

например, введения «дарителей», а также их представителей в правление фонда, то низкий уровень организаторской компетенции и профессионализма – в современных условиях проблема более серьезная. Ведь неспроста потенциальные благотворители часто отдают свое предпочтение работе не с отечественными, а с зарубежными фондами, так как они способны обеспечить имидж и высокий стандарт организационной деятельности, более разноплановые формы работы и сотрудничества.

Между тем спонсирование различных акций в сфере культуры, а также в сфере спорта и социальных проблем приобрело сегодня в Беларуси самый широкий размах. Если ограничиться даже одной сферой культуры, то за последние годы ни одна из крупнейших акций в этой сфере не происходила без участия спонсоров.

Тем не менее на современном этапе развития нашего общества системное, осмысленное, «научное» спонсорство только начинается, и его особыми чертами становятся *спонсоринг* (комплекс действий по соединению интересов спонсора и объекта спонсирования) и *фандрейзинг* – системный информационный поиск спонсор-

ских средств для осуществления каждого конкретного проекта.

Во всем мире спонсоринг и меценатство связаны с общей рациональностью западного бизнеса, когда даже самые тонкие человеческие проявления приобретают конкретные правовые и коммерческие формы. Новая белорусская экономика, возрождая свои исконные традиции, начинается скорее с благотворительности и меценатства, тем более, что законодательство нашей страны не торопится предоставить благотворительности и спонсорству соответствующие налоговые льготы, которые существуют во всем цивилизованном мире.

И тем не менее жизнь в Беларуси идет своей дорогой. Все больше компаний включают поддержку и организацию общественно значимых акций в практику работы с общественностью, в создание корпоративного образа. Таким образом, сегодня можно с уверенностью утверждать, что спонсоринг как современная форма меценатства и фандрейзинг стали одними из самых эффективных технологий связи с общественностью, деловым миром и социокультурной сферой, а также своеобразными технологиями органичного переплетения всех этих сфер с целью их взаимного сотрудничества.

Литература:

1. Беляева Н. Отношение бизнеса к благотворительности: Верить не верить // Деньги и благотворительность. – 1994. – № 3 – Ноябрь.
2. Бодунген А. На пути к успешному фандрейзингу. – М., 1995.
3. Брадемас С. Управление и искусство // Культура и власть. – СПб. – 1994.
4. Ваганова Н.К., Гордин В.Э. Маркетинговая деятельность в театральной сфере // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. – 1995. – № 1.
5. Во благо России: очерки о предпринимателях и меценатах России. – СПб.: Изд-во «Басныч». – 1997.
6. Джилиан Хэнбери Пул. Когда менеджмент приносит деньги., СПб – 1999.
7. Думова Н. Московские меценаты. 1992.
8. Жанет Лавкин. Бизнес в сердце общества // Работать с некоммерческим сектором. Спонсорство или партнерство? Материалы международного симпозиума. – СПб., 1997.
9. Как просить деньги на культуру / Сост. А.И. Дымникова – СПб., 1995.
10. Катасонова Е.Л. Японские корпорации: культура, благотворительность, бизнес. – М., 1992.
11. Качественный менеджмент в неприбыльной сфере. – СПб., 1994.
12. Колин Твиди. Организация партнерских отношений между бизнесом и культурой // Работать с коммерческим сектором: спонсорство или партнерство? / Материалы международного симпозиума. – СПб., 1997.
13. Мартынов С. Предприниматели, благотворители, меценаты. – СПб., 1993.
14. Новаторов В. Маркетинг культурных услуг. – Омск, 1992.
15. Пракапцова В.П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мн.: БДУ культуры, 1999.
16. Скеп'ян А. Развіццё мецэнатства ў Вялікім княстве Літоўскім // Весці АН Беларусі. – 2000. – № 2.
17. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1972.
18. Тульчинский Г.Л. Менеджмент в сфере культуры. – СПб.: Изд-во Лань. – 2001.
19. Тульчинский Г.Л. Технология менеджмента в сфере культуры. – СПб., 1996.
20. Фомин Э.А., Чикадзе Е.З. Благотворительность как социально-культурный феномен в России. – СПб.: Изд-во Чернышева. – 1999.

КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ МАНДОЛИНЫ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

Т. М. Бабич

Рецензент: В. П. Прокопцова, доктор искусствоведения, профессор

Музыка для *манголины* (*Мандолина* (Fr. – *mandoline*; Ger. – *mandoline*; It. – *mandolino*; Sp. – *mandolina*) – струнный щипковый музыкальный инструмент лютевого семейства. Известно, что инструмент с таким названием впервые зафиксирован на территории Северной Италии на рубеже XVI – XVII вв.] как самостоятельное явление в мировом музыкальном искусстве еще недостаточно изучена и проанализирована. Но сохранившиеся до наших дней музыкальные произведения, свидетельствуют о высоких художественных, технических и исполнительских возможностях инструмента, о популярности мандолины среди композиторов и музыкантов разных эпох, о той значительной роли, которую играл этот инструмент в культуре разных народов.

Самые ранние из известных нам музыкальных произведений, написанных специально для мандолины, дошедших до наших дней, находятся во Флорентийской рукописи (1650 – 1670-е гг.). Это анонимные танцы и популярная музыка, исполняемая при дворе Медичи. Зарубежные исследователи называют еще несколько манускриптов (анонимных рукописей), сохранившихся в других крупных городах Италии – Риме, Болонье. В этих рукописях, так же как и во многих других печатных источниках XVII в., содержится подобный музыкальный материал [1, с. 738]. Репертуар для мандолины XVII в. весьма скромный. Но именно он демон-

стрирует нам огромные возможности использования инструмента в составе больших и малых ансамблей с конца XVI в., а с конца XVII в. – в камерной музыке: в различных крупных жанрах – кантатах, ораториях, операх.

Среди известных итальянских композиторов XVII в., которые включали мандолину в свои музыкальные произведения, написанные для театра, были *Д.П. Франчи* и *Алессандро Скарлатти* (1660 – 1725).

Самые ранние из известных композиций для мандолины XVIII в. относятся к 1700 г. Это произведения малоизвестных итальянских композиторов *Франческо Кончини* “Соната для мандолины-соло” и многочисленные пьесы в рукописи *Филиппо Саули* [2, с. 608]. Именно в эту эпоху западноевропейскими композиторами была создана своеобразная энциклопедия “золотого репертуара” для мандолины: многочисленные *сонаты*, *трио*, *квартеты*, *партиты*, *концерты* итальянских, австрийских и немецких композиторов. Это около 85 томов оригинальной музыки для мандолины, включая также и обучающие пособия [1, с. 740]. Мандолину как яркий тембровый инструмент включали в оперу и ораторию.

Многочисленные *соло-сонаты*, написанные малоизвестными западноевропейскими композиторами *Франческо Бартоломео Кончини* (1682 – 1732), *Карло Арригони*, *Джузеппе Паолуччи*, *Антонио*

Кальдара (1670 – 1736), Джузеппе Валентини, Иоганн Гофманн и Джованни Баттиста Саммартини (1700 – 1775) исполнялись обычно с *basso continuo* [*Basso continuo* (бассо континуо, итал. – непрерывный бас), *basso numerato* (итал. – цифрованный бас), *generalbass* (нем. – генералбас) – бас. голос с цифрами (обозначение созвучия), на основе которого исполнитель строит аккомпанемент. Цифры, стоящие над или под бас. строчкой, указывают на те диатонические интервалы от баса, которые составляют специфику созвучия (терция и квинта в трезвучии не обозначаются). (Прим. 6 – секстажорд, 6/4 – квартажорд и т. д.)] аккомпанементом [1, с. 739]. Некоторые из них – *Гофманн* и *Арригони* – сочиняли и *инструментальные трио и квартеты* для одной или двух мандолин с различными комбинациями в составе струнных инструментов. Известны также имена нескольких композиторов – авторов *Концертов для мандолины и струнного ансамбля* этого периода. Это итальянские композиторы *Кристофоро Синьорелли, Карло Арригони, Джузеппе Доменико Скарлатти (1685 – 1757)* (“Концерт для мандолины и камерного оркестра”), немецкие композиторы *Иоганн Гофманн и Иоганн Адольф Хассе (Гассе) (1699 – 1783)*.

Одним из самых известных композиторов этого периода, чьи произведения для мандолины звучат на концертной сцене и сегодня, является *Антонио Вивальди (1678 – 1741)*. Великий итальянский композитор, скрипач, дирижер и педагог создал для мандолины богатый и сложный репертуар, который с большим успехом исполняется великими музыкантами мира. Это *Концерт in C-Dur для мандолины и оркестра; два Концерта для трех мандолин и оркестра; Концерт для двух мандолин с basso continuo*.

Мандолина занимает особое место в творчестве композиторов – представителей венской классической школы: *Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791), Людвиг ван Бетховена (1770 – 1826)*. В. Моцарт в 1780 г. написал две песни, используя в качестве аккомпанирующего инструмента мандолину (ор. 349, ор. 351). Л. Бетховеном для этого инструмента были написаны *Сонатина in c-moll (1796), Adagio Es-dur для мандолины и чембало (1796), Сонатина C-Dur (1796); Andante con variazioni D-dur для мандолины и чембало (1796)*. Некоторые сочинения этих композиторов были написаны для конкретных исполнителей: маркиза Бентивольво из Феррары, чешского скрипача и мандолиниста Венцеля Крумпхольца, певицы и мандолинистки Жозефины Клари. Произведения Л. Бетховена обычно исполняются в сопровождении фортепиано, хотя в рукописи он объединил мандолину с клавишином.

Знаменитый *Концерт для мандолины in G-major* австрийского композитора *Иоганна Гуммеля (1778 – 1837)*, который был написан в 1799 г. специально для итальянского мандолиниста-виртуоза и педагога *Бартоломео Бортолаззи*, можно услышать на концертной сцене и сегодня.

В *кантатно-ораториальном жанре* великий композитор *А. Вивальди* использовал мандолину в своей оратории “*Торжествующая Юдифь*” (1716). Ценил этот инструмент и *Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759)*. Его оратория “*Александр Балус*” (1748) имеет раздел, в котором мандолина в сочетании с арфой, флейтой и струнными инструментами символизирует мифическую “золотую лиру”.

Мандолина в произведениях многих европейских композиторов XVIII в. используется не только как яркий колористический инструмент во многих операх и ораториях, но и как *obbligato* [*Obbligato* – облигато: а) название партии сопровождающего инструмента в ансамблевом музыкальном произведении, исполнение которой является обязательным; б) партия солирующего инструмента, сопровождающего сольное пение в ариях XVII – XVIII вв.]. Выполняя функцию *obbligato*, мандолина выступала в роли солирующего музыкального инструмента, сопровождая сольное пение в арии. Опираясь на материалы зарубежных источников, можно привести некоторые примеры. Однако эти сведения относительно музыкального репертуара для мандолины являются не достаточно полными. В них отсутствует иногда полное имя композитора, название произведения, точный жанр музыкального произведения, что весьма затрудняет перевод текста. Но, несмотря на скудность информации, эти единичные примеры являются для нас, безусловно, ценными, так как с некоторыми музыкальными примерами мы знакомимся впервые. Они являются для нас совершенно новыми, и этой информации нет ни в одном русскоязычном музыкальном источнике. Опираясь на материалы зарубежных источников [1; 3], приведем имена композиторов, которые включали мандолину в свои оратории и оперы, – *Франческо Конти (“Il Giosseffo”, 1706; “Il trionfo dell’amidzia”, 1711; “Galatea*

vendicata”, 1719 – вероятнее всего это оперы), Франческо Мансини (“Alessandro il grande in Sidone”, 1706), Антонио Вивальди (оратория “Торжествующая Юдифь” (Juditha triumphans), 1716), Иоганн Фукс (1660 – 1741) (опера “Diana placata”, 1717), Антонио Лотти (1667 – 1740) (опера “Феофан” была поставлена в Дрездене в 1719 г.), Франческо Гаспарини (“Lucio vero”, 1719), Леонардо Винчи (1690 – 1730) (опера “La Contesa de’ Numi”, 1729), Георг Гендель (оратория “Александр Балус” (Alexander Balus), 1748), Иоганн Хассе (опера “Ахилл на Скиросе” (Achille in Sciro), 1759) и Ринальдо ди Капуа (? опера “La donna vendicativa”, 1771) [1, с. 739], Дж. Ф. де Маджо (? опера “Astraea placata”, 1760) [3, с. 967].

В начале XVIII в. мандолина попадает в оркестр оперного театра. Рассмотрим и проанализируем использование мандолины композиторами в партитурах произведений *оперного жанра*. Первым из известных нам композиторов, который ввел мандолину в свои произведения для оперного театра, был итальянский композитор, скрипач, дирижер оркестра оперного театра конца XVII – первой четверти XVIII в., *Антонио Мария Боноччини (1677 – 1726)*. В его опере “*La conquista delle Spagne di Scipione Africano il giovane*” (1707) мандолина звучит в качестве аккомпанирующего инструмента в арии Пелео. Первым композитором в Германии, который использовал мандолину в своем оперном творчестве, был *Иоганн Готтлиб Хауманн (1741 – 1801)*. В его опере “*Ахилл на Скиросе*” (“*L’Achille in Sciro*”) мандолина звучит как аккомпанирующий инструмент. Опера была написана в 1767 г. для итальянского оперного театра в Палермо. В Англии мандолина впервые была услышана в опере “*Альмена*” (“*Almena*”, 1764) английского композитора второй половины XVIII в. *Майкла Арна (1740 – 1786)*. Здесь мандолина звучит в качестве аккомпанирующего инструмента в арии “*No fears alarm*” (“*Тревога без страха*”).

Как характерный “серенадный инструмент” мандолина звучит в опере французского композитора *Андре Гретри (1741 – 1813)* “*Ревнивый любовник, или Обманчивая внешность*” (*Les fausses apparences, ou L’amant jaloux*, 1778) в арии “*Tandis que tout sommeille*”. Композитор вводит ансамбль, состоящий из струнного квартета (две скрипки, два альты и виолончель) и двух мандолин, играющих в унисон. Здесь для мандолины композитор использует технику *tremolando*, что явилось совсем необычным для такого раннего периода.

Один из крупнейших оперных композиторов Италии второй половины XVIII – начала XIX в. – *Джованни Паизиелло (1740 – 1816)* был приглашен ко двору в Петербург, где проработал в качестве придворного композитора с 1776 по 1784 гг. В России композитором было написано и поставлено около десяти опер и интермедий, которые шли в придворном театре, а также в городских общедоступных театрах. Многие из его опер были написаны на известные литературные сюжеты. Так, одна из знаменитых опер композитора “*Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность*” создана на сюжет одноименной комедии (1773) крупнейшего французского драматурга П. Бомарше (1732 – 1799). Опера была написана в России в 1782 г. и поставлена на сцене придворного театра в Петербурге. В этой опере композитор вывел на сцену мандолину как аккомпанирующий инструмент.

Проанализировать рассмотренные нами выше примеры использования мандолины в операх композиторами разных стран не представляется возможным в силу многих обстоятельств. К сожалению, в музыкальных фондах нашей страны этих произведений нет: нет ни репринтных изданий, ни редакций. Даже сами названия многих вышеупомянутых произведений в отечественных музыкальных изданиях не упоминаются.

С увеличением популярности самой мандолины, возрастает и ее роль как аккомпанирующего инструмента при исполнении *серенады*. Именно этот инструмент с его мягким и нежным звучанием способен передать весь мир чувств и переживаний влюбленного героя. Так видимо считали многие композиторы XVIII в., включая мандолину в свои оперы. Серенада становится чуть ли не обязательным номером в опере (*Серенады* в операх *А. Гретри “Ревнивый любовник” (1778), Дж. Паизиелло “Севильский цирюльник” (1782), Антонио Сальери (1750 – 1825) “Аксур, царь Ормуза” (“Ахур”, 1788).*

Наиболее известный в музыкальном искусстве случай применения мандолины в опере – “*Канцонетта*” (“*Серенада*”) из второго акта оперы *В. А. Моцарта “Дон Жуан” (1787)*. Введя мандолину в партитуру оперы, В. А. Моцарт, как нам кажется, хотел не только показать свой интерес к этому инструменту, но и засвидетельство-

вать факт его широкого распространения в музыкальной культуре.

Разумется, это только отдельные, наиболее известные и изученные нами случаи применения мандолины в оперном театре.

Имевшая большую популярность в XVIII в. мандолина на протяжении первой половины XIX в. почти полностью исчезла из концертных залов и музыкальной сцены оперного театра Европы. Что послужило тому причиной, мы не знаем. Известен тот факт, что композитор и дирижер Г. Берлиоз, осуществляя постановку оперы В. Моцарта "Дон Жуан" в 1843 г. в Парижской опере, при исполнении "Серенады" игру мандолины заменил приемом *pizzicato* у скрипок. Это был новый своеобразный сценический прием.

Несмотря на исчезновение из концертной практики, мандолина бытовала на территории Южной Италии в народной культуре, особенно в Неаполе, где было очень много уличных музыкантов. Они исполняли популярные песни, сопровождая себе на гитаре и мандолине (используя в основном прием игры *tremolo*). В 1880-х годах большинство итальянских городов имело, как правило, один мандолинный оркестр, состоящий из музыкантов-любителей, которых руководил музыкант-профессионал. Репертуар таких коллективов состоял в основном из оперных транскрипций, популярных вальсов и романсов, обработок народных мелодий.

Оригинальный музыкальный репертуар для мандолины стал создаваться композиторами с 1880-х годов. Это были инструментальные произведения, оперы, произведения камерной музыки. С этого времени мандолину ввели в состав оперного оркестра многие выдающиеся европейские композиторы. Мандолина звучит в операх итальянских композиторов *Джузеппе Верди (1813 – 1901)* – в опере "Отелло" (1887), "Фальстаф" (1893), *Спунелли* – в опере "А basso porto" (1894), известного французского композитора *Жюль Фредерика Массне (1842 – 1912)* – в опере "Керубино" ("Chérubin", 1905). Ввели ее в свои произведения оперные композиторы конца XIX – начала XX в. – *Е. Пезничек ("Donna Diana", 1894)*, *Е. Вольф-Феррари ("Le donne curiose", 1903)*, *М. фон Шиллингс ("Mona Lisa", 1915)* [3, 967].

В XX в. интерес композиторов к мандолине резко возрос. Для инструмента создан интересный и разноплановый репертуар композиторами разных стран. Мандолина звучит как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. Выразительные возможности ее использовали в своем инструментальном творчестве выдающиеся композиторы XX в. австрийский композитор, дирижер, оперный режиссер *Густав Малер (1860 – 1911)* в симфонических произведениях: *Симфония №7, е-молл (1904 – 1905)*; *Симфония №8, Es-dur (1906 – 1907)* – написана для трех сопрано, двух контральто, тенора, баритона, баса, хора, мальчиков, двух смешанных хоров и оркестра; симфония "Песнь о Земле" ("Das Lied von der Erde", 1907 – 1909) написана для тенора, контральто или баритона и оркестра на тексты китайских поэтов VIII в. н. э.

Австрийские композиторы, представители новой венской школы *Арнольд Шенберг (1874 – 1951)*, *Антон Веберн (1883 – 1945)*; немецкие и австрийские композиторы, эмигрировавшие в Америку, *Пауль Хиндемит (1895 – 1963)*, *Курт Вейль (Вайль) (1900 – 1950)*, *Эрнст Кршеник (1900 – 1991)* создали для мандолины интересный репертуар. Они сочиняли произведения для мандолины в итальянской манере, используя мелодические пассажи и главным образом прием игры *tremolo*. В такой манере *А. Ше нбергам* были написаны "Вариации для оркестра", *op. 31 (1926 – 1928)*; "Серенада", *op. 24 (1920 – 1923)* (для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты и виолончели; в 4-й части участвует мужской голос). Мандолина была включена в основной состав камерного ансамбля и оркестра при исполнении многих инструментальных произведений *А. Веберна* ("Струнное трио", *op. 20, 1926 – 1927*;

"Concerto для 9 инструментов", *op. 24, 1934*), *П. Хиндемита, К. Вейля, Э. Кршеника* ("School Music" для различных инструментов, 1938 – 1939; "Hausmusik" для различных инструментов, 1959).

Мандолина занимает особое место в творчестве ведущих композиторов Германии XX в. Она звучит в операх известных немецких композиторов *Ханса Пфизнера (1869 – 1949)* "Палестрина" (1912 – 1915) и *Ханса Хенце (р. 1926)* "Король-алея" (1956).

Немецкими композиторами второй половины XX в. создается сложный современный репертуар. Это произведения камерной и оркестровой музыки: известные оркестровые произведения *Карла Амадеуса Хартмана (Гартмана) (1895 – 1969)* "Symphonie son certante" №6 ("Концертная симфония" №6, 1951 – 1953); произведения *Ханса Хенце* "Неаполитанские песни для галласа и камерного оркестра" (1956), три пьесы ("Carillon, Récitatif, Masque") для трио – мандолины, гитары и арфы (Лондон, 1974), "Kleine Elegien" ("Маленькая элегия" для ранних инструментов и камерного оркестра, 1984 – 1985); произведение для оркестра композитора *Бернда Зиммерманна (1918 – 1970)* – "Cello Concerto" в форме "pas de trois" (1965 – 1966).

Для мандолины создан интересный оригинальный репертуар во второй половине XX в. композиторами разных стран. Среди них можно назвать английского композитора и педагога *Роберто Герхарда (1896 – 1970)* – "Концерт для восьми" – для флейты, кларнета, мандолины, гитары, аккордеона, ударных инструментов, фортепиано и контрабаса ("Concert for Eight", 1962). Современные композиторы старшего поколения включают мандолину в свои оркестровые произведения. Это произведения венгерского композитора *Дьё рдя Лигети (род. 1923)* "Le Grand Macabre" (1978); произведения для оркестра французского композитора и дирижера *Пьера Булеза (род. 1925)* – произведение из 3 частей для сопрано и оркестра "Pli selon pli": 1ч. "Don" (Дар), 2ч. "Improvisation sur Mallarmé I-III (Интерпретация на темы Малларме), 3ч. "Tombeau" (Гробница) (1957 – 1990); оркестровая пьеса "Éclat" (Взрыв) для 15 инструментов (1965); оркестровая пьеса для 27 инструментов "Éclat / Multiples" (1966). Одним из последних произведений американского композитора *Эрнста Кршеника* была "Сюита для мандолины и гитары", *op. 242 (1989)*.

Одно из самых необычных по своей форме музыкальных произведений, было написано в 1999 – 2001 гг. Эта уникальная мини-опера для мандолины, написанная молодым американским композитором и музыкантом *Оузном Хартфордом* на либретто Бэтси Хартфорд "Принц-лягушка" ("Frog Prince"). Мини-опера написана для мандолинного оркестра, певцов – сопрано, тенора, баса и детей-чтецов. Опера длится всего 25 минут и рассчитана на широкую массовую аудиторию. Превосходная музыка, сказочный сюжет, профессиональное исполнение интересно и детям и взрослым. Опера написана для конкретных исполнителей – американского мандолинного оркестра "Providence Mandolin Orchestra".

В своих произведениях композиторы используют очень необычные и технически сложные приемы игры. Сама музыка XX в. с ее сложным ритмом, богатой и насыщенной гармонией становится сложной для восприятия неподготовленного слушателя. Тем не менее композиторское творчество для мандолины подчиняется принципам развития современной музыкальной культуры, и сочинения для мандолины вбирают в себя многие характерные ритмо-гармонические и мелодические особенности музыкального языка XX в. Можно утверждать, что интерес к этому необычному по звучанию инструменту в западноевропейских странах не только не утрачивается, но и постоянно возрастает. Это подтверждается появлением новых, современных и оригинальных по стилю музыкальных произведений.

Литература:

1. Tyler J., Sparks P. Mandolin // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: second edition / Ed. by S.Sadie: In twenty-nine volumes. – Oxford, England: Macmillan Publishers Limited, 2001. – V. 15. – Pp. 737 – 743.
2. Campbell R. Mandolin // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S.Sadie: In twenty volumes. – London: Macmillan Publishers Limited, 1994. – V.11. – Pp. 606 – 611.
3. Baker's Biographical Dictionary of Musicians / Ed. by Nicolas Slonimsky. – N.Y.: Schirmer Books, 2001. – In 6 volumes.