

**Феномен творческой репутации А.К. Глазунова
(социологический взгляд)***

В музыкальном Петербурге конца XIX – начала XX веков фигура А.К. Глазунова была окружена ореолом особого почтения. Удостоившись чести стать первым выборным директором столичной консерватории (после получения ею автономии от РМО) и удерживая эти полномочия в течение 30 лет до своей смерти (формально сохраняя их и в эмиграции), он обладал в глазах коллег феноменальным профессиональным авторитетом. Среди свидетельств авторитетности Глазунова особенно знаменательны присуждение ему степени Доктора Музыки Оксфордского и Кембриджского университетов (1907), членство в Лондонском Филармоническом обществе, создание в 1919 году в Петрограде квартета его имени, приглашение возглавить Русскую консерваторию в Париже в 1930-е годы, а также факт водружения его бюста в холле консерватории ещё в бытность его директором.

На рубеже столетий, в эпоху европейского увлечения русским искусством, сочинения Глазунова активно презентировали русскую композиторскую школу на Западе. Помимо гастролей композитора в Веймаре (1884), Париже (1889, 1907), Лондоне (1896, 1902, 1906), бельгийском Остенде (1907), его «Торжественный марш» ор. 40 прозвучал на открытии Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго (1893). «В настоящее время имя Глазунова непосредственно после Чайковского – самое распространённое на Западе русское композиторское имя» – констатировал в 1907 году А.В. Оссовский [1, с. 333].

Современной аудитории зачастую сложно представить степень авторитетности Глазунова в музыкальном мире России конца XIX – первой четверти XX веков: после своей эмиграции из СССР в 1928 году русский мастер не принадлежал к числу фаворитов отечественного музыкального знания,¹ а

* Впервые данная статья была опубликована в печатном издании: Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 4 (39). – 2015. С. 76 – 84.

его сочинения (за редкими исключениями) и в настоящий момент можно назвать раритетами концертного репертуара. Между тем, в противоположность современным рецепциям, суждения коллег и учеников Глазунова демонстрируют колоссальный пиетет перед петербургским композитором, чья личность и творчество в музыкантских кругах выступали эталоном профессиональной идентичности. Например, Н.А. Римский-Корсаков компетентно заявлял, что «считает Глазунова первым композитором настоящего времени, и не только у нас, но и во всей Европе» [14, с. 181], отдавая ему безусловный приоритет перед Р. Штраусом и К. Дебюсси. Оссовский находил автора «Раймонды» достойным быть сопоставленным с И.С. Бахом по энциклопедизму стилевых истоков их сочинений и по исторической роли «завершителей» своих художественных эпох [1, с. 317–318]. А.И. Зилоти в 1902 году с восторгом приветствовал появление Седьмой симфонии Мастера: «Как классическая – это *лучшая* симфония после Бетховена!... По-моему, – это событие в музыкальном мире!» [15, с. 93].

Свидетельства экстраординарной авторитетности русского композитора могут быть дополнены социологическими наблюдениями. Например, не имея академического музыкального образования, Глазунов был приглашён к преподаванию в столичной консерватории сразу на должность профессора, миновав установленную регламентом предварительную 6-летнюю выслугу; управленческие же регалии были ему предоставлены, невзирая на сравнительно небольшой (6-летний) профессорский стаж – это необычно для «клановой» организации с высоким уровнем профессионализма, где каждый работник проходит длительный период

¹ В частности, его творчеству не посвящено ни одной научной монографии. Во второй половине XX века прецеденты систематического обращения к фигуре Глазунова крупных исследователей фактически исчерпывались статьями Ю. Келдыша (в «Музыкальной энциклопедии», «Большой советской энциклопедии», учебнике «История русской музыки»). А двухтомник [2] стал исключительным в советском музыковедении случаем многостороннего освещения личности и наследия музыканта. Своего рода ренессанс внимания к Глазунову наблюдается в 1990–2000-е годы: за это время вышла в печать его масштабная популярная биография [3], ряд сборников [4, 5, 6] и кандидатских диссертаций, посвященных изучению его творческой деятельности [7, 8, 9, 10]. При этом основными направлениями такого изучения остаются источниковедение, текстология и музыковедческий анализ, которые высвечивают в творчестве композитора лишь локальные, нередко узкопрофессиональные аспекты. Достаточно новым ракурсом, получившим развитие в последние годы, можно назвать возникновение интереса к зарубежному периоду жизни музыканта: он представлен выставкой «Возвращенное наследие. А.К. Глазунов» (2003), организованной Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства, диссертацией [11] и изданием эпистолярия композитора [12]. О репрезентации фигуры Глазунова в отечественной образовательной традиции см.: [13].

социализации [16, с. 204]. Авторитетность подчас компенсировала музыканту недостаток личностной харизмы, столь необходимой в концертной деятельности. В частности, в дирижировании его почти гипнотический авторитет оказывал организующее воздействие на оркестрантов, вопреки свойственной Глазунову несколько «аутичной» исполнительской манере и неуверенному дирижёрскому жесту (очевидцы вспоминали, что, руководя исполнением своих балетов в Мариинском театре, погружённый в себя композитор порой забывал подать сигнал к поднятию занавеса). На примере Глазунова можно наблюдать и описанный Р. Чалдини «парадокс авторитета»: проецирование окружающими достоинств уважаемой персоны в области, не связанные непосредственно с её компетенцией [17, с. 209–210]. Несмотря на то, что перечень преподаваемых музыкантом учебных предметов в консерватории ограничивался оркестровкой и чтением партитур (позже классами ансамбля и музыкальной литературы), в современных справочных изданиях он нередко фигурирует как глава отечественной композиторской школы. Так, издание «Baker's Dictionary» утверждает: «Хотя Глазунов и не написал учебника по композиции, его педагогические методы имели длительное воздействие на русских музыкантов благодаря многим его студентам, сохранившим его традиции» [18, р. 841]. А в 1926 году композитор по приглашению ленинградской самодеятельности стал председателем жюри общегородского Конкурса гармонистов и балалаечников (где был вынужден присоединяться к суждениям более компетентных коллег-«народников»).

Степень влиятельности Глазунова и его непревзойдённые статусные полномочия побуждают к социологическому анализу его имиджевых стратегий – инструментов построения своей профессиональной репутации. Согласно методологу А.А. Степанову, социальный механизм авторитета реализуется в профессиональной среде как вид неформального лидерского влияния, основанного на добровольном признании окружающими выдающихся качеств его носителя [19, р. 24]. Отталкиваясь от подобного представления, можно очертить круг основных источников профессионального статуса Глазунова:

Творческие связи с кучкистами. Воспользовавшись терминологией А.А. Степанова, данный источник можно определить как *«сословный» (традиционный) авторитет*, основанный на кредите доверия,

«унаследованном» от именитых предшественников либо наставников. Например, многие Нобелевские лауреаты имели своими учителями обладателей этой же премии.

В последней четверти XIX века творческая доктрина «новой русской школы» была успешно интегрирована в официальную концепцию отечественной музыкальной культуры, чему весьма способствовали поддержка балакиревского кружка флагманами западного музыкального авангарда Г. Берлиозом и Ф. Листом. В 1871 году Н.А. Римский-Корсаков был приглашён в состав профессоров Петербургской консерватории, а произведения М.П. Мусоргского вошли в первый русский учебник по истории музыки Л. Саккетти (1882).

Будучи учеником М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова, Глазунов взошёл на музыкальный Парнас, когда деятельность «группы пяти» уже обрела неоспоримое признание и представала заманчивым творческим «фарватером» для начинающего композитора. Как замечал Римский-Корсаков, автор «Раймонды», в отличие от А.К. Лядова, строго говоря, не принадлежал к числу прямых последователей балакиревского кружка, поскольку «появление его на сцене совпало со временем распада «Могучей кучки»» [20, с. 208]. Невзирая на это, артистическая репутация юного Глазунова выстраивалась строго под эгидой «новой русской школы». В соответствии с автодидактической моделью музыкального образования, отстаиваемой кучкистами, будущий директор консерватории учился музыке лишь частным образом. Его композиторский дебют с Первой симфонией (1882) состоялся в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева в следующем сезоне после торжественного возвращения идеолога «пятёрки» к музыкальной жизни. Премьера сопровождалась восторженной рецензией Ц.А. Кюи. А спустя 2 года композитор-«вундеркинд» был по рекомендации А.П. Бородина представлен Листу в Веймаре. В 1880–1900-е годы Глазунов продолжал активно ассимилировать потенциал авторитетности своих великих предшественников. В его художественном наследии этих лет важное место занимают авторские редакции, транскрипции и реконструкции сочинений М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, П.И. Чайковского, кучкистов (в общей сложности около 50 произведений), а также фрагменты коллективных опусов. Закономерно, что в

сознании следующего поколения фигура Глазунова прочно ассоциировалась с достижениями «Золотого века» отечественной музыкальной культуры. Например, С.П. Дягилев в 1929 году называл его «одним из последних могикан» русской классической музыки. А в эмиграции композитор для своего основного места жительства выбрал Париж – один из самых «русифильских» городов Европы, проявлявший интерес к творчеству кучкистов и Русскому балету. В годы жизни на Западе Глазунов оставался оплотом русской музыкальной диаспоры и, мало выступая из-за болезни и сравнительно редко исполняясь, поддерживал интерес к собственной персоне, публикуя свои воспоминания о старших коллегах – Римском-Корсакове, Беляеве, Бородине, Чайковском.²

Протекции М.П. Беляева. Вплоть до 1904 года артистическая деятельность Глазунова осуществлялась в основном под патронажем поклонника его творчества мецената М.П. Беляева, который на рубеже веков сконцентрировал в своих руках сеть важнейших каналов по распространению отечественной инструментальной музыки в России и за рубежом. Большинство продюсерских проектов Беляева возникли и проходили под знаком покровительства петербургскому симфонисту. Так, идея абонемента «Русских симфонических концертов» (в каждом из которых, то есть до 7 раз в сезон, непременно звучали опусы композитора) возникла из публичной «Репетиции сочинений А.К. Глазунова», устроенной в марте 1884 года в зале Петропавловского училища. На «Русских квартетных вечерах» и беляевских «Пятницах» были исполнены все оригинальные произведения и переложения Глазунова для квартета. А публикация его Первой симфонии ознаменовала открытие издательства русской музыки «М.Р. Belaieff – Leipzig», где вышли в печать почти все глазуновские сочинения.

Обеспечив композитора гарантиями художественного спроса и щедрой материальной поддержкой, Беляев создал своему протезе уникальные «лабораторные» условия для самореализации. Эта стабильная референтная группа, олицетворяемая фигурой мецената, на протяжении двух десятилетий определяла направление творческого поиска Глазунова, задавая ему исключительно высокие профессиональные стандарты. Квартетные собрания

² Подробнее о деятельности Глазунова в годы эмиграции см.: [11, с. 11 – 14].

Беляева – приверженца немецкой камерной музыки – были приближены к европейским этикетным нормам квартетного музицирования, а также к практике Collegium musicum и Convivium musicum – любительских музыкальных клубов, получивших распространение в Европе с конца XVII в. Так, его «Пятницы» проводились в домашней обстановке в присутствии почти исключительно мужского общества и обязательно завершались ужином для музыкантов и гостей. В исполнении задействовались преимущественно дилетанты, среди которых непременно находился хозяин дома (бессменный альтист), а в программу вечера входила игра с листа новейших сочинений (обычно создаваемых специально для этого случая посетителями собраний). Согласно музыкально-социологическим исследованиям, коммуникативный паттерн подобных музыкальных «коллегий» (и, следовательно, их репертуара) ориентирован на «обращение к посвящённым», сакральное приобщение к художественному Парнасу слушателей-коллег по музицированию, символизируемое ритуалом совместной трапезы³.

Неслучайно музыкальные собрания Беляева (в которых практиковалась редкая для России тех лет форма концертов-монографий) были для современников символом принципиального игнорирования вкусов широкой публики. А каталог беляевского издательства, не содержащий сочинений для массовой продажи (салонных, танцевальных шлягеров), не имел аналогов в Европе [23, с. 72]. По замечанию П. Бурдье, инверсия законов экономической рентабельности или широкого общественного признания в деятельности творческого субъекта указывает на его притязания на сопричастность к элитарному субполю [24, с. 26]. Несмотря на то, что сам Глазунов совмещал данную референтную группу с аудиторией популярных концертов, его центральное положение в беляевских проектах надолго предопределило элитарный имидж музыканта у публики и в артистических кругах.

Педагогическая деятельность. Согласно приведённым А.А. Степановым данным, официальное присутствие в преподавательском составе вуза также значительно повышает шансы творца на признание в рядах своей профессиональной школы: например, несмотря на то, что в научном сообществе американских физиков доля университетских преподавателей

³ Подробнее о квартетном музицировании см.: [21, с. 52–53]. О традициях Collegium musicum и Convivium musicum см.: [22, с. 156, 206–208].

составляет всего 10%, именно они цитируются в большинстве случаев (72%) [19, с. 157].

Судя по отзывам учеников, Глазунов мало интересовался собственно педагогической стороной своего преподавания. Дирижёр Н.А. Малько признавал, что Маэстро «принадлежал к таким артистам, которые учить не могли, но у них можно было учиться» [25, с. 63], то есть, обладая феноменальной эрудицией, не был склонен передавать свои знания другим. А тихая и замедленная речь, отсутствие чётких инструкций, частые отступления при изложении учебного материала и неадекватность объяснений уровню подготовки студентов [25, с. 63] весьма затрудняли восприятие его лекций. Приняв директорский пост, композитор почти устранился от преподавательской работы, но сохранил за собой минимум курсов, а вместе с ними и должность профессора.

В профессиональных сообществах важными основаниями авторитета становятся ценные *экспертные качества* личности – неординарные способности, познания, опыт [26, с. 145]. В этой ситуации легендарные «моцартовские» данные Глазунова и совершенная с юности музыкальная техника ставили вне конкуренции его профессиональную репутацию. Как вспоминали студенты, «Корсаков мог не заметить параллельных квинт, Глазунов – никогда» [25, с. 51]. Во время лекций или экзаменов Профессор поражал воображение учеников своим феноменальным слухом и памятью – например, безошибочно воспроизводя их сочинения, игранные на вступительных испытаниях несколько лет назад).

Служебные обязанности, сообщающие индивиду *должностной авторитет*⁴. После смерти Беляева в 1904 году композитор постепенно переключился именно на данный способ позиционирования, заметно сократив свою творческую продуктивность с избранием на пост директора. Кроме того, Глазунов, как известно, питал слабость к дирижерской деятельности: по наблюдению Э. Канетти, именно ампула дирижера воплощает в музыкально-коммуникативной реальности метафору автократической власти.⁵ Неслучайно, констатировал Т. Адорно, «общественный авторитет дирижёров

⁴ В формировании этого вида авторитета «основную роль играют юридически закреплённые властные полномочия должностного лица» [27, с. 7].

⁵ Подробнее об этом см.: [28, с. 160–162].

в большинстве случаев намного превышает реальный вклад большинства из них в исполнение музыки» [29, с. 95].

Вопреки устойчивому стереотипу о несовместимости административного и артистического призваний, автор «Раймонды» относился к своим должностным обязанностям отнюдь не как к вынужденным. Назначение Глазунова на пост директора не только выразило единогласное мнение педагогического персонала консерватории, но и вполне отвечало его личному горячему желанию [15, с. 206]. А в своей профессиональной самооценке он отдавал предпочтение собственным заслугам администратора, затем капельмейстера перед композиторским творчеством: «Ты можешь критиковать мои сочинения, но нельзя отрицать, что я хороший дирижёр и замечательный директор консерватории», – заявлял он Малько [25, с. 67–68].

По итогам соцопросов, на авторитет руководителя благотворно влияют качества, способствующие его эффективной коммуникации с коллегами (определяемые в понятиях такта, участия, уважения). Воссозданный на основе воспоминаний коллег и учеников стиль руководства Глазунова позволяет охарактеризовать его как *этико-интуитивного интроверта*, которого отличает высокая эмпатия к чужим проблемам, готовность к помощи, либеральность, стремление избегать конфликтов, неспособность отказать просьбам.⁶ Например, артист ежегодно отчислял часть средств из собственного бюджета на содержание малоимущих студентов. На фоне довольно формальной манеры обращения к ученикам, принятой в те годы большинством профессоров, особенно впечатлял демократизм директора, который знал по имени всех студентов и служащих консерватории и с каждым здоровался за руку.

С другой стороны, музыкант весьма избирательно формировал свой выборный «электорат». Уже в первое десятилетие его управления кадровый состав *alma mater* пополнился на 25 человек, львиную долю которых составили недавние выпускники-медалисты Петербургской консерватории. В их глазах Глазунов уже имел значительные авторитетные «дивиденды» в качестве директора, а также бывшего педагога многих из них. Неудивительно,

⁶ Подробнее об этико-интуитивных интровертах см.: [30, с. 179–180].

что новый персонал пополнил «группу поддержки» композитора-босса, неизменно лидировавшего на директорских выборах каждые 3 года. А его произведения составили обширную часть обязательных учебных программ. По воспоминаниям очевидцев, глазуновские сочинения постоянно звучали на экзаменах исполнителей (бессменным посетителем которых был, как известно, сам директор). Неудивительно, что к 1920-м годам Глазунов стал одним из самых исполняемых композиторов Петрограда,⁷ а его юбилейные чествования и авторские концерты в консерватории превратились в «какое-то чуть не «хроническое» явление» [32, с. 100].

Творчество. Как показало исследование П. Бурдые, в «сакрализации» культурного объекта важную роль играют престижные «протекции» уже признанных мастеров – как прошлого, так и настоящего. Примечательно, что в творческой стратегии Глазунова велик удельный вес апелляций к наследию композиторов-классиков. Г. Гадамер подчёркивал, что «исходным в понятии классического является его нормативный смысл... Эта норма ретроспективно соотносится с некоей однократно-неповторимой величиной в прошлом, которая её осуществляла и демонстрировала» [32, с. 342]. В сочинениях петербургского симфониста апелляции к музыкальным авторитетам можно встретить в двух формах:

- 1) *Эксплицированная в виде посвящения:* Симфония № 2 и «Элегия» ор. 17 (памяти Ф. Листа), симфоническая фантазия «Море» ор. 28 (посв. Р. Вагнеру), симфоническая картина «Кремль» ор. 30 (памяти М.П. Мусоргского), сюита «Шопениана» ор. 46 (памяти Ф. Шопена), Торжественное шествие ор. 50 (посв. В.В. Стасову), элегия для струнного квартета ор. 105 (памяти М.П. Беляева) и т.п. При этом имя мэтра, вынесенное в заголовок либо в титульный лист, очевидно, выполняло функцию, подобную предисловию признанного автора к работе молодого, символизирующему, по П. Бурдые, перенос культурного капитала [24, с. 209].
- 2) *Опосредованная в виде стилевых аллюзий.* По мнению ряда исследователей, Глазунову, свободно владевшему разнообразными музыкальными лексиками

⁷ Вот, например, перечень его авторских вечеров (возможно, неполный) лишь в сезоне 1919/20 г.г.: цикл симфонических концертов, посвящённых 20-летию преподавания в консерватории, концерт оркестра культурно-просветительного отдела Петроградского окружного военного комиссариата, 6 камерных концертов силами студентов и преподавателей консерватории, концерты под управлением автора в Народной хоровой академии, зале Народного собрания, в Павловском вокзале, авторский вечер в исполнении оперно-концертной труппы Балтфлота и др. Привод. по работе: [31].

и не раз редактировавшему произведения коллег, оказались близки композиционные методы стилизации, стилистической реконструкции, работы по модели. Подобные способы контакта с иным музыкальным языком, при которых, в отличие от ассимиляции, стилевые ориентиры более конкретизированы [34, с. 106], позволяют с достаточной отчётливостью продемонстрировать публике эстетические приоритеты творца.

«Классицистская» ориентация творчества петербургского Мастера была очевидна уже для его современников, называвших композитора «русским Моцартом» (П. Жильсон), «русским Бетховеном» (М.П. Беляев). А спустя почти столетие энциклопедия Гроува представила картину стиля Глазунова в виде панорамы стилевых ретроспекций: «от Балакирева он унаследовал приверженность русским фольклорным интонациям, от Римского-Корсакова – виртуозное оркестровое письмо, от Чайковского – лиризм, от Бородина – эпический размах, а от Танеева – искусство полифонической разработки тем» [35, с. 242].

Таким образом, в культурном поле России первой четверти XX столетия Глазунов располагал множественными ресурсами профессионального авторитета, которые предопределили его исключительный статус у современников. Этот экстраординарный уровень авторитетности композитора начал отодвигаться на периферию во второй половине 1920-х годов в связи с деятельностью Б.В. Асафьева, который конкурировал с ним за лидерство в музыкальном социуме России и продвигал альтернативную (не кучкистскую) концепцию русской музыки [36]. Как замечал А.А. Степанов, «время бытия авторитета тождественно времени существования его влияния» [19, с. 80]. Неудивительно, что годы отъезда Глазунова за границу оказались во многом роковыми для его творческой репутации: став эмигрантом, он вместе с правом исполнения в советской России утратил значительную часть своего авторитетного потенциала у соотечественников.

Библиография:

1. Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971. 373 с.
2. Глазунов А.К. Исследования, материалы, публикации, письма. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 1. 596 с.

Т. 2. 570 с.

3. Куницын О.И. Глазунов. О жизни и творчестве великого русского музыканта. СПб.: Союз художников, 2009. 719 с.
4. Мифы и миры А.К. Глазунова. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 2002. 191 с.
5. Глазуновский сборник: сб. научных материалов. Петрозаводск: ПГК, 2002. 88 с.
6. Мищенко М.П. Приношение Глазунову: К 140-летию со дня рождения А.К. Глазунова (1865—1936): Очерки. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2006. 112 с.
7. Винокурова Н.В. Симфонии А.К. Глазунова и художественные тенденции конца XIX – начала XX века. Автореферат дис... к. иск. Красноярск, 2002. 25 с.
8. Домбург Э.А. ван. Нотные рукописи А.К. Глазунова: опыт текстологического исследования. Автореф. дисс... к. иск. СПб., 2004. 22 с.
9. Грищенко Е.В. Струнные квартеты А.К. Глазунова: к проблеме текстологического изучения творческого наследия композитора. Автореф. дис... к. иск. М., 2011. 19 с.
10. Владимирова О.А. Формирование творческого метода в ранних симфониях А.К. Глазунова. Автореф. дисс... к. иск. М., 2004. 30 с.
11. Проскурина И.Ю. А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции). Автореф дисс... к.иск. М., 2010. 26 с.
12. А.К. Глазунов. Возвращенное наследие. Письма к А.К. Глазунову. Избранные страницы переписки (1928–1936). Т.1. СПб.: СПб ГБУК «Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства», 2013. 408 с.
13. Купец Л.А. А.К. Глазунов и его наследие в российских учебниках для ВУЗов (вторая половина XX – начало XXI в.) //Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой, № 2 (33). 2014. С. 72-80.
14. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. Ястребцева. Т.1. 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. 527 с.
15. Зилоти А.И. 1863–1945. Воспоминания и письма. Л.: Музгиз. Ленингр. отд., 1963. 467 с.
16. Дафт Р. Организации. Учебник для психологов и экономистов. СПб.: Прайм-Еврознак, Нева; М.: Олма-Пресс, 2001. 348 с.
17. Чалдини Р. Психология влияния. СПб.: Питер, 2001. 286 с.
18. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. N.Y.: Schirmer books, 1984. 2577 p.
19. Степанов А.А. Основы философской концепции научного авторитета. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. 242 с.
20. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
21. Климовицкий А.И, Никитенко О.Б. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык //Музыкальная коммуникация. Сб. науч. трудов. Серия: Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб: РИИИ, 1996. С. 40-61.
22. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
23. Памяти М.П. Беляева. Сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Попеч. совет, 1929. 178 с.
24. Бурдые П. Поле литературы //Новое литературное обозрение, № 45. 2000. С. 22-87.
25. Малько Н.А. Воспоминания, статьи, письма. Л.: «Музыка», 1972. 383 с.

26. Зарайский Д.А. Управление чужим поведением. Технология личного психологического влияния. Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. 252 с.
27. Солдатов В.Е. Авторитет личности и авторитет должности. Автореф. дис... к. филос. н. Свердловск, 1990. 19 с.
28. Канетти Э. Элементы власти //Райгородский Д. (сост.) Психология и психоанализ власти. Хрестоматия. Т.2. Самара: Изд. дом «БАХРАХ-М», 1999. С. 120-68.
29. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. 444 с.
30. Иванов Ю.В. Деловая соционика. М.: Журн. «Управление персоналом», 2004. 198 с.
31. Бронфин Е.Ф. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия. 1917–1922: Исследование. Л.: Сов. композитор, 1984. 216 с.
32. Ленинградская консерватория в воспоминаниях [Сборник]. В 2-х кн. Кн. 1. Л.: Музыка, 1987. 253 с.
33. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
34. Денисов А.В. Контакт с чужой культурой в музыкальном искусстве – формы и модели //Культура «своя» и «чужая». Материалы международной интернет-конференции. М.: Фонд независимого радиовещания, 2003. С. 106-108.
35. Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика, 2001. 1095 с.
36. Гозенпуд А.А. Б. Асафьев и А. Глазунов. Из истории противостояния //Скрипичный ключ, № 1. 1996. С. 3-11.