналізи виконавських підходів вказаних артистів, вперше визначена як «симультанна» стильова основа Концерту Моцарта № 24, створеного в

період зміни епохальних стильових парадигм. Практична цінність – теоретичне обґрунтування методичного підходу в класі спеціального фортепіано, доповнення в курси історії та теорії виконавства, в загальні курси історії музики вищої та середньої шкіл.

Результати дослідження. Аналізований опус В. Моцарта, Концерт № 24 c-moll, є однією з найбільш виконуваних композицій, яка неодмінно присутня в репертуарі не лише піаністів-«моцартіанців», але й виконавців, далеких від зосередження на «моцартовій специфіці». Причина такої репертуарної універсальності – вищевідзначена «перехідність» стильових показників, у яких великий Маєстро чуйно і точно віддзеркалив «ідею часу», потіснивши певною мірою цюно усталений свій індивідуальний авторський принцип.

Тональність c-moll, як відомо, одна з найбільш вживаних і у Моцарта, і у Віденських класиків у цілому. Основа такого визнання – змістова символіка, заповідана піфагорійською системою та інтерпретована християнською традицією «Музики сфер» [5, 239]: «Diapason spirituale», втілення небесної сутності архангелів-ангелів як Вісників Бога на землі. C-dur / c-moll у Моцарта – це тональність мес, значущих в становленні творчості симфоній та сонат, оперних сцен і драматургічно сутнісних номерів в операх композитора.

Обраний для аналізу Концерт написаний, передуючи «Весіллю Фігаро» і внаслідок подій, котрі Г. Аберт зазначив в біографії В. Моцарта як «великий стилістичний перелом, здійснений під впливом Йоганна Себастьяна Баха, Генделя і Філіпа Емануеля Баха» [1, 142]. І «зовні» цей «...стилістичний перелом виявляється в зверненні, що впадає в очі, до світу старих форм...» [1, 141]. В якості «першого і найвеличнішого твору цього роду постає *Меса c-moll...*» [1].

Згодом знаменитий письменник творчих звершень В. Моцарта, Г. Аберт, вказує на *Фантазію і фугу C-dur* в наслідуванні принципів

Й. С. Баха [1, 148], а в якості доказу впливу Ф. Е. Баха називає *Фантазії d-moll (KV.396)* та *c-moll (KV. 397)* [1, 153]. Однак «... всі ці твори є лише підготовкою до відомої великої *Фантазії c-moll (KV. 475)*, котра була створена у травні 1785 року...» [1, 155]. Особливо виділяємо тональні пріоритети у вибудові цих композицій «в дусі старих майстрів», в яких тональність *c-moll* займає чимале місце як тональність *духовних* творів, тобто тих, що принципово протистоять театральнo-оперному драматизму та трагедійності. Смісл такого протистояння: не тільки пафос, але перш за все етос живить піднесений емоційний тонус вказаних творів, в них Одухотвореність співвіднесена з «правдою афекту». І все ж церковність трактування мінорної тональності як піднесено-спокутувального Смирнення слід відрізняти від специфічно оперної театральної патетики, що розбірливо формує «патетичний» *c-moll* у Л. Бетховена.

Усі наведені цитати дозволяють уяснити логіку, стильових перетворень, які здійснив В. Моцарт на середину 1780-х років, коли від 1782 до 1786 він склав 15 великих фортепіанних Концертів, в будові яких справедливо вбачається вплив Й. К. Баха [1, 194]. Вказана чутливість В. Моцарта до стилю Й. С. Баха та його синів, в протилежність прийнятій установці на Г. Генделя, пояснюється Г. Абертом через внутрішні психологічні стимули: «... причину цього слід шукати... перш за все у тому, що... Вольфганг незрівнянно більш вільно і безпосередньо протистояв головному ворогу відродження мистецтва Баха – раціоналізму...» [1, 140].

Г. Аберт в цілому підкреслено захищає «передромантизм» Моцарта, живий зміст для останнього досвіду бахівського бароко, котрий, від бахіанства Н. Паганіні до аналогічних установок Ф. Шопена та Ф. Ліста, визначив антикласицистський бунт романтиків. Однак, той самий Г. Аберт, захоплюючись романтичною евристиком В. Моцарта, ігнорує унікально-оригінальні, класицистські у своїй основі відкриття його

стилістичної поетики. І все ж «романтикоцентризм» Г. Аберта слід урахувувати з корекцією на розбірливу установку розуміння творчості В. Моцарта крізь призму його масонських тяжінь як *торкань передсимволістських, рівних за хронологією перед- та ранньоромантичним* проявам [6, 36 – 40].

Як бачимо, історично Концерт c-moll В. Моцарта опинився на перетині раціоналістично-класицистських та антираціоналістичних, детермінованих німецьким бароко, впливів, що визначили у сукупності збіги індивідуальних шукань композитора з епохальною – пізньокласицистською та ранньоромантичною – «переплетеністю» з символістським принципом світорозуміння. І якщо у світовому масштабі прийнята ідея визначати початок символізму-модернізму від «Капричос» (1798) та «Колоса» [6, 35 – 37], [8, 256] Ф. Гойї (1746 – 1828), старшого сучасника Моцарта (1756 – 1791), і У. Блейка (1757 – 1827), майже однолітка композитора та пристрасного передсимволіста у віршах «Книги Тель» (1789), «Шлюб Неба та Пекла» (1793) та ін. [3, 639], картинах 1795 р. («Створення Адама», «Милосердя») [11, 137–142], то витончена символіка автора «Чарівної флейти» (1791) виступає не настільки вже виключно індивідуальним прозрінням. В цьому плані більш помітна установка В. Моцарта як реактивності на «поклик часу», удостоювана розумів виняткових і вищою мірою незвичайних натур.

Однак символіка В. Моцарта, що пояснюється Г. Абертом тільки зв'язком із масонською ідеологією, має і своїх історичних супротивників: Ф. Гетц (F. Götz) у книзі «Чарівна флейта» в інсценуванні В. Фельзенштейна у берлінській Комічній опері 1954 р. [4] вказує на депо, що протистоїть масонству. Це – всеперемагаючий ерос [4, с. 39, 93]. І основа такого змістового «обернення» – наявність в даному творі та у творчості В. Моцарта в цілому «барокового простору», нерозривного з тим, що увійшов у історію стилів як «жозефінівський класицизм» [4, 83],

тобто деяке взаємопроникнення («симультанність») барокових та класицистських принципів. Відповідно, виявлення рис бароко в неадекватному йому стилістичному середовищі класицизму можливе тільки за посередництвом символізації (бо антиномічність світського – церковного в бароко стилістично вирішується у поєднанні готичного-ренесансного, як зв'язаного з церковністю, так і з класицистським, єдиним світським стилем-напрямком).

Отже мова йде про символістську насиченість не тільки останніх композицій В. Моцарта, але про спеціальну схильність композитора до символічних втілень церковності (не забуваємо про католицтво В. Моцарта, тоді як церковність Бахів – протестантська) в умовах світського художнього середовища класицизму. В цьому плані Концерт для фортепіано № 24 c-moll, народжений «на роздоріжжі» барокових впливів на класицистський базис мислення композитора виводить на символізації, надзвичайно перспективні у постромантичному мистецтві, в мистецтві модерну, чутливого до цінностей ненаочної і позалогічної символіки-смыслу.

В цьому відношенні «ідеальною моделлю» прочитання вказаного твору В. Моцарта є бахіанська версія Г. Гульда, що «відсторонює» рококо (а це вважається атрибутом стилю даного композитора!) і в цьому плані співзвучна устоям «жозефінівського класицизму». Щоправда, концентрація останнього – у фіналі творчого шляху В. Моцарта в його «Zauberflöte», що залишається загадкою щодо її змістових сплетінь. Однак в цій опері гіперболізується об'єктивно притаманний моцартівським творам 1780-х стильовий континуум «барокових торкань».

Концерт c-moll KV. 491 вибудований у концепції клавірних концертів, визначеної Й. К. Бахом, та успадковує тричастинність італійської симфонії-концерту. В останньому встановлювалася симфонічна діалогічність (що веде до романтичної «змагальності» оркестру та соліста),

однак «зрівноважена» монологічністю зв'язку із духовною музикою (див. етимологічно завдане в терміні-слові «злагодження» сольної та ансамблево-оркестрової звучностей).

Сонатно-симфонічне трактування цілого визначило значущість сонатної структури – у традиціях італійської симфонії й сонати, які створюють «варіацію на структуру» в темпово-жанрово різних частинах. Наскрізним стає сонатний принцип організації в кожній з частин, при тому що I частина вибудована саме в сонатній формі, II частина – рондальна, із допоміжними сонатними відношеннями, тоді як III частина сполучає варіаційність та сонатні відношення. В цьому плані архітектоніка демонструє буквально «помежовність» італійської сонати-симфонії як «варіації на структуру» (сонатність в кожній з частин та варіантне співвідношення тем) і народженої «шпюрмерством» синів-Бахів, Мангеймців, Й. Гайдна циклічності жанрово-структурно контрастних частин.

В. Моцарт в Концерті c-moll виявляє суто індивідуальний знак форми-ідеї: значущість сфери зв'язувальної партії, яка в даному жанровому повороті виділена темою вступу соліста (що не має прямих аналогів у жодного з сучасників композитора).

В даному Концерті, як і в багатьох клавирних сонатах В. Моцарта, що підкресленість зв'язувальної (риторика *confutatio* – протистояння вихідній тезі головної партії та наступної побічної, що виводиться з контуру головної) органічно вписується в «суб'єктивну парадигму» мислення В. Моцарта. Але звичайно «не поміченою» виявляється аналогічність місцерозташування цієї першої кульмінації (з ефектом «тихої» кульмінації) частини – завершенню експозиції у Й. С. Баха, який свідомо вибудовував «двокульмінаційну» конструкцію цілого. І таку структурну аналогію слід визнати символізацією барокової структури, оскільки здійснені пропорції двокульмінаційної побудови в умовах класицистської сонатності (а не

варіантності-сюїтності епохи Й. С. Баха). Другою і основною кульмінацією є в Allegro Концерту зона каденції, вирішувана з більшою чи меншою напругою патетики у виконавському вираженні.

Дана тенденція «двокульмінаційної» будови простежується і у II, і в III частинах. В Larghetto перший епізод відмічений драматичним інтенсивним підйомом, який явно перевершує напругу другого епізоду, хоча останній все ж відмічає фактурно-гармонічною «згущеністю» сфери тт. 55 – 58, тобто зону «золотого перетину». Форма II частини – рондо (порівняно з рондальними ж структурами арій у «Весіллі Фігаро» та в «Дон Жуані», звороти середини першої арії Фігаро помітні у другому реченні теми рефрену Larghetto). До того ж, перший епізод в c-moll більш контрастує з рефреном, ніж другий в As-dur. Тим самим повторюється кульмінаційний злет незабаром після початку частини, подібно до того, як це виділилося у темі соліста в зв'язувальній партії другої експозиції.

В Allegretto фіналу також виражені дві кульмінації, причому, більш яскравою виявляється перша – у маршовому епізоді тт. 65 – 95, тоді як друга намічена в коді. Будова – теж рондальна, однак тональний план:

с As с С с
рефр.+ варіац. вар.-епіз. вар. епіз. рефр. кода
сонатна експозиція сонатна реприза

вказує на допоміжні сонатні відносини. Тим самим фінал ніби підсумовує структурні показники і I, і II частин. Як бачимо, кожна із частин індивідуалізована за структурою – у дусі традицій німецької концепції сонати та концерту, симфонії, як вона склалася від Й. К. Баха та Й. Гайдна. Цикл вирішений в різних тональностях Allegro, Larghetto и Allegretto: c-moll, Es-dur, c-moll, що також відповідає німецькій традиції. Однак внутрішньо в кожній з частин варіюються три тональні групи: c-moll, Es-dur, As-dur, створюючи передумови будови барокової (однотональної) сюїти-сонати. При цьому c-moll, Es-dur характеризують I ч., тоді як c-

moll/C-dur, As-dur визначають висотні устої фіналу. Усі три тональних показники мають місце тільки у II частині, що може підкреслити і зв'язувальну, і кульмінаційну функцію Larghetto, залежно від концепції інтерпретації.

Підсумовуючи сказане, фіксуємо увагу на вказаній quasi-бароковій структурній символіці Концерту, яка може бути підкреслена або «приглушена», але так чи інакше вносить гостре відчуття аномативності – в класицистській єдності симфонічно-концертної нормативності викладення. Талановиті виконавські інтерпретації не можуть, вважаємо, створювати альтернатив «виконання – інтерпретація» як «більш близьке» до композиторського тексту чи «більш вільне», оскільки метафоричне багатство композиції геніально обдарованого автора містить виключно множинне поєднання смислів. В ній «стиль епохи» та індивідуальна творча воля створюють унікальні переплетіння, які не можуть охоплюватися ніяким свідомо вибудовуваним «задумом». Останній – таємниця психології індивіда, що вміщає колективний досвід («стилі роблять» не генії, але часто «маленькі» майстри, чий імена в засадах музичної історії не викарбовуються...»), «...великі особистості історії є її завершенням, увінчанням...» [2, 1–2]) або родове «підсвідоме», котре існує, якщо не за З. Фрейдом, то за С. Аверінцевим, у вигляді Великого розуму, а для віруючих – Розуму серця.

Тому, вважаємо, «задум композитора» в музикознавчих аналізах – прийнятий термінологічний «фльор», що приховує «дрібні фантазії з приводу Великого». Дотримуємося в цьому питанні підходу В. Медушевського відносно етимологічного збігу значення російського терміну «исполнение» и лат. «interpretatio» як свідoctва онтологічної єдності цих понять [10, 5]. Будь-яке «исполнение» є «інтерпретація», оскільки «аутентичність» першого завжди проблематична за елементарними технічними причинами, тоді як «свобода» другого жорстко

коригується (для обдарованого музиканта) його вписаністю в «Розум серця» своєї епохи та ідеєю творчості. Особистості, тобто понадособистісним фактором [14].

Предметом аналізу стали виконавські прочитання Г. Гульда і В. Деветці, що можуть бути співставленні й за оригінальністю обдарованості (хоча перевага Г. Гульда для авторки даної роботи безумовна), і за часовим збігом творчості, і за впливовістю обох у навчально-методичній роботі в умовах нашої Вітчизни. Особливості інтерпретації Г. Гульдом вищеназваного Концерту отримали докладний опис у статті Ю. Некрасова та О. Маркової [12]. В даному випадку акцентуємо інтонаційно-динамічну уніфікацію фразування та загальної спрямованості кульмінаційного зосередження у фіналі – всупереч посиленням моцартівського тексту. Зазначимо, що акцентоване дослідниками фразування Г. Гульда із смисловим виділенням заключних звуків складає протилежність принципам хореїчних ритмізацій в мотивах-фразах Моцарта.

Ключова (вихідна) побудова Концерту у вигляді початкового мотиву головної партії, що проводиться в оркестрі, акцентує зворот «жорсткого риторичного ходу» в дусі риторики фуг Й. С. Баха, тоді як органічна для В. Моцарта хореїчна фігура виділяє пасторальний хід (послідовність за тонами тризвуку, пом'якшена мотивами «зітхання»). Темп I частини $\text{♩} = 114/116$, тобто у вираженій маршовій манері і швидше, ніж це роблять Деветці, Бредель, Крайнев, Башкіров та ін. (чвертна дорівнює 108 – 112).

Аналогічним чином «переакцентується» зміст складових теми соліста зворотів-інтонацій, в яких підкреслення завершального псалмодуючого ходу «знімає» вихідну і домінуючу в конструкції почуттєву інтонацію *lamento*. Так «оголюється» бахіанське підґрунтя мислення В. Моцарта, зумовлене історичними і особисто-творчими

зв'язками із представниками знаменитої музичної сім'ї через Й. К. («Лондонського») Баха.

Тема соліста показана Г. Гульдом в тій самій «графічній» манері, котра зазначилася в трактовці головної партії і визначилася вираженим агогіко-динамічним спрямуванням до завершуючого фразу мотива, що подається з «нажимом» (а не «по-моцартівськи» пом'якшено). Показово, що Гульд вихідну довгу тривалість у вказаній темі бере максимально «непомітно», збираючи інтенсивність звучання до трократності c^2 , показаного псалмодично-важко.

Даний принцип фразування прослідковується протягом гри усього твору. В результаті загальна лінія тричастинної композиції твору інтерпретована Г. Гульдом так, що вибудовані дві лінії наростання: від початку I частини до каденції і від початку II частини до маршової кульмінації фіналу. Причому ця друга перевершує першу. Так вибудованою виявилася «двокульмінаційна» конструкція із підйомами ближче до початку і у кінці, яка добре знайома за творами Й. С. Баха. Так визначилася драматургічно бахіанська установка Г. Гульда, що базується на особливого роду динаміко-агогічній «вирівненості» усіх тем всіх частин твору.

Дане Г. Гульдом прочитання Концерту В. Моцарта є, в цілому, спрощуючим; в ньому відсутня показова для автора «Дон Жуана» гіперартистична сполученість протилежних якостей в їх гармонізуючій доповненості. Так «нейтралізується» моцартівський драматизм, складений із комплементарно представлених протилежностей, завдяки виведенню на перший план знаків стилю натхненника німецької школи XIX сторіччя.

У виконанні В. Деветці, грецької піаністки, що з 1962 р. проживала в Москві, виражена установка на академічний романтизм, на підкреслення специфічно-моцартівської лексики – в її виконанні надзвичайно впізнано звучить II ч. зі збігом мелодичних побудов з аріозними фрагментами

«Весілля Фігаро». У виконанні В. Деветці помітна більша м'якість («жіночий» характер ритмічного подання мотивів, тоді як у Гульда чвертна дорівнює 114/116 в I ч., у розглядуваної піаністки – 110/112) трактування динаміки та одночасно співставлення тем-партій твору як різного, тобто в діалогізованому та драматизованому аспекті їх прочитання. Вихідна побудова В. Деветці трактується із підкресленням «дуги» з «*mini-crescendo*» на висотності *as* (пор. із виділенням ходу *fis-es* у Г. Гульда).

Розвиток теми головної партії в оркестрі направлений на загострення чіткої хореїчності ритміки її мотивів, тобто із проявленням драматизації викладення. Вступ теми соліста у зв'язувальній партії виявляє підкреслену ліричність тону, агогічно хід $c^2-c^2-c^2-h^1$ вимальовує «інтонацію зітхання» (з «*mini-diminuendo*» від першого до третього c^2 , замість «псалмодуючого» наростання до третього c^2 у Гульда).

Тема соліста явно протистоїть головній партії, «діалогізуючи» з нею – і особливо це помітно завдяки ефекту фермат, що почуттєво затримують опорні тривалості, зазначені половинними нотами. На відміну від Г. Гульда, який записав каденцію І. Гуммеля, що звучить досить драматично наприкінці Allegro, В. Деветці скористалася каденцією Й. Брамса, яка «нівелює» драматичні акценти попереднього викладення.

Маршова тема у III ч., що так загрозливо «піднімалася» у виконавській версії Г. Гульда, грецькою піаністкою представлена з певним темповим гальмуванням, створюючи імпозантно-грайливий тон (підкреслені хореїчні ритмо-мотиви, завдяки чому «знімається» стрімка польотність пунктирних груп). В цілому в даній виконавській версії надзвичайно помітні інтонації «зітхання», пасажі тут звучать на *diminuendo*, з вираженими ферматами на початкових звуках мотивів. У кінці виконання вимальовується драматургічне ціле концертного циклу як послідовності з трьох частин, з яких повільна II частина виконує функцію «тихої кульмінації» циклу, «центруючи» конструкцію по відношенню до

Larghetto. А це вводить в романтичне відчуття повільної жанрової, тобто середньої частини циклу у якості... основної. Так усвідомлюється романтична основа концепції гри В. Деветці.

Висновки. Аналіз названих інтерпретацій Концерту В. Моцарта № 24 c-moll показує, що вони засвідчують об'єктивно притаманні композиторському тексту стилістично-змістовні показники: 1) представництво стилістичних напашувань впливу «старих майстрів» та складеної до 1780-х Віденської школи; 2) наявність барокових «вторгнень», котрі співзвучні передсимволістським–передмодерністським спрямуванням сучасників В. Моцарта в епоху «симультанного» установа множинності стильових зрізів; 3) проявлення в композиційно-архітектонічній двоїстості двокульмінаційної структури в кожній із частин Концерту, котра є символічним втіленням барокової Церковності, що найбільш демонстративно засвідчує стильово-антиномічну установку твору як основу альтернативного вибору рішень виконавців.

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, кн. 1-2. Ч. II, кн. 1-2. – М.: Музыка, 1983.
2. Adler G. Der Stil in der Musik. – Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 S.
3. Гиленсон Б. Блейк У. // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Т.1 – М., 1962. – С. 639.
4. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. – Berlin: Henschelverlag, 1958. – 202 S.
5. Гудман Ф. Магические символы. – М, 1995. – 289 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. – М.: Республика, 1999. – 412 с.
7. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
8. Levey M. A festézet rövid története. – Budapest: Corvin. – 972 p.
9. Маркова Е. Основы теории исполнительства. – Одесса: Астропр., 2002. – 128 с.
10. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. ст. - Вып. 129. – М., 1984. – С. 5 – 11.
11. Németh L. A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig. – Budapest, 1974. – 242 p.
12. Некрасов Ю., Маркова Е. О психологических основах исполнительской интерпретации // Процесс обучения в музыкальном вузе. // Программированное обучение. Вып. 15. – Киев: Вища школа, 1978. – С. 127 – 136.
13. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.
14. Смирнова Л., Маркова Е. Культурология исполнительской интерпретации // Культурологічні проблеми музичної українстики: Зб. статей. Вып. 2. Ч. 2 – Одесса, 1998. – С. 86 – 89.