УДК 78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1604

Сергей Сандюк

ORCID 0000-0002-1561-748X

Греція

ПАРАДОКСЫ Л. ШПОРА

АННОТАЦИЯ

Сандюк Сергей. Парадоксы Л. Шпора.

В статье рассматривается противоречивость личности Л. Шпора – музыканта, чье творчество охватывает несколько исторических периодов. Констатируется тот факт, что интерес к творчеству композитора в последнее время возрастает, однако работы монографического плана в отечественном музыковедении отсутствуют. Рассматривается личность Шпора в контексте его времени и в связи с традицией, которую он чтит. Показательной в этом смысле является его просветительская деятельность, направленная на актуализацию сочинений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других мастеров, принадлежащих прошлому европейской музыки. Вместе с тем, отмечается, что в его творчестве прослеживается новое понимание традиции. В целом, Шпор явился проводником нового музыкального искусства. Рассматривается его отношение к музыке современников, в частности, к творчеству Р. Вагнера.

Ключевые слова: Шпор; рубеж веков; традиция; классика; романтизм.

АНОТАЦІЯ

Сандюк Сергій. Парадокси Л. Шпора.

У статті розглядається протиріччя особистості Л. Шпора – музиканта, чия творчість охоплює декілька історичних періодів. Констатується той факт, що інтерес до творчості композитора останнім часом зростає, однак роботи монографічного плану у вітчизняному музикознавстві відсутні. Розглядається особистість Шпора в контексті його часу та у зв'язку із традицією, яку він шанував. Показовою в цьому смислі є його просвітницька діяльність, спрямована на актуалізацію творів І. С. Баха, Г. Ф. Генделя та інших майстрів,

що належать минулому європейської музики. Разом із тим, відзначається, що в його творчості простежується нове розуміння традиції. В цілому, Шпор став провісником нового музичного мистецтва. Розглядається його ставлення до музики сучасників, зокрема, до творчості Р. Вагнера.

Ключові слова: Шпор; межа століть; традиція; класика; романтизм.

ABSTRACT

Sandiuk Sergey. Paradoxes of L. Spohr.

Background. The creative life of Ludwig Spohr (1784–1859) coincides with at least three historically-cultural periods: Late-Classical, Romantic and Late-Romantic, thus creating a straight line from Classical works of XVIII century to those of the middle of XIX century. First works by Spohr having *opus* number chronologically coincide with the beginning of Beethoven's central period of life, and in this light, he is rather seen as heir of pre-Beethoven generation of composers. But, having outlived the last Viennese Classicist by 32 years, Spohr assimilated both his experience and innovations of the new generation of musicians, his junior contemporaries. In spite of the fact that Spohr wasn't inclined to radical innovations, unlike his coeval Weber, he became one of the first harbinger of the new music. Yet we should note that situation of drastic change of musical culture, in which the composer was brought up, programmed his lifestyle and general direction of his creativity. Moreover, "intersection of times" defined contradictions in Spohr's legacy, that hitherto hurdle his unambiguous evaluation.

Literature review. It would be unfair to state that name of Spohr doesn't figure in musicologists' researches at all. Although one has to admit that while in Western musicology a certain tradition of studying his creative life has been established, in Soviet and post-Soviet scientific area creativity of Spohr hasn't ever become on object of separate dissection, with a single exception of Raaben's essay (Raaben, 1967). But even in this work Spohr only listed alongside with other musicians, but not as a self-sufficient phenomenon. Scattered facts of Spohr's creative life are incorporated into brief outlines of his works or spheres of activity, created by M. Cherkashyna (1998), N. Antipova (2007), V. Ferman (1961), V. Pluzhnikov (2006).

Researches are actively trying to reveal diverse connections between Spohr and the past of the musical culture: his "Mozartness" (Heussner, 1957), efforts to revive music by Bach, Handel and other masters of the past (Homburg, 1958; 1960).

Much less attention is drawn to historical typology of Spohr's legacy, to his place in the spacetime of music. H. Riemann (1961) regards him as a Romantic composer, having more in common with Shubert and Mendelssohn than with Weber, Schumann and Marschner. K. Huschke (1939) notes his soft, elegiac and lofty feelings, beauty of the melodies, his nobility in stark contrast with Weber's art founded in folk intonations, although claiming both of them to be German in spirit.

Although wholistic image of Spohr in research literature, unfortunately, has not been created yet.

The aim of this paper is an attempt to present complex creative personality of Spohr, comprised of the opposite constituents, as a whole.

Results. On the verge of XVIII–XIX centuries even tradition, that is one of the most profound and fundamental factors of culturally-historical process, is subjected to reconsideration.

For Spohr, tradition means mainly possessing skills, professionalism. Spohr endeavoured mastership in every single thing he did: practicing violin 10 hours daily, polishing his *Kapellmeister* art, or embodying appearing musical ideas in his compositions. It was rather predictable that he had become one of the most prominent pedagogues of XIX century, progenitor of violin school and glorious *Violinschule*. According to the tradition dating back to the Baroque era, Spohr reveals a tendency towards *inventio*: both in the terms of technology (invention of a chinrest) and in creativity. In the latter case inherited meets modern. Spohr precisely formulates artistic ideas appearing to him thus becoming one of their generators.

Spohr's attitude to tradition can be understood through his favouring of musical classics as vivid reality. Almost all scholars of his legacy unanimously agree that he had enormous adoration of Mozart during all his life.

One may say that in mind of Spohr two different approaches to tradition overlap: from the standpoint of XVIII century (when it was regarded as a continuity of knowledge, well-developed skills, order) and from the vantage of XIX century (as an object of reconsideration, adaptation in the context of new stylistic system and Romantic worldview). Not only did ambiguous approach to the tradition defined his art, but also affected societal, political views, spheres of activity and personal traits.

Conclusions. Observations on creative life of Spohr allow to demonstrate paradoxes of his personality. He was simultaneously a court musician and a "free artist"; a proponent of musical past and critic of the modernity – and its

indefatigable champion as opera *Kapellmeister* and as symphonic and concert conductor; performer-virtuoso – and serious, ruminant creator of large-scale oratorios, operas and symphonic conceptions; advocate for normativity in art – and pioneer in many respects, – these are pairs-oppositions defining the image of Spohr's personality.

Key words: Spohr; the verge of centuries; tradition; Classicism; Romanticism.

Постановка проблемы. Путь Людвиг Шпора (1784–1859) в искусстве охватывает, по меньшей мере, три историко-культурных периода – позднеклассический, романтический и позднеромантический, прочерчивая прямую линию от классических произведений XVIII века до сочинений середины XIX. Первые «опусные» произведения Шпора хронологически совпадают с началом центрального периода творчества Бетховена, и в этом плане он воспринимается скорее преемником добетховенского поколения композиторов. Однако, пережив последнего венского классика на 32 года, Шпор учел и его опыт, и новации молодой генерации музыкантов – его младших современников. Несмотря на то, что Шпор никогда не стремился к радикальному новаторству – в противовес его современнику Веберу, он объективно стал одним из провозвестников нового музыкального искусства. Однако ситуация перелома художественных культур, в условиях которой сформировались личность и мирозерцание композитора, запрограммировала его образ жизни и направленность всей разносторонней деятельности. Более того, «стык времен» определил те противоречия в наследии Шпора, которые и поныне затрудняют его однозначную оценку.

Анализ исследований и публикаций. Было бы неверным утверждать, что имя Шпора совершенно отсутствует в музыковедческих трудах. Однако приходится признать, что если на западе сложилась определенная традиция исследования его жизни и творчества, то в советском и постсоветском научном пространстве творчество Л. Шпора никогда не становилось предметом специального изучения, за исключением разве что небольшого очерка Л. Раабена, помещенного в его

книге «Жизнь замечательных скрипачей» (1967). Но и в названной работе Л. Шпор предстает в ряду других музыкантов, а не в качестве самодостаточного явления, достойного внимания музыкально-исторической науки. Разрозненные факты жизни и деятельности Шпора под определенным углом зрения включены в краткие характеристики его отдельных произведений или видов деятельности в работах М. Черкашиной (1998), Н. Антиповой (2007), В. Фермана (1961), В. Плужникова (2006).

Активные усилия исследователи направляют на раскрытие разносторонних связей Шпора с прошлым музыкальной культуры: его моцартианство (Heussner, 1957), заботу о возрождении музыки Баха, Генделя и других мастеров музыкального искусства (Homburg, 1958; 1960). Значительно меньше внимания уделяется вопросам исторической типологии наследия Шпора, его положению во времени-пространстве музыкальной культуры. Х. Риман (Riemann, 1961) склонен видеть в нем романтика, более близкого Шуберту и Мендельсону, чем Веберу, Шуману и Маршнеру. К. Хушке (Huschke, 1939) пишет о мягкости, элегичности, возвышенности чувств, красоте мелодий, присущих музыке Шпора, его аристократизме в противовес народно-почвенному искусству Вебера, называя и то, и другое немецким по духу.

Зарубежные авторы также охотно освещают различные виды многогранной деятельности Шпора, которой он во многом обязан своему высокому престижу в музыкальных кругах. Однако многие парадоксы Людвиг Шпора по-прежнему привлекают к себе исследователей.

Целью данной статьи является попытка представить сложную творческую личность Л. Шпора, сотканную из противоположных составляющих, в контексте его времени.

Изложение основного материала. «Рубеж XVIII–XIX веков, — пишет А. Михайлов, — это серьезный, тяжелый кризис для всех искусств: они выходят из него совершенно обновленные, глубоко переосмысленные, во многом изменившие свои цели, направления и средства» (Михайлов, 1998: 9). Переосмыслению подлежал и один из наиболее глубинных, фундаментальных факторов культурно-исторического процесса: традиция. В условиях возникающей эпохи романтизма, заявившей о себе восстанием вдохновения против ремесла,

правды жизни против искусности, индивидуально-творческого начала против риторической предустановленности, преемственные связи с прошлым утрачивали характер передачи знаний и умений «из рук в руки», в виде эстафеты поколений (Михайлов, 1998: 8), приобретая более опосредованные формы – вплоть до представлений о виртуальном братстве художников, подобно шумановскому Давидсбунду. В свете происходивших преобразований мерилom качества сочинения оказывалось не его соответствие определенному канону (жанровому, языковому, композиционному и пр.), то есть соотносённость с традицией, либо профессиональные достоинства автора, а несомое самим произведением единичное содержание, ключ к которому находился в нем самом, в его образном строе и внутренней организации. Сама возможность такого понимания художественного произведения возникла благодаря окончательному обретению музыкальным искусством своей автономности.

Традиция для Шпора – это, прежде всего, владение ремеслом, профессионализм. Шпор стремился достичь мастерства в любом деле: занимаясь по десять часов в день игрой на скрипке, совершенствуясь в капельмейстерском искусстве, апробируя возникающие музыкальные идеи в композиторском творчестве. Закономерно, что он стал одним из наиболее авторитетных педагогов XIX века, создателем исполнительской скрипичной школы и знаменитой *Violinschule*. Согласно традиции, восходящей к эпохе барокко, Шпору присуща склонность к *inventio* – как в технологическом плане (изобретение подбородника), так и в творческом. Здесь унаследованное смыкается с современным: Шпор чутко улавливает возникающие художественные идеи и становится одним из их генераторов. Так, он разрабатывает романтический тип программной симфонии («Святость звуков», «Историческая», «Земное и божественное в жизни человека», «Времена года»), осуществляет жанровый синтез (Восьмой скрипичный концерт «В форме вокальной сцены»), находит выразительные средства (задолго до *Freischütz* Вебера) воплощения фантастической образно-семантической сферы в «Фаусте» и пр. Но едва ли не самым главным показателем шпоровского понимания традиции представляется, с одной стороны, признание в ней непреходящей ценности, эта-

лона музыкального совершенства, с другой – свободное, лишённое риторической «правильности», по существу аканоническое обращение с созданными в ее лоне нормативами, что проявляется в предпочтении Шпором принципа над строго регламентированным каноном.

Отношение Шпора к традиции раскрывается в его приверженности музыкальной классике как живой реальности. На протяжении всей своей жизни он испытывал колоссальный пиетет перед именем Моцарта, что отмечают практически все исследователи его наследия. Об уважении композитора к музыке прошлого свидетельствует активное просветительство, не в последнюю очередь направленное на возрождение музыки Баха. Исследователями не установлено, когда именно Шпор познакомился с наследием лейпцигского кантора. Д. Майер, ссылаясь на необнаруженную нами публикацию секретаря общества Шпора Х. Хомбурга, сообщает, что вероятнее всего Шпор открыл для себя музыку Баха благодаря встрече с Г. Швенке, коллекция которого содержала произведения Баха. Это событие произошло в 1809 году в Гамбурге (Mayer, 1959: 193). В противовес этому Х. Беккер указывает на цитату из «Страстей по Матфею» во Втором скрипичном концерте Шпора, написанном в 1804 году (Becker, 1993: 26). Исходя из этого, дата, указываемая Д. Майер, представляется сомнительной. Возможно, с 1809 года интерес Шпора к музыке Баха приобрел целенаправленный характер в связи с намерением ее возвращения в музыкальный актив современной культуры. В свете моцартианства композитора любопытно предположение Д. Майер, касающееся «открытия» Шпором творчества Баха, сделанного не без влияния моцартовской увлеченности музыкой великого мастера (Mayer, 1959: 193). Одной из первых просветительских акций Шпора стала инициатива организации общества Святой Сесилии, в концертных программах которого исполнялись произведения Баха. В частности, в 1824 году прозвучал баховский Мотет BWV/ANH 159. В 1828 году Шпор стал одним из первых членов возникшего в Берлине Баховского общества. Он приобрел рукописную копию «Страстей по Матфею», заплатив немалую по тем временам сумму в 12 рейхсталлеров, о чем композитор сообщил издателю Шлесингеру в письме от 26 сентября 1829 года (Mayer, 1959: 194). Он также предпринимал попытки выкупить рукописи пят-

надцати інвенцій і п'ятнадцяти симфоній Баха, знаходячись в приватних руках (Maeyer, 1959: 194). Ссылаясь на неопубліковане листування Шпора, датированное, вероятно, концом 1827 года, Д. Майер сообщает о его намерении исполнить «Страсти по Матфею» Баха (Maeyer, 1959: 194). В 1830 году хоровое общество Касселя начало разучивать это великое сочинение, однако из-за отсутствия разрешения принца Фредерика Вильяма премьера состоялась только в апреле 1833 года. Приведенные факты позволяют создать более объективную картину музыкально-культурных начинаний в Германии, связанных с возрождением музыки Баха. В некоторых случаях необходимость такого рода приводит к очевидной крайности в признании за Шпором приоритета в возвращении наследия лейпцигского кантора широкой публике, как это происходит в работах Х. Хомбурга. Не подлежит сомнению, что инициатива премьеры «Страстей по Матфею» в 1829 году принадлежала Мендельсону, но столь же очевидно, что аналогичные намерения были и у Шпора, который в последующих неоднократных исполнениях «Страстей» (1845 и 1851) бесспорно способствовал закреплению музыки Баха в репертуаре немецких коллективов.

Музыкальная классика XVIII века всегда служила Шпору мерилем художественных достоинств музыкального произведения. После третьего исполнения вагнеровского «Тангейзера» он следующим образом откликнулся на него: «Что бы сказали Гайдн и Моцарт, если бы они были вынуждены слушать адский шум, который теперь считается музыкой?... Хор пилигримов (здесь поддерживаемый кларнетами и контрабасами, играющими *piano*) вчера звучал так чисто, что я впервые смирился с этой ненатуральной модуляцией. Удивительно, что человеческое ухо может к такому привыкнуть!» (Maeyer, 1959: 177). Заметим, что приведенные строки относятся к 1853 году, то есть к последним годам жизни и творчества Шпора, когда его «ухо» стало более терпимым к отклонениям от классических нормативов в гармонии. Свидетельством его неугасающей любви и преклонения перед музыкой прошлого служат программы его собственных сочинений: «Исторической симфонии» (1839) и Четырнадцатого скрипичного концерта, имеющего название «Когда-то и ныне» (1839). Премьеры симфонии – как в Германии, так и в Англии – вызвали взрыв недоуме-

ния и негодования, причиной которых стала пародийная стилизация современного романтического искусства в ее финале. О том, что таково было сознательное намерение автора, свидетельствуют словесные заголовки частей. В афише, сообщавшей об исполнении этого произведения, значилось: «Историческая симфония в стиле и во вкусе четырех разных эпох. Первая часть – период Баха и Генделя, 1720. *Adagio* – период Гайдна и Моцарта, 1780. Скерцо – бетховенский период, 1810. Финал – новейший период, 1840» (Шуман, 1979: 14). Драматургическая канва сочинения предполагала наглядную демонстрацию деградации музыки в послебетховенскую эпоху. С острой критикой в адрес Шпора выступил его неизменный почитатель Шуман, назвавший замысел симфонии курьезом (1979: 15). Но едва ли не наиболее резким был тон отзыва на симфонию Шпора его ученика Хауптмана: «Финальная часть, 1840, задуманная в новоромантическом духе, весьма неприятна: филистерская форма, претендующая на фантастичность» (Шуман, 1979: 212). Через несколько лет после шума, вызванного исполнением «Исторической симфонии», Шуман еще раз вернулся к ее характеристике, объясняя свое желание «кое-что смягчить в нашем резком суждении о последней части <...>. Тогда мы видели в ней иронический замысел, сейчас это зеркальное отражение современности кажется нам менее резким». Теперь (в 1843 году) Шуман считает, что «Шпор более всего сам себя опроверг в последней симфонии <...>», поскольку новое произведение композитора («Земное и божественное в жизни человека») по своеобразию своего возникновения, по форме и способу выражения сравнима лишь с его же симфонией «Святость звуков», в которой критик обнаруживает массу интересных находок (Шуман, 1979: 127). Со свойственной ему прозорливостью Шуман выявил известное противоречие между сознательными эстетическими установками Шпора, заставлявшими видеть в нем противника современного искусства, и объективно возникающими новациями, в которых композитор предстает подлинным человеком романтической эпохи. Более того, названные выше премьеры оперных сочинений композиторов XIX века, которые Шпор осуществил на посту капельмейстера в Касселе, свидетельствуют об озабоченности музыканта в знакомстве слушательской аудитории

с произведениями современного искусства. Особенно показательны его постановки опер Вебера – композитора, в адрес которого, как мы помним, Шпор высказывался весьма критически.

Еще более показательна та энергия, с которой кассельский капельмейстер добивался постановки опер Вагнера. Так, в 1842 году Шпор приступил к изучению «Летучего голландца». В одном из писем он утверждал, что хотя это сочинение принадлежит новому романтическому направлению, открытому Берлиозом, и создает невероятные трудности для исполнения, оно представляет колоссальный интерес, так как является несомненно продуктом чистого вдохновения, а не результатом стремления к внешнему эффекту. «Я верю, что Вагнер – наиболее талантливый в настоящее время драматический композитор», – прозорливо заметил Шпор (Mayer, 1959: 159). «Летучий голландец» был с успехом поставлен в Касселе на Троицу в 1843 году, и Вагнер написал «уважаемому Мастеру» письмо, взволновавшее его теплотой и сердечной благодарностью.

В 1846 году после отказа Фредерика Вильяма в постановке «Тангейзера» чета Шпоров встретилась с Вагнером в Лейпциге в доме Мендельсона, где они много музицировали, и Вагнер оставил им партитуру своей новой оперы «Лоэнгрин», которую они нашли «оригинальной и привлекательной» (Mayer, 1959: 164). Семь лет спустя Шпор все-таки осуществил триумфальную постановку «Тангейзера», которая символизировала его окончательную творческую победу как личности и как дирижера. Шпор также охотно ставил «Лоэнгрина», но это не всегда удавалось из-за нежелания принца популяризировать музыку политически неблагонадежного композитора.

Как видим, в художественном сознании Шпора происходит своего рода наложение двух различных подходов к традиции: с позиции XVIII столетия – как непрерывность знания, умелость, обученность, упорядоченность, и с точки зрения XIX века – как предмет творческого переосмысления, адаптации в контексте новой стилевой системы и романтического мирозерцания. Двойное отношение к традиции определило не только искусство Шпора, но и его социальные, политические, гражданские представления, сферы деятельности, образ жизни, личностные качества.

В противовес Баху и Моцарту, но подобно Гайдну, Шпор не принадлежал к потомственным музыкантам, и своей блистательной композиторской и исполнительской карьерой он обязан лишь себе самому. По традиции он не мыслил практику музыканта вне придворной службы. Наиболее продуктивным было время работы в Касселе, где он провел большую часть своей жизни, подобно Баху, чье имя навсегда осталось связанным с Лейпцигом.

Продолжая традицию придворной службы, Шпор одновременно оказался вписанным в практику исполнителей-гастролеров XIX века – «свободных художников», которые если и искали место службы, то на педагогическом поприще или в качестве руководителя симфоническим оркестром, примером чему может служить деятельность Мендельсона. С 1802 и по 1859 год Шпор постоянно находился в движении, либо в соответствии с предлагаемым ангажементом, либо странствуя по Германии, России, Чехии, Австрии, Швейцарии, Италии, Англии, Франции, Бельгии, Голландии в качестве скрипача, ансамблиста, дирижера. Таким образом, с социальной точки зрения Шпор принадлежал одновременно прошлому и будущему музыкальной культуры, «встретившимся» на переломе столетий.

Выводы. Итак, обстоятельства жизни и деятельности Шпора позволяют продемонстрировать «двумирность» бытия композитора в социуме и культуре. Придворный музыкант – и «свободный художник»; приверженец музыкального прошлого, критик современности – и ее неустанный проводник на посту оперного капельмейстера и в амплу концертно-симфонического дирижера; исполнитель-виртуоз – и серьезный, вдумчивый создатель масштабных ораториальных, оперных и симфонических концепций; сторонник нормативности в искусстве – и первооткрыватель в его различных областях, – таковы пары-оппозиции, определяющие облик шпоровской личности, соединившей в себе свойства большого Мастера и вдохновенного Поэта.

ЛИТЕРАТУРА

Антипова, Н. А. (2007). *Фантастическое в немецкой романтической опере*: (Дис. ... канд. искусствоведения). Москва, 182.

Михайлов, А. В. (1998). Бетховен: преемственность и переосмысления. *Музыка в истории культуры: избранные статьи* (с. 7–73). Москва : Московская государственная консерватория.

Плужников, В. Н. (2006). *Профессия дирижера и пути ее формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX века*: (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьков, 237.

Раабен, Л. Н. (1967). *Жизнь замечательных скрипачей: Биогр. очерки*. Москва : Музыка, 312.

Ферман, В. Э. (1961). Немецкая романтическая опера. *Оперный театр* (с. 185–211). Москва.

Черкашина, М. Р. (1998). Німецька романтична опера. *Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття* (с. 222–251). Київ.

Шуман, Р. (1979). *О музыке и музыкантах*. В 2 т. Т. 2. Москва : Музыка, 294.

Becker, H. (1993). Annotation for CD. Louis Spohr Violin Concertos 2&5. cpo 999 067-2. Berlin.

Heussner, H. (1957). Louis Spohr und W. A. Mozart. *Mozart-Jahrbuch* (pp. 199–206).

Huschke, K. (1939). *Musiker Maler und Dichter als freunde und Gegner*. Leipzig : Helingsche Verlagsanstalt, 352.

Homburg, H. (1958). Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel. *Musik und Kirche*. XXVIII. (pp. 49–60).

Homburg, H. (1960). Louis Spohr und die Bach-Renaissance. *Bach-Jahrbuch* (pp. 65–82).

Mayer, D. (1959). The forgotten master. The Life & Times of Louis Spohr. London : Weidenfeld & Nicolson, 204.

Riemann, H. (1961). Spohr. *Musik Lexikon. Personenteil L–Z* (pp. 709–710). Mainz : B. Schott's sohne.

REFERENCES

Antipova, N. A. (2007). *Fantasticheskoe v nemeckoj romanticheskoy opera [Fantastic in German opera]*: (Candidate's thesis). Moscow, 182 [in Russian].

Mihajlov, A. V. (1998). Beethoven: preemstvennost' i pereosmyslenija [Beethoven: succession and reconsideration]. *In Muzyka v istorii kul'tury*:

izbrannye stat'i (pp. 7–73). Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija [in Russian].

Pluzhnikov, V. N. (2006). *Professija dirizhera i puti ee formirovanija v zapadnoevropejskoj teatralno-koncertnoj praktike XIX veka* [Profession of a conductor and ways of its crystallization in Western-European theatrically-concert practice of XIX century]: (Candidate's thesis). Kharkov, 237 [in Russian].

Raaben, L. N. (1967). *Zhizn' zamechatel'nyh skripachej* [Life of remarkable violinists]: Biographical essays. Moscow : Muzyka, 312 [in Russian].

Ferman, V. Je. (1961). Nemeckaja romanticheskaja opera [German Romantic opera]. In *Opernyj teatr* (pp. 185–211). Moscow [in Russian].

Cherkashina, M. R. (1998). Nimec'ka romantichna opera [German Romantic opera]. In *Istorija operi: Zahidna Yevropa. XVII–XIX stolittja* (pp. 222–251). Kyiv [in Ukrainian].

Schumann, R. (1979). *O muzyke i muzykantah* [On the music and musicians]: (Vol. 2B, In 2 Vols.). Moscow : Muzyka, 294 [in Russian].

Becker, H. (1993). Annotation for CD. Louis Spohr Violin Concertos 2&5. cpo 999 067-2. Berlin.

Heussner, H. (1957). Louis Spohr und W. A. Mozart. *Mozart-Jahrbuch* (pp. 199–206).

Huschke, K. (1939). *Musiker Maler und Dichter als freunde und Gegner*. Leipzig : Helingsche Verlagsanstalt, 352.

Homburg, H. (1958). Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel. *Musik und Kirche*. XXVIII. (pp. 49–60).

Homburg, H. (1960). Louis Spohr und die Bach-Renaissance. *Bach-Jahrbuch* (pp. 65–82).

Mayer, D. (1959). *The forgotten master. The Life & Times of Louis Spohr*. London : Weidenfeld & Nicolson, 204.

Riemann, H. (1961). Spohr. *Musik Lexikon. Personenteil L–Z* (pp. 709–710). Mainz : B. Schott's sohne.

Стаття надійшла до редакції 14. 05. 2019 р.