



УДК 78(09)
ID ORCID 0000-0002-6432-2776

Калашник М. П.

Харьковский национальный педагогический университет имени Г. С. Сковороды

ID ORCID 0000-0001-5597-8637

Логвин Д. Г.

Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки

ИНФОРМАЦИОННАЯ АУРА ВЕНСКОЙ КУЛЬТУРЫ КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Калашник М. П., Логвин Д. Г. Информационная аура венской культуры классико-романтической эпохи. В статье рассматривается система свойств, входящих в композиторское творчество в качестве своего рода модели, «твердой» универсальной структуры, которая получает различное преломление в индивидуальном художественном и семантическом поле отдельных авторов. Гедонизм, интегративность, доверие к объективно данному как ценности выступают смысло- и текстообразующим фактором музыкальных произведений. В процессе работы над материалом использован исторический подход, который дал возможность выявить «австрийскую» и «немецкую» интонационную лексику в произведениях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Л. Бетховена, И. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, Л. Шпора. Обозначены перспективы дальнейших исследований, связанные с выявлением специфики музыкального тезауруса в различных музыкальных направлениях и исторических эпохах.

Ключевые слова: вальс, лендлер, бидермайер, музыка быта, интегративность, театральность.

Калашник М. П., Логвин Д. Г. Інформаційна аура віденської культури класико-романтичної епохи. У статті розглядається система ознак, які входять у композиторську творчість як своєрідна модель, «тверда» універсальна структура, котра має різноманітні переломлення в індивідуальному художньому й семантичному полі окремих авторів. Гедонізм, інтегративність внутрішнього, довіра до об'єктивно даного як цінності виступають смисло- та текстоутворюючим чинником музичних творів. У процесі роботи над матеріалом використаний історичний підхід, який дав можливість виявити «австрійську» і «німецьку» інтонаційну лексику у творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Л. Бетховена, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, Л. Шпора. Окреслено перспективи подальших досліджень, які пов'язані з виявленням специфіки музичного тезауруса в різних музичних напрямках і історичних епохах.

Ключові слова: вальс, лендлер, бідермайер, музика побуту, інтегративність, театральність.

Kalashnik M., Logvin D. Informational aura of Viennese culture of the classic romantic era.

Background. More generally, a polyphonic ethnic combination, including German, Slavic in its varieties, Italian, Jewish, Hungarian genre music, is distinguished in the culture thesaurus of Austrian capital. A variety of ethnic elements permeates the music of almost all composers whose fates have been related with Austria and its capital. The hungarisms and slavisms sound distinctly in the instrumental works of J. Haydn and J. Brahms finding an almost graphic embodiment in the citations of Croatian folklore of the first composer and in “The Hungarian dances” of the second one. The chamber instrumental ensembles and symphonies of the above-mentioned authors and F. Schubert are painted with a variety of national colors, providing them with freshness of “natural” musical material.

Objectives. The culture thesaurus is considered as a fundamental component of the composer thesaurus on the material of intonational lexicon of Viennese culture of the classic romantic era.

Methods. A historical approach was used in the process of work on the material. It allowed identifying “Austrian” and “German” intonational lexicons in the works of J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert, L. Beethoven, J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler, L. Spohr.

Results. The multi-composition of musical thesaurus of Vienna in the musical and professional section of its culture is analyzed. It is emphasized that the culture thesaurus “built-in” in the composer thesaurus, is not limited to the lexical series, but includes the level of national thinking. Being in various musical and historical contexts, it receives a variety of artistic forms preserving its stable core. The differences between “Austrian” and “German” intonational lexicons were revealed in the works of J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert, L. Beethoven, J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler, L. Spohr. The direct analysis of the artistic works of Austrian authors convinces us in the fact that not only the special mentality structure

different from German, is embodied in them, but also the culture thesaurus inherent to Austria, especially its capital and formed under the influence of a complex of heterogeneous factors: ethnic, social, political, artistic. It is difficult to imagine another European capital associated with so many different phenomena, as the musical theater, the instrumentalism of the radiant Mozart and the symphonic works of the stern Beethoven; piercing confessions, passionate sermons and proclamations of G. Mahler and frivolous, dizzy, heady waltzes of J. Strauss; the Viennese classical school which confirmed the tonal major-minor functional harmonic system, and the Second Viennese School which destroyed this system. The above examples like the very history of Austria and Vienna once the imperial capital, bearing the gleam of its former greatness with dignity, convince us in the thesaurus multi-composition of their inherent culture which creates the ground for the discordance of the generated phenomena. The constituent parts of its thesaurus have been clarified in relatively narrow limits for about a century and a half: from the times of Haydn and Mozart to the period of the flourishing of Mahler's works.

Conclusions. *On the basis of the analysis it was concluded that the multi-composition of musical thesaurus of Vienna in the musical and professional section of its culture with the greatest consistency albeit with different signs, is manifested in the works of the Austrians W. A. Mozart and G. Mahler, and the German, Viennese composer, J. Brahms. The legacy of these authors from this position is presented as a synthesis of multinational opera and instrumental traditions. Mozart's theater, Brahms's symphonies are born on this basis, and the works of G. Mahler absorb the entire musical experience of the new European culture. These three figures are also noteworthy in another aspect, namely as composers that in their own way unified the "bottom" and the "top" of musical thesaurus of Vienna, its genre and professional layers, carefree entertainment and deep conceptuality, "corporeality" and abstract thoughts. The culture thesaurus "built-in" in the composer thesaurus, is not limited to the lexical series, but includes the level of national thinking. Being in various musical and historical contexts, it receives a variety of artistic forms preserving its stable core. In relation to Austrian culture, it is considered to be craving for maximum ordering of the utterance, its exhaustiveness, understanding (conscious or subconscious) of musical composition as a model of the world taken from its harmonious, "rational" side which does not exclude internal struggles and cataclysms. The idea of dependence of symphony (as a genre) crystallization in the works of Viennese (Austrian) composers on the peculiarities of national thinking and culture in general is acceptable. In the era of Romanticism this property of "following the pattern" thinking was reflected in F. Schubert's interest in the lied form, the repeated frequency of one musical material in large instrumental forms. It also manifested with A. Bruckner's amazing persistence in cultivating a single compositional dramatic type of symphony, and in sonata **Allegri** and **Adagio** — a variance in which the first large-scale section of the musical form served as a kind of "theme" of the work, subject to modifications subsequently as integrity. The artistic works of G. Mahler referring to the prototypes of the Shubert's*

singing symphonism and A. Bruckner's instrumental epos is equally significant.

The prospects for further research related to the identification of the specifics of musical thesaurus in various musical directions and historical epochs are outlined.

Keywords: *waltz, landler, biedermeier, music of everyday life, integrativity, theatricality.*

Постановка проблеми. Если исходить из постулируемого гуманитарной наукой положения об отражательных свойствах искусства, то не будет большим преувеличением утверждать, что мировосприятие композитора по своей природе интонационно. Создаваемые им произведения в конечном счете оказываются «переводом» на язык музыки присущих ему «эмоционально-психологических жестов», которые, в свою очередь, суть особая форма реакции на соприкосновение с внешним миром и погружения в свой внутренний. Весь комплекс жизненных впечатлений и представлений, опыт общения с действительностью и собственной жизнедеятельности составляет тезаурус его личности, который путем многоступенчатых опосредований превращается в тезаурус профессионально-творческий.

Можно предположить, что композитор находится в состоянии творчества постоянно, независимо от осуществляемого активного, осмысленного акта. Если исходить из интонационности мышления композитора, то любое жизненное и художественное впечатление откладывается в его памяти как потенциально значимый музыкальный феномен. В противном случае трудно объяснить механизм перехода в сознании творца из внемзыкального в музыкальное. Разумеется, здесь есть определенное «сопротивление материала», затрудняющее перевод из одной знаковой системы, порождаемой самой жизнью, в другую, присущую искусству. Более того, любые «любовые» аналогии между ними вульгаризируют понимание сути процесса, однако сложные, опосредованные ассоциативные связи жизненных и художественных впечатлений постоянно устанавливаются в подсознании композитора.

В самом общем плане в тезаурусе культуры австрийской столицы выделяются полифонический этнический сплав, включающий немецкую, славянскую в ее разновидностях, итальянскую, еврейскую, венгерскую жанровую музыку. Разнообразные по происхождению этнические элементы пронизывают музыку едва ли не всех композиторов, чья судьба оказалась связанной с Австрией и ее столицей. Унгаризмы и славянизмы отчетливо звучат в инструментальных сочинениях Й. Гайдна и И. Брамса, находя почти наглядное воплощение в цитатах хорватского фольклора

у первого из них и «Венгерских танцах» другого. Разнообразным национальным колоритом окрашены камерно-инструментальные ансамбли и симфонии названных авторов и Ф. Шуберта, придавая им свежесть «природного» музыкального материала.

Анализ последних исследований и публикаций. Понятие австро-немецкой культуры прочно укрепилось в музыкальной науке. Упомянем в связи с этим труды Е. Черной об австрийском музыкальном театре [13], А. Савченко о симфониях А. Брукнера [9], ряд статей А. Михайлова [4; 5; 6], сравнительный анализ австрийского и немецкого романа в XX столетии Н. Павловой [7]. Рассмотрим становление венской культуры во временных рамках от Й. Гайдна и В. А. Моцарта до Г. Малера.

Цель данной публикации — рассмотреть тезаурус культуры как основополагающую составляющую композиторского тезауруса на материале интонационной лексики венской культуры классико-романтической эпохи.

Изложение основного материала исследования. Особый драматургический эффект отличает скерцо Девятой симфонии Л. Бетховена, построенное на контрасте-антитезе жутковатых в своем чеканном, строго размеренном движении крайних частей и совершенно «русского» по стилистике и методам развития *trio*, наивная патриархальность которого словно переносит в оперы М. Глинки, П. Чайковского и «кучкистов». Тем самым используемые Л. Бетховеном славянизмы становятся важным средством драматургического развития, наделяясь определенной, национально окрашенной семантикой. Не менее выразителен другой пример из творчества «сумрачного германского гения» — фортепианное трио, *op. 70, № 2*, славянская интонационность которого подчас принимает форму почти цитатного сходства с темами Г. Малера, что не в последнюю очередь обусловлено вальсовостью бетховенского сочинения.

Нелишне заметить, что современная исследовательская мысль настойчиво подчеркивает отсутствие разительных отличий «высокой» и бытовой музыки в условиях австро-немецкой музыки XVIII века. Само выражение «бытовая музыка» предполагает существование музыки внебытовой, иначе говоря, пребывающей в концертном зале или музыкальном театре. Однако само концертное действо как особый способ бытования музыкального искусства стабилизировалось лишь в XIX столетии, именно эпоха романтизма породила понятия бытовой и внебытовой музыки, «разлучила» их в соответствии с представлениями о гении и толпе. Как отмечает К. Зенкин, романтики «присвоили» бытовую музыку в своих творениях, опозитизировав ее и

сделав «прикладной» к высокому искусству, как и саму действительность [1, с. 123–125].

Многосоставным тезаурусом [3] Вены в какой-то мере можно объяснить жанровое многообразие творчества венских классиков и романтиков. Это и музыка быта, и произведения преподносимой музыки светского толка, и образцы церковных сочинений. Показательно, что венские композиторы так или иначе тяготеют к опере, причем эта тяга захватывает и немецких авторов, ставших жителями австрийской столицы: вспомним о настойчивых попытках создания оперы Л. Бетховеном и несостоявшиеся замыслы И. Брамса. С оперой постоянно общался Г. Малер, не оставивший примеров собственного творчества в этом жанре, и лишь А. Брукнер в силу специфических свойств своего мирозерцания остался далек от него.

Характерно, что, создавая для Вены свой Седьмой скрипичный концерт, Л. Шпор привнес в финал цикла очевидные черты вальсового кружения, что дало право автору диссертационного исследования о скрипичных концертах композитора С. Сандюку назвать данный образец жанра «венским» [10, с. 138]. Но особая роль принадлежит вальсу в творческом наследии Ф. Шуберта. Как пишет К. Зенкин, «сам вальсовый жанр объективно содержал предпосылки романтизации, реализовать которые суждено было Шуберту. Для него вальс стал синкретическим истоком фортепианной миниатюры, ее порождающей моделью, концентрированной интонационной формулой» [2, с. 45]. Ученый подчеркивает, что для австрийского романтика вальс — танец Вены, «вобравший в себя неповторимый местный колорит» [2, с. 44]. Как известно, композитор создал целую антологию вальсов, равной которой нет в истории «высокой» академической музыки. Показательно, что, задумав вальсовую сюиту, М. Равель адресовал ее Ф. Шуберту, назвав «Благородные и сентиментальные вальсы», по имени аналогичных шубертовских сборников. Свидетельством эмблематичности вальса для венской культуры XIX столетия может служить творческая биография немца И. Брамса. По приезде в австрийскую столицу он создал вальсы *op. 39* — по словам Е. Царевой, дань шубертовской Вене [12, с. 127]. Важно отметить, что с этого опуса начинается путь И. Брамса — автора фортепианных миниатюр [12, с. 127], что словно вычерчивает новый круг становления данного жанра в XIX веке, точкой отсчета которого служит вальс.

Тезаурус композитора хранит не только разнообразные «отдельности» художественного и внехудожественного порядка, но и те связи, которые возникают в момент восприятия явлений.

Одним из важнейших звеньев в процессе модификации жизненного тезауруса в профессионально-творческий предстает специфическая «призма» культуры, которая одновременно служит и одним из источников тезауруса личности. В данном случае речь идет не о социокультурной детерминированности, хотя и ее нельзя выпускать из виду, а о вхождении культуры в индивидуальный тезаурус субъекта одновременно как его части (знаний) и «языка», выступающего средством объективации своего отношения к миру и к самому себе. Отметим, что Ф. Лист и Ф. Шопен никогда бы не стали выдающимися представителями музыкальной культуры вне центра духовной жизни Западной Европы. Этот же пример показывает, что на протяжении своей жизни композитор может соприкоснуться с разными культурами, каждая из которых оставляет след в его творчестве, пополняя музыкальный и общегуманитарный тезаурус новыми знаниями и формируя собственное отношение к познанному. Одновременно он приводит к мысли, что «охота к перемене мест», наблюдаемая в композиторских биографиях, — и не только Ф. Листа и Ф. Шопена, но также Г.-Ф. Генделя, К.-В. Глюка, а в XX столетии И. Стравинского и др. — отнюдь не прихоть либо стечение обстоятельств, но проявление духовного беспокойства, своего рода «странничества», вызванного потребностью поиска новых впечатлений или оптимальной обстановки для творческой работы. Такого рода «странничество» может не только носить географический характер, но и выступать в форме профессионального любопытства, интереса к чужим композиторским находкам. Достаточно вспомнить о практике переписывания нот А. Вивальди и французских мастеров И.-С. Бахом.

Е. Рубаха приводит примеры произведений венских классиков с унгаризмами и чертами «янычарской» музыки [8]. Й. Гайдн: симфония № 103; струнные квартеты №№ 34, 39, 72, 76, 77, 81; фортепианные трио №№ 1, 18, 19, 25; фортепианные сонаты №№ 37, 48; фортепианный концерт D-dur и пр. Л. Бетховен: рондо, *op.* 129; фортепианный концерт № 3; симфония № 3; увертюра и женский хор из музыки к пьесе «Король Штефан» и пр. В.-А. Моцарту присуща «турецкая экзотика»: балет «Ревность в серале»; скрипичный концерт № 5; увертюра и хор янычар в «Похищении из серала».

Всеобъемлющая музыкальность австрийской столицы проявляется не только в этническом многоязычии, но и в приобщенности к искусству различных общественных слоев, его плотном вхождении в повседневную жизнь. Музыка шла от человека к человеку, от сердца к сердцу, от души к душе. Нелишне заметить, что современная исследовательская мысль настойчиво подчеркива-

ет отсутствие разительных отличий «высокой» и бытовой музыки в условиях австро-немецкой музыки XVIII века. Само выражение «бытовая музыка» предполагает существование музыки внебытовой, иначе говоря, пребывающей в концертном зале или музыкальном театре. Однако само концертное действо как особый способ бытования музыкального искусства стабилизировалось лишь в XIX столетии, поэтому ученый считает, что именно эпоха романтизма породила понятия бытовой и внебытовой музыки, «разлучила» их в соответствии с представлениями о гении и толпе. Романтики «присвоили» бытовую музыку в своих творениях, опозитизировав ее и сделав «прикладной» к высокому искусству, как и саму действительность. Что же касается века Просвещения, то едва ли не вся возникавшая в ту пору музыка находилась в сфере бытового музицирования, будь то сочинения для домашнего обихода (часы досуга), светского салона или церковной сферы. Показательна свободная миграция произведений из одного — бытового — жанра в другой — «высокий», примером чему может служить «Хаффнер-серенада» В.-А. Моцарта, без особых усилий превратившаяся в «Хаффнер-симфонию». Известно также, что жанр струнного квартета «пророс» в творчестве Й. Гайдна из уличных дивертисментов, в исполнении которых он сам участвовал в период «свободного» творчества после исключения из числа певчих собора св. Стефана.

Реальная коммуникация в снятом виде происходит в жанры «высокой» музыки, прежде всего, воплощая идею совместного музицирования в различного рода ансамблевой музыке. Рассматривая эстетику шубертовских фортепианных дуэтов, отметим тесную связь с присущей дружескому кругу композитора корпоративностью, общностью вкусов, интересов, со свойственными бытовому музицированию особенностями музыкального восприятия и музыкального общения. Таким образом, музыкальные произведения Ф. Шуберта запечатлели ситуацию немusicalную, предстающую в особой форме художественной коммуникации.

Выводы из данного исследования. Таким образом, по отношению к австрийской культуре допустимо считать тягу к максимальной упорядоченности высказывания, его исчерпанности, пониманию (сознательному или подсознательному) музыкального сочинения как модели мира, взятого с его гармоничной, «разумной» стороны, что не исключает внутренних борений и катаклизмов. Допустима мысль об обусловленности кристаллизации жанра симфонии в творчестве венских (австрийских) композиторов особенностями национального мышления и культуры в це-

лом. В епоху романтизму це свойство мислення «по образцу» отразилось у Ф. Шуберта в інтересі до куплетності, многократної повторюваності одного музикального матеріалу в великих інструментальних формах. Воно ж відкликнулось поразливою наполегливістю, з якою А. Брукнер культивував єдиний композиційно-драматургічний тип симфонії, а в сонатних *Allegri* і *Adagio* — варіантність, при якій перший масштабний розділ музикальної форми служив свого роду «темой» творіння, піддаваній модифікації в наступних якостях цілості. Не менш показово академічне по суті мистецтво Г. Малера, що посилає до образів шубертовського пісенного симфонізму і інструментальному епосу А. Брукнера. Така в найбільш загальних рисах інформаційна атмосфера венської культури класико-романтичної епохи.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виявленням специфіки музикального тезаурусу в різних музикальних напрямках і історичних епохах.

Література:

1. Зенкін К. В. Музика быта і її життя в контексті культури романтизму [Текст] / К. В. Зенкін // Музика быта в минулому і сучасному : зб. ст. міжнародної конференції. — Ростов н/Д : РГК, 1996. — С. 122–127.
2. Зенкін К. В. Фортепіанна мініатюра і шляхи музикального романтизму [Текст] / К. В. Зенкін. — М. : Моск. гос. консерваторія, 1997. — 415 с. — ISBN 5-89598-001-5.
3. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора : аспекти вивчення [Текст] : монографія / М. П. Калашник ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К. ; Х. : СПДФО Мосякин В. М., 2010. — 252 с. — ISBN 978-966-8624-16-6.
4. Михайлов А. В. Австрійська культура після першої світової війни [Текст] / А. В. Михайлов // Музика в історії культури : збр. ст. — М. : Моск. гос. консерваторія, 1998. — С. 74–110. — ISBN 5-89598-011-2.
5. Михайлов А. В. Бетховен : преемственность и переосмысления [Текст] / А. В. Михайлов // Музика в історії культури : збр. ст. — М. : Моск. гос. консерваторія, 1998. — С. 7–73. — ISBN 5-89598-011-2.
6. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна [Текст] / А. В. Михайлов // Музика в історії культури : збр. ст. — М. : Моск. гос. консерваторія, 1998. — С. 111–127. — ISBN 5-89598-011-2.
7. Павлова Н. С. Типология немецкого романа. 1900–1945 [Текст] / Н. С. Павлова. — М. : Наука, 1982. — 280 с.
8. Рубаха Е. Странствующие оркестры и формирование венского классического стиля [Текст] / Е. Рубаха // Музика быта в прошлом и настоящем : зб. ст. міжнародної конференції. — Ростов н/Д. : РГК, 1996. — С. 106–122.
9. Савченко Г. С. Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Г. С. Савченко. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — 17 с.
10. Сандюк С. Скрипичні концерти Людвіга Шпора: шлях до романтизму [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / С. Сандюк. — Х., 2008. — 232 с.
11. Филимонова М. Н. Антон Брукнер [Текст] / М. Н. Филимонова // Музика Австрії і Німеччини XIX століття. — М. : Композитор, 2003. — Кн. 3. — С. 332–448.
12. Царева Е. М. Йоганнес Брамс [Текст] : монографія / Е. М. Царева. — М. : Музика, 1986. — 383 с. : ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).
13. Черная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта [Текст] / Е. Черная. — М. : Музика, 1965. — 172 с.

References:

1. Zenkin, K. V. (1996). Muzyka byta i eye zhizn v kontekste kultury romantizma [Music of life and its life in the context of the culture of Romanticism]. Proceedings from *International conference "Muzyka byta v proshlom i nastoyashchem"*, (pp. 122–127). Rostov-on-Don : RGK. (In Russian).
2. Zenkin, K. V. (1997). *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykalnogo romantizma* [Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Moscow : Mosk. gos. konservatoriya. (In Russian).
3. Kalashnik, M. P. (2010). *Muzychniy tezaurus kompozitora : aspekty vyvchennya* [The composer's musical thesaurus : aspects of study]. Kyiv ; Kharkiv : SPDFO Mosyakin V. M. (In Ukrainian).
4. Mikhaylov, A. V. (1998). *Avstriyskaya kultura posle pervoy mirovoy voyny* [Austrian culture after the First World War]. In *Muzyka v istorii kultury — Music in the History of Culture*, (pp. 74–110). Moscow : Mosk. gos. konservatoriya. (In Russian).
5. Mikhaylov, A. V. (1998). *Betkhoven : preymstvennost i pereosmysleniya* [Beethoven : continuity and rethinking]. In *Muzyka v istorii kultury — Music in the History of Culture*, (pp. 7–73). Moscow : Mosk. gos. konservatoriya. (In Russian).
6. Mikhaylov, A. V. (1998). *Otkaz i otstupleniye. Prostranstvo molchaniya v proizvedeniyakh Antona Veberna* [Failure and retreat. The space of silence in the works of Anton Webern]. In *Muzyka v istorii kultury — Music in the History of Culture*, (pp. 111–127). Moscow : Mosk. gos. konservatoriya. (In Russian).
7. Pavlova, N. S. (1982). *Tipologiya nemetskogo romana. 1900–1945* [The typology of the German novel. 1900–1945]. Moscow : Nauka. (In Russian).
8. Rubakha, E. (1996). *Stranstvuyushchiye orkestry i formirovaniye venskogo klassicheskogo stilya* [Wandering orchestras and the formation of Viennese classical style]. Proceedings from *International conference "Muzyka byta v proshlom i nastoyashchem"*, (pp. 106–122). Rostov-on-Don : RGK. (In Russian).
9. Savchenko, G. S. (2005). *Semantychna prohrama symfoniy A. Bruknera v yiyi zhanrovyykh i kul'turno-istorychnykh zvyazkakh* [Semantic program of A. Bruckner's symphonies in her genre and cultural-historical ties]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovskogo. (In Ukrainian).
10. Sandjuk, S. (2008). *Skipichnyye kontserty Lyudviga Shpora : put v romantizm* [Ludwig Spoor's violin concerts : the path to romanticism]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkov. (In Russian).
11. Filimonova, M. N. (2003). *Anton Bruckner* [Anton Bruckner]. In *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka — Music of Austria and Germany of the XIX century*. (Book 3), (pp. 332–448). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
12. Tsareva, E. M. (1986). *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
13. Chernaya, E. (1965). *Avstriyskiy muzykalnyy teatr do Motsarta* [Austrian Musical Theater to Mozart]. Moscow : Muzyka. (In Russian).