

Шэнь Лянь Кан

«Четыре псалма» ор. 74 Э. Грига на пересечении норвежской народно-песенной и немецкой романтической традиций

Аннотация

В статье рассматривается важная линия творчества Грига, проявленная в «Четырёх псалмах»: интеграция немецкого романтического стиля и народного норвежского фольклора. В результате этого рождается неповторимая «григовская» трактовка хорового жанра.

Ключевые слова: Э. Григ, И. Брамс, норвежская народная музыка, Л. М. Линнеман, хоровая музыка, духовная музыка, псалмы, церковная музыка.

Shen Lian Kang

**“The Four Psalms” Op. 74 by E. Grieg
in the fusion of Norwegian folk song and German romantic traditions**

Summary

E. Grieg’s “Four Psalms” is his last composition, which, unfortunately, has been ignored by researchers, and is not so often heard in concerts. It certainly belongs to the late period and the late style of the composer, combining all the most important lines of his legacy. It reflects both the conservatory education Grieg received in Leipzig, and thus firmly connected him with German romantic tradition, and a permanent interest in Norwegian folk song. Both phenomena can be very naturally combined in the art of romanticism, but in the “Four Psalms” they are presented in unusual appearance, and the result of this combination is an unusually individual interpretation of the genre, the expressive means of choral music, the embodiment of texts.

The Norwegian folk song tradition is presented in this work as the melodic primary sources of each psalm, taken from the collection of L.M. Linneman, whose personality and activities are also given attention. Connections are traced with the composition of the German master, whose friendship Grieg valued very much – it is J. Brahms and his “Four Serious Songs”. Obviously, Brahms’ music clarified for Grieg his own creative intentions aimed, as the composer himself put it, a “modern requiem”.

Keywords: E. Grieg, J. Brahms, Norwegian folk music, L. M. Linneman, choral music, sacred music, psalms, church music.

DOI: 10.48201/22263330_2022_39_19

Статья поступила: 05.07.2022.

УДК 783.6.072

ББК 85.3

«Четыре псалма по старинным норвежским церковным мелодиям» (“4 Salmer fritt efter gamle norske Kirkemelodier” op. 74 (1906)) — сочинение, которое стоит особняком в творчестве Эдварда Грига. Это последнее из его произведений: оно было написано незадолго до смерти композитора в 1906 году, и после создания цикла Григ уже музыки не писал. Он редко обращался к церковной и духовной музыке, и в этом смысле «Четыре псалма» также являются исключительным произведением. Кроме того, здесь очень своеобразно использована народная музыка, столь значимая для творчества композитора, а также невозможно не заметить параллели с другим духовным сочинением, которое Григ знал и высоко ценил, — с «Четырьмя строгими напевами» И. Брамса op. 121 (1896).

Всё это делает «Четыре псалма» Грига сочинением очень многослойным и многозначным. Переплетённые в нём различные традиции очень органично соединились, однако при этом важно понимание источников каждой из них. Поэтому целью данной статьи будет рассмотрение «Четырёх псалмов» с точки зрения двух наиболее значительных для Грига традиций — норвежской народно-песенной и немецкой романтической. Отсюда вытекают следующие задачи: рассмотреть источники этой музыки, проследить её связи с разными традициями, а также формирование самого замысла сочинения и проявление необычных черт в «Четырёх псалмах».

Литературы, посвящённой непосредственно этой музыке, не существует. Об этом сочинении кратко упоминается в монографиях о Григе, да и то не во всех. В книге Ю. Кремлёва [2], например, таких упоминаний нет вовсе, в книге О. Левашёвой — всего один абзац [3]. Поэтому данная статья хотя бы отчасти призвана восполнить этот пробел.

«Четыре псалма по старинным норвежским церковным мелодиям» op. 74 имеют в

качестве мелодической основы народные песнопения, взятые из знаменитого трёхтомного сборника норвежских народных песен Людвиг Матиаса Линнемана (1812–1887). Это не первый пример обращения Грига к собранию песен, мелодии из них, как известно, были использованы также в более ранних опусах, в основном фортепианных: в «25 норвежских мелодиях и танцах» op. 17, «Норвежских мелодиях» для голоса и фортепиано EG 108, фортепианной «Балладе в форме вариаций на тему норвежской народной песни» op. 24, «Импровизации на темы двух норвежских народных песен» op. 29, «Норвежских танцах» op. 35, «Девятнадцати норвежских народных песнях» op. 66 для фортепиано. Очевидно, что Григ высоко ценил линнемановский сборник и считал, что опубликованные в нём мелодии достаточно точно фиксируют образцы устной фольклорной традиции. И для этого доверия у него были веские основания.

Л. М. Линнеман — одна из наиболее значимых фигур для норвежской музыки. Будучи служителем норвежской евангелическо-лютеранской церкви и занимая должности кантора и органиста, он параллельно руководил хором Норвежского студенческого общества, участвовал в работе Филармонического общества, стал одним из основателей первой норвежской консерватории, а также сочинял собственную музыку. Как и его отец, Уле Андреас Линнеман, он начал собирать народные песни и псалмы. Большое влияние на Л. М. Линнемана в 1830-х годах оказал Хенрик Вергеланн, политический деятель, писатель-публицист, горячо ратовавший за независимость Норвегии от Дании. По словам исследователя творчества Л. М. Линнемана А. Г. Остапенко, «Х. Вергеланн предлагал студентам исполнять народную музыку родных областей и многие народные мелодии, записанные и обработанные Л. М. Линнеманом, были услышаны именно в студенческой среде» [5. С. 27]. Студенческое общество действительно стало органи-

зовывать музыкальные собрания, на которых звучала как вокальная, так и инструментальная народная музыка, и с 1836 года Л. М. Линнеман стал директором этого общества. Он не только был внимательным слушателем, впитывавшим норвежскую народную песню, он начал творить собственные сочинения для мужского и смешанного хора в стилистике популярного тогда в Германии движения *Liedertafel*. Таким образом, две традиции — норвежская народнопесенная и немецкая хоровая — оказались с самого начала связанными.

Хотя в начальный период своего собирательства Л. М. Линнеман не ездил в фольклорные экспедиции и не фиксировал народную музыку на надёжные носители вроде фонографа, но в данной ситуации студенты, от которых он слышал норвежские мелодии, сами выступали как носители живой традиции, по крайней мере отчасти, ведь они исполняли музыку своих родных мест, знакомую с детства! Позже, в 1848 году, исследователю удалось получить стипендию для «записи народного псалмопения» от университета Кристиании, затем — государственную субсидию, благодаря которым он объездил достаточно много удалённых уголков в Норвегии, записывая народные песни, псалмы, вошедшие во множество опубликованных им собраний народной музыки. Когда средства иссякли, «Л. М. Линнеман самостоятельно работал в избранном направлении без финансовой поддержки и не упускал возможности получить новые музыкальные впечатления от жителей сельских селений, посещавших столицу во время ярмарок» [5. С. 30]. Наконец, с 1860 года в течение последующих 14 лет исследователь получал именную стипендию от норвежского парламента Стортинга на собирательскую и публикаторскую работу.

Масштаб деятельности Л. М. Линнемана впечатляет. Им нотированы и изданы около полутора тысяч народных мелодий различного назначения, поэтому неудивительно, что изданные им сборники в музыкантской среде получили достаточный авторитет и признание. Григ был не единственным норвежским музы-

кантом, который использовал опубликованные Л. М. Линнеманом мелодии в своих сочинениях, но именно в его музыке народные первообразы стали наиболее значимыми для мировой музыкальной культуры.

«Старинные церковные мелодии», обозначенные в названии григвского сочинения, представляют собой специфическую область народной музыки. Скандинавские «псалмы» написаны на тексты, не обязательно взятые из Священного Писания, в частности, избранные Григом «псалмы» авторские: первые два принадлежат Гансу Адольфу Брорсону, третий — Гансу Томиссену, четвёртый — Лаврентию Лаурину. Все четыре написаны на датском языке, поскольку в момент их создания ни государства Дании и Норвегии, ни их церкви ещё не были разделены. Главным языком был датский, проповеди в церкви звучали на нём вплоть до конца XIX века. Также датский был языком преподавания.

Избранные Григом тексты относят к образцам барочной поэзии. Г. А. Брорсон, автор текстов первых псалмов «Как ты прекрасен» и «Божий сын освободил меня», — датский поэт XVII столетия, Г. Томиссон, написавший третий псалм «Иисус Христос вознёсся», являющийся своего рода парафразом лютеровского хорала на праздник Вознесения, жил в XVI веке, а шведский поэт Л. Лауренти (Лаурин), автор последнего псалма «На небесах», жил в XVII веке, а его текст был переведён на датский норвежским священником М. Б. Ландстатом.

В русскоязычной литературе «Четыре псалма» оказались обойдёнными вниманием. Кроме того, в силу антиклерикальной направленности советского музыковедения, отрицалась вообще всякая связь Грига с церковной музыкой. Например, в прекрасной и обстоятельной монографии о Григе О. Е. Левашёвой написано следующее: «Темы хоралов — подлинные народные мелодии. Материалом послужили старинные песнопения религиозно-философского характера, возникшие ещё в XVI—XVII веках и очень распространённые в норвежском крестьянском быту. Однако все эти

гимны-размышления с их колоритным народным языком отнюдь не носят церковного характера (да и сам Григ был совершенно чужд религиозного догматизма). Подобно германским протестантским хоралам или славянским „псалмам“, они служили выражением народных дум, возвышенных, созерцательно-философских настроений» [3. С. 559]. Очевидно, что автор ставит знак равенства между «церковным характером» и «религиозным догматизмом», который, в свою очередь, мыслится как нечто формальное, потерявшее живое духовное содержание.

Не углубляясь в историю норвежской церкви, сосредоточимся на том, как воспринимал сам композитор идеи духовной жизни и как они в конечном итоге оказались связанными с церковной музыкой. До 1906 года Григ лишь трижды обращался к религиозной тематике, им созданы две песни, вошедшие в «Альбом для мужского пения» ор. 30 («Прекраснейшая среди женщин» и «Великий белый сонм»), а также марианский гимн на латинский текст “Ave maris stella”. Первоначально и «Четыре псалма» тоже предназначались для «Альбома мужского пения», однако в процессе работы композитор поменял состав хора с мужского на смешанный и добавил солирующий баритон, и «Псалмы» оформились в самостоятельный опус.

1906 год был годом смерти Генрика Ибсена, с которым Грига связывали давние творческие и дружеские узы. Кроме того, сам композитор был давно серьёзно болен, и тогда его болезнь считалась неизлечимой. Он спокойно относился к смерти, совершенно по-деловому составил завещание, довольно трезво оценивал своё состояние и физические возможности, которые заметно таяли. И по идее, в «Четырёх псалмах» ор. 74 следовало бы видеть сочинение прежде всего реквиемного характера. Однако здесь прослеживаются совершенно другие идеи, не связанные с оплакиванием, Страшным судом и прощанием. Тексты псалмов, выбранные Григом, полны радости, ликования и благодати. Возможно, такой настрой был связан с идеями, которые Григ высказывал в письме к норвежско-

му поэту и драматургу Б. Бьёрнсону в 1890 году: «Дорогой Бьёрнсон! Как бы ты отнёсся к такой идее: выразить мысли о мире стихами Бьёрнсона, в форме своеобразной кантаты для солистов, хора и оркестра и положить их на музыку, которая пояснит и углубит их? Задумавшей моей мечтой было в последние годы написать Реквием — современный Реквием, не связанный догмами. Однако я не нашёл подходящего текста, хотя рылся и в поэзии, и в Библии. Но когда я прочитал твою речь о мире в Рабочем союзе, меня словно осенило: апофеоз мира — вот Реквием в совершенно особенном смысле. В контрастах недостатка у меня не будет: величавое сияние мира против ужасов войны! Я уверовал в эту идею. Обдумай её, и если она тебя заинтересует — отвечай» [1. С. 217]. Хотя Бьёрнсону идея заинтересовала и он охотно откликнулся на предложение Грига, написав новую поэму «Мир», композитор медлил с сочинением, не зная, с какой стороны подступить к тексту. Потеряв терпение, Б. Бьёрнсон опубликовал текст поэмы, после чего Григ вообще охладил к своему замыслу.

Однако, похоже, сам замысел «реквиема в совершенно особенном смысле» композитора не оставил. Он продолжал созреть, наполняться смыслами и идеями о возможных воплощениях.

В 1896 году появилось новое сочинение И. Брамса — «Четыре строгих напева» для баса с фортепиано, созданное после смерти К. Шумана. Как пишет Е. М. Царёва, в этом чрезвычайно серьёзном по настрою опусе был выражён целый круг значительных идей: «Мысли о назначении человека, о смерти, жизни и любви выразил Брамс в „Четырёх строгих напевах“». Два из них посвящены земному человеческому уделу: суровое песнопение о бренности земного существования, единственным смыслом которого является исполнение своего жизненного долга, сменяется печальным монологом о несправедливости и страданиях, которых не знают только мёртвые. Третий монолог — о смерти — горькой для счастливых и утешении для несчастных. Четвёртый — гимн прославлен-

ния любви: „а теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше“» [6. С. 346]. В 1897 году не стало самого Брамса, дружбой с которым Григ очень дорожил. Осознавая очередную утрату, композитор не мог не думать об одном из последних опусов Брамса, его идеях и способах их выражения.

Идея прощального сочинения, отмечающего окончание жизни человека, конечно, имеет прямую связь с жанром реквиема. Однако в противоположность скорбной объективности латинского богослужебного текста здесь — субъективное и очень глубокое переживание личной утраты, скорбь по близкому человеку, выраженная средствами камерно-вокального цикла. Здесь нет ни хора, ни оркестра (обязательных в реквиеме), лишь человеческий голос (Брамс комментировал, что такой текст нельзя было бы отдавать для исполнения сопрано или тенору) и фортепиано. Камерные средства выражения обусловили и музыкальный язык сочинения, — полный тонких деталей и нюансов. Но помимо этого обращает на себя внимание и общая идея четырёхчастного цикла, направленного от мрачно-трагического первого номера к постепенному просветлению, «выраженному с медленной и неуклонной торжественностью» [6. С. 349]. Смерть, «горькая для счастливых и утешение для несчастных» [6. С. 349], суровость человеческого удела, несправедливость и страдания, в четвёртом песнопении «отменяются» гимном любви, и таким образом идея оплакивания трансформируется в проникнутую радостью гимничность. Это явно перекликается с идеями Грига о «современном реквиеме», «величавом сиянии мира».

Параллели с брамсовскими «Четырьмя строгими напевами» можно обнаружить и в наличии хоральности, опоры на старинные песнопения. Хотя Брамс поручает высказывание сольному голосу, в структуре мелодики, её оборотах ясно прослушиваются хоровые интонационные истоки: «Исторические же корни брамсовского стиля восходят прежде всего к хоралу, кантате и песне, обобщая важнейшую традицию немецкого вокального искусства,

развивающуюся со времён Шютца, проходящую через творчество Баха, Генделя, Бетховена. Глубина и значительность творческой мысли, сливающей индивидуальное и надличностное в единое целое, выводят это последнее творение Брамса за рамки „песенной лирики“ (не порывая с ней многообразных связей) и утверждают эпическую значимость его искусства» [6. С. 351]. Обращение Грига к подлинным народным напевам можно поставить в один ряд с поисками Брамса, в обоих случаях личное высказывание художника обретает черты объективности и качества эпичности. Григ, помимо всего прочего, использует хор без инструментального сопровождения, что также отсылает к народно-певческой традиции.

Судя по выбору текстов и их группировке, центральной фигурой для Грига здесь стал Христос, предстающий как Сын Божий, как возлюбленный, защитник от врагов, ведущий к «небесной радости». Трактовку Грига нельзя ни в коем случае считать догматической, для него Иисус стал, очевидно, олицетворением слияния человеческого и божественного, идеальным утешителем и защитником.

Григ вырос во вполне благочестивой семье, и в детстве он даже заявлял, что хочет быть священником. В юности, судя по его язвительным антиклерикальным высказываниям, отошёл от церкви, и духовную жизнь связывал ни с ней, ни с церковным ритуалом, ни с церковной музыкой. Однако при этом композитор нашёл нечто «своё» в образах христианства и их отображении в старинной народной традиции.

«Четыре псалма» складываются в целостный цикл, где общее драматургическое развитие направлено от тревожного ля минора первой части «Как ты прекрасен» через энергичное движение си бемоль мажорной второй («Божий сын освободил меня») и печальную медитативность соль минорной третьей («Иисус Христос вознёсся») к радостному ликованию в си мажоре финальной четвёртой части («На небесах»). Ф. Бенестада отмечает непривычную для церковной музыки драматичность трёх частей: «За исключением мягкой медита-

ции псалма „Иисус Христос вознёсся“, общий характер псалмов — стремительный, интенсивно-драматичный. Поражает, в частности, ряд прямо-таки экзотических взрывов. Здесь Григ пишет крупным музыкальным штрихом, создавая динамическое напряжение и мелодические нарастания, использует красочные аккордовые последования, совершенно непривычные для церковной музыки его времени. Более, чем когда-нибудь раньше, он использует хор во всём его звукокрасочном богатстве» [1. С. 263].

Очевидно, что Григ изначально не мыслил свой цикл в рамках церковной богослужбной традиции, и музыка эта для церкви не предназначалась. Но при этом композитор был прекрасно знаком с церковной музыкой других конфессий — католической, православной, и здесь удивлявший Ф. Бенестада «интенсивно-драматичный» характер не был явлением исключительным. С детства Григ хорошо знал, например, Реквием В. А. Моцарта [1. С. 281], насыщенный «контрастами, воплощёнными с потрясающей силой» [3. С. 582]. Если вспомнить уже приводившееся ранее письмо Грига к Б. Бьёрсону, то в нём как раз обращало внимание намерение композитора создать произведение, где «не будет недостатка в контрастах», где «величавому сиянию мира» он собирался противопоставить «ужасы войны».

О войне в каком-то смысле идёт речь и в текстах «Четырёх псалмов». Так, в первом номере: «Меня окружили сверкающие мечи врагов», во втором: «Теперь бог на моей стороне»¹, в третьем и четвёртом прямых отсылок нет, но везде подразумевается вечная битва с искусителем, борьба небесных сил с адом. И эта внутренняя «война» в душе каждого человека также воплощается в ряде драматичных контрастных сопоставлений.

Контраст представлен в «Четырёх псалмах» на всех уровнях: уровне цикла, внутри частей, внутри их разделов, и даже внутри тем. Так, первый номер открывается впечатляющим вступлением, где противопоставлены буквально в соседних тактах громкий имитационный зачин с довольно активной ритмикой и

начальным восходящим мелодическим движением — и «хоральные» ритмически выровненные аккорды с необычной красочной гармонией, внезапным динамическим «провалом» на *p*, «застылым» повторением одного звука во всех партиях и полной остановкой движения. Таким образом, внутри уже первых трёх тактов псалма заложена идея контраста, и её Григ последовательно проводит через весь цикл.

При этом, поскольку он имеет дело с мелодиями песнопений в качестве интонационного первоисточника, то основным методом развития композитор избирает, конечно, варьирование. В большинстве частей (кроме третьей в трёхчастной репризной) использована строфическая форма, где строфы частично повторяются точно, частично варьированы. Но даже в этом случае Григ находит достаточно контрастные выразительные средства внутри строф, пронизанных разного рода сопоставлениями: солист — хор, имитационная полифония — аккордовая фактура, форте — пиано, мажор — минор, быстрое движение — медленное, псалмодирование — мелодическая подвижность. Эти сопоставления составляют довольно красочную, насыщенную музыкальными «событиями» ткань, которая постоянно удерживает слушательское внимание. Видимо, именно это качество «Четырёх псалмов» имел в виду Ф. Бенестада, когда писал о «крупном музыкальном штрихе» [1. С. 263] в этом произведении. Если понимать «крупный штрих» как качество, присущее музыке, предназначенной для большой сцены или большого оркестра, то с григовским биографом нельзя согласиться. Напротив, здесь обнаруживается множество мелких деталей, тщательная, буквально «ювелирная» мотивная работа, которая является приметой как раз камерной музыки. Так, при внимательном рассмотрении партитуры в ней можно увидеть насыщенность имитациями, переходящими из сольной партии в хоровые, вариантную мотивную оstinatность и тонкую ладовую переменность. Последняя выражается даже в записи: в середине второй части сольная партия баритона записана в си-бемоль мажоре, хоровые — в си-бемоль миноре.

Очень эффектно здесь также исключение женских голосов. Остаётся мужской хор, к тому же меньшего состава, и возникает ощущение многохорности, как в музыке И. С. Баха или в «Немецком реквиеме» И. Брамса.

Трёхстрочный текст хвалебно-гимнического характера уложен композитором в куплетную форму (в первом куплете минимальные отличия), где каждый куплет завершается восклицанием на латыне: “Kyrie eleison”! «Господи, помилуй» — это то самое общее для всех христианских конфессий.

Текст первой строфы Л. Лаурина выглядит так:

«Иисус Христос вознёся
Превыше всех ангелов,
Восшёл в самое небо
И пленил ад.
Господи, помилуй!»²

Казалось бы, в музыке должно быть радостное ликование (что прямо вытекает из текста третьей строфы «Прославляем Тебя, Путь к небесам, полным ликования и ангельского пения»), однако у Грига это не так. Скорее, выраженную в музыке эмоцию можно было бы обозначить как печальную медитативность. Значит, композитор вкладывал какой-то свой, особый смысл в текст Лаурина. В музыке помимо углублённой минорности можно услышать некоторую колыбельность в духе Ф. Шуберта и И. Брамса, щемящее одиночество в звучании баса соло без хоровой поддержки, взволнованность в кульминациях и отрешённость в окончаниях строф на “Kyrie eleison”. Очевидно, что без авторских комментариев к этой музыке мы никогда не сможем узнать, что имел в виду композитор, сочиняя именно такую музыку на этот текст. Это выдаёт в Григе глубоко индивидуалистично мыслящего художника романтической эпохи.

Наиболее ярко в наше время произведение исполняется под руководством дирижёров Стивена Дэвида Лейтона и Стэфана Шольда. Самобытная интерпретация и Кафедральным хором Осло под руководством дирижёра Терье Квама (баритон Хокин Хагегор). Раскрытие специфиче-

ски исполнения произведения перечисленными музыкантами и хорами является предметом исследования в следующей статье автора.

Итак, «Четыре псалма» оказываются связанными и с народной норвежской музыкой, и с немецкой романтической традицией. При этом они — результат воплощения индивидуального григовского композиторского замысла, который созрел несколько лет. Норвежская народная песенная традиция представлена в этом сочинении тем, что мелодические первоисточники каждого псалма взяты из собрания Л. М. Линнемана. Кроме этого налицо связь с сочинением немецкого мастера (дружбой с которым Григ очень дорожил) — с «Четырьмя строгими напевами» И. Брамса. Очевидно, брамсовская музыка уточнила для Грига его собственные творческие намерения, направленные в сторону создания, как выражался сам композитор, «современного реквиема».

Примечания

- ¹ Здесь слышна явная отсылка к Псалму 26: «Господь — свет мой и спасение моё: кого мне бояться? Господь крепость жизни моей: кого мне страшиться? Если будут наступать на меня злодеи, противники и враги мои, чтобы пожрать плоть мою, то они сами преткнутся и падут».
- ² Перевод Е. Р. Рау.

Список литературы

References

1. Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ — человек и художник. — М.: Радуга, 1986. — 373 с. [*Benestad F., Shel'derup-Ebbe D. Edvard Grig — chelovek i khudozhnik. — M.: Raduga, 1986. — 373 s.*].
2. Кремлёв Ю. А. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. — М.: Музгиз, 1958. — 237 с. [*Kremlev Yu. A. Edvard Grig: Ocherk zhizni i tvorchestva. — M.: Muzgiz, 1958. — 237 s.*].
3. Левашиёва О. Е. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. — М.: Музыка, 1975. — 622 с. [*Levasheva O. E. Edvard Grig: Ocherk zhizni i tvorchestva. — M.: Muzyka, 1975. — 622 s.*].
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. — М.: ИД «Классика-XXI», 2008. — 624 с. [*Lutsker P. V., Susidko I. P. Motsart i ego vremia. — M.: ID "Klassika-KhKhI", 2008. — 624 s.*].
5. Остапенко А. Г. Норвежская народная музыка в записях Людвиг Матиаса Линнемана: Дисс. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2021. — 329 с. [*Ostapenko A. G. Norvezhskaia narodnaia muzyka v zapisiakh Liudviga Matiasa Linnemana: Diss. ... kand. iskusstvovedeniia. — SPb., 2021. — 329 s.*].
6. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс. — М.: Музыка, 1986. — 382 с. [*Tsareva E. M. Iogannes Brams. — M.: Muzyka, 1986. — 382 s.*].