

## Й. БРАМС ЯК НАСТУПНИК ІДЕЙ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ

*Розглядається творчість Й. Брамса як наступника художньо-естетичних ідей музичного романтизму.*

*Ключові слова: музичний романтизм, творчість Й. Брамса, художньо-естетичні ідеї.*

*Рассматривается творчество Й. Брамса как продолжателя художественно-эстетических идей музыкального романтизма.*

*Ключевые слова: музыкальный романтизм, творчество Й. Брамса, художественно-эстетические идеи.*

*The creative work is seen as a successor to Brahms artistic and aesthetic ideas of musical romanticism.*

*Key words: musical romanticism, Brahms creativity, artistic and aesthetic ideas.*

Ідея збереження заповітів великих попередників пронизує всю творчу діяльність Й. Брамса. Його мистецтво, яке успадкувало романтичний психологізм Р. Шумана, насичене природністю пісенного дихання шубертівської музики. В естетиці Й. Брамса, в самому його світосприйнятті можна знайти багато ознак класичного і, навпаки, в музичній мові композитора, в драматургії його творів, безумовно, відзеркалюються романтичні тенденції.

Це пояснюється тим, що в нових історичних умовах — в епоху романтизму — об'єктивно не можна досягти гармонійності світовідчуття віденських класиків. У творчості Й. Брамса набули своє продовження музичні традиції не лише великих класиків, а й видатних представників романтизму, таких як Ф. Шуберт та Р. Шуман.

У сучасному музикознавстві композиторська спадщина Брамса висвітлена в багатьох наукових працях, присвячених, насамперед, розкриттю жанрово-стильових, аналітико-композиторських, біографічних питань. Серед них: монографії Г. Галя, К. Гейрінгера, Ф. Грасбергера, С. Рогового, К. Царьової; дисертації О. Бондурянського, А. Гусевої, О. Мрєвлова, Р. Новикової, І. Польської, Я. Торгана, І. Хромової, К. Царьової, М. Шавінера, Т. Бочкової, А. Антонової, Ж. Лавеліної; праці Б. Асаф'єва, І. Соллертинського, В. Фуртвенгелера, В. Вассіна-Гросман, А. Климовицького, М. Масгрейва тощо.

Утім, в українському мистецтвознавстві загальне значення творчості Брамса понині є недостатньо розкриті в аспекті спадкоємності та мінливості мистецьких традицій. Саме це і визначає суттєву актуальність та новизну цієї статті, метою якої є спроба осмислення ролі Брамса як наступника ідей музичного романтизму.

Об'єкт дослідження — композиторська спадщина Брамса, а його предмет — утілення у творчості композитора художньо-естетичних ідей музичного романтизму.

Творчість Ф. Шуберта була предметом поклоніння Й. Брамса упродовж усього життя. Яскравим свідченням піететного ставлення композитора до його великого попередника є, наприклад, фрагмент з одного з листів Брамса, адресованого його другові А. Шубрінгу: «Моя любов до Шуберта серйозна саме тому, що вона — не тимчасове захоплення. <...> Чи є ще геній, подібний йому, котрий так сміливо та впевнено підноситься до небес, де перебувають тільки найвеличніші» [8, с. 127].

Великою відданістю шубертівському генію пронизані й інші слова тридцятилітнього Й. Брамса, котрий у вересні 1862 р. вперше потрапив до «музичного Риму»<sup>1</sup> [11, с. 5]: «Священна для нас пам'ять про великих музикантів <...>. Особливо це стосується Шуберта — здається, що він ще живий! Зустрічаєш нових людей, котрі говорять про нього (Шуберта — Я. К.) як про старого, доброго знайомого, і бачиш нові твори, про існування яких не здогадувався <...> Рукопис «Лазаря»<sup>2</sup> так і підбиває мене на це» [8, с. 124].

Слід зазначити, що Й. Брамс (як свого часу Ф. Ліст та Р. Шуман) зробив чималий внесок до «нової хвилі» шубертівського ренесансу, насамперед, завдяки своїй дослідницькій діяльності. Свідченням безмежної турботи та збентеженості за долю, наприклад, рукописних творів Шуберта позначені слова Брамса, адресовані його другові, відомому швейцарському видавцеві Я. М. Рітеру-Бідерману (1811–1876): «Зовсім нещодавно, притому нечувано дешево, тут (у Відні — Я. К.) продавали цілу купу його (Шуберта — Я. К.) неопублікованих творів (велике щастя, що їх, з моєї легкої руки, придбало Товариство). А скільки їх ще розкидано по світу, в колекціях приватних осіб, котрі або оберігають свої скарби, немов дракони, або безтурботно прирікають їх на загибель» [8, с. 135].

Один із найавторитетніших радянських дослідників шубертівської творчості П. О. Вульфійус зазначав, що «... і за світосприйняттям, і за стилем Шуберт є «найкласичнішим» серед усіх романтиків. Він найімовірно швидко сприйняв та розуміє невимушено зжився з класичними прийомами та засобами виразності» [2, с. 11].

Осягнення класичних традицій у контексті музичного мистецтва романтизму дозволило дослідникам, зокрема П. О. Вульфійусу, говорити про «проміжний характер» [2, с. 10] положення Шуберта в музичному мистецтві, акцентуючи при цьому на особливій

<sup>1</sup> Це надане М. Кальбеком визначення Відня насправді дуже точно та лаконічно характеризує особливе значення для Брамса цього міста з його надзвичайно багатою музичною історією.

<sup>2</sup> Й. Брамс знайшов невідомий рукопис ораторії «Лазар» Ф. Шуберта. Отже, завдяки Брамсу і саме під його керівництвом 27 березня 1863 р. — через більше ніж сорок років після написання ораторії — відбулася її прем'єра.

органічності симбіозу класичних і романтичних тенденцій<sup>1</sup>. Означена П. О. Вульффіусом шубертівська органічність поєднання класичного та романтичного стала характерною ознакою і музичного стилю Й. Брамса. Невипадково в багатьох працях, присвячених творчості Брамса, доволі часто подається схематична формула: «... класик за формою, романтик за змістом» [2, с. 11]. Дійсно, в самій художній естетиці, світосприйнятті Й. Брамса немало ознак класичного, і, навпаки, в його музичній мові, композиції, драматургії творів — неомінімний прояв романтичних тенденцій.

Й. Брамс, уособлюючи «класичну» тенденцію, водночас належить до історичного контексту романтизму як мистецтва, яке проявляється в емоційно-психологічній сфері. Класичне та романтичне взаємодіє у творчості Брамса і в умовах певного протистояння, і нестійкої рівноваги, й, нарешті, цілковитої гармонії. За словами К. Гейрінгера, саме в Брамса «...створюється рідкісне, можна сказати, єдине положення, коли митець душою і серцем належить до романтизму, завдяки внутрішній необхідності також тяжіє і до класики» [3, с. 355]. Відтак, можна стверджувати, що діалектична єдність класичного та романтичного є константою брамсівського мистецтва.

Вплив шубертівських традицій у творчій діяльності Й. Брамса проявляється як на художньо-естетичному рівні, так і в межах жанрової системи.

Про своєрідне «шубертіанство» у вокально-інструментальній творчості Брамса можна говорити в багатьох аспектах. По-перше, композиційні принципи, сприйняті Брамсом у пісенній естетиці Шуберта. По-друге, вплив шубертівської лірики у виборі таких текстів, зміст котрих почасти перегукується з поетичними джерелами його пісень. І, нарешті, вплив шубертівського стилю в деяких суто музичних елементах: мелодика брамсівських пісень інколи «запозичує» в Шуберта виразні та характерні звороти, мелізми, типові кадансові формули тощо.

Окремо слід сказати і про безперечно важливий процес «формотворчості» у вокальних творах Брамса, який виявляє стійкі традиції, успадковані композитором від Ф. Шуберта.

Сам Брамс був переконаний, що немає такої пісні Шуберта, в якій «...неможливо було б чого не навчитись» [10, с. 215]. На думку І. Д. Михайлова, переважання означеного типу музичної форми в брамсівських піснях є «...своєрідною рівнодіючою двох музично-естетичних тенденцій: постійне тяжіння композитора до народнопісенного звукового ідеалу та принципу варіаційного розвитку в композиційному методі Брамса» [6, с. 12]. На нашу думку, така

---

<sup>1</sup> В аналізі зазначеного аспекту П. Вульффіус ґрунтується на деяких тезах, озвучених свого часу відомими західними музикознавцями В. Феттером та А. Ейнштейном, зокрема на визначенні Ф. Шуберта як «романтичного класика».

прихильність Брамса до строфічної пісенної форми дозволила композиторові з найбільшою повнотою та багатогранністю розкрити цього композиційного методу.

Продовженням шубертівської традиції є принциповість рівнозначності та глибокої єдності вокальної та фортепіанної партій. Зумовлене загальною інтонаційною основою, яка містить, наприклад, рух звуками акорду у вокальній партії та мелодизовану фігурацію у фортепіано. Досвід певної індивідуалізації фортепіанної партії в шубертівській пісні «увібране» Брамсом. Проте, майже в кожній його пісні трапляється поєднання ознак фактури, яка походила від побутового музикування (зокрема й від пісень XVIII ст., що записувалися на двох рядках), і вищезначена поліфонізація музичної тканини.

Українська дослідниця Н. В. Інюточкіна, аналізуючи вокальний цикл Й. Брамса «П'ятнадцять романсів з «Магелони» Л. Тіка», зазначає не тільки на традиційні композиційні прийоми, а й новації, які досягнуті композитором в царині вокально-фортепіанного ансамблю. Науковець зазначає, що так само, як оркестр в опері, фортепіано відіграє провідну роль «...у здійсненні інтонаційно-драматургічної ідеї, насичується найскладнішими прийомами віртуозно-піаністичної техніки і поєднує в собі акомпануючу, ансамблеву, сольну, звукозображальну та інші функції» [4, с. 14]. На думку Інюточкіної, цикл Брамса «...накреслив шлях до подальшого розвитку жанру у формах моноопери та вокального циклу з оркестровим супроводом» [4, с. 14].

Знаходячи певну рівнодіючу силу між текстом та музикою, композитор «перетворює» його наново, повністю транспортує мову слів у мову власної музики. Саме тому, напевно, Брамс почасти брав як приклад абсолютні поетичні шедеври або тексти з яскраво втіленою індивідуальністю. Певне тяжіння до народної пісні (німецької або перекладеної з інших мов), віршів у народному стилі Г. Шмідта або К. Рейнгольда (псевдонім К. Р. Кестліна) можна простежити особливо в останніх творах Брамса. Утім, поетичні твори великих німецьких поетів XVIII-XIX ст. — Й. Гете, Й. Ейхендорфа, Е. Меріке, Е. Шторма — у всій брамсівській пісенній творчості можна перелічити «по пальцях».

Музика, в розумінні Брамса, з одного боку, повинна сприяти виразності та точності музично відтвореного слова, з іншого — оформлюватись у мелодію, тему, бути здатною до самостійного зростання та розвитку фрази, щоб не перетворитися на безформний речитатив. Цей композиторський метод Брамса вкотре підтверджує концептуальність художньо-естетичних засад його мистецтва, а саме розуміння музики передусім як Абсолютного мистецтва.

Слід зазначити, що попри очевидні зв'язки Брамса з пісенною творчістю Шуберта, пісні першого позначені індивідуальними композиторськими особливостями. Відомий радянський науковець В. Васіна-Гроссман, досліджуючи вокальну творчість Брамса, зауважує, що

«...Брамс-лірик вирізняється, передусім, своєрідним «тонусом» творчості» [1, с. 250]. На думку музикознавця, на противагу Шуберту, пісні Брамса «нечасто мають форму безпосереднього висловлювання, здебільшого це пісні-роздуми, іноді лірично-мрійливі, <...> стримані та строгі» [1, с. 250].

Вокальна музика була для Брамса своєрідною творчою лабораторією, в якій він «перевіряв» можливості передавання ідейно-глибинного задуму доступними, зрозумілими засобами виразності, удосконалював прийоми контрапунктного розвитку. Упродовж усієї композиторської діяльності Брамса пісня безперервним потоком проходила крізь його творчість. Ще в 1857 р. Брамс писав Іоахіму: «Пісня нині розвивається зовсім неправильним шляхом, тому необхідно, щоб ідеал увійшов у свідомість. А для мене — це народна пісня» [10, с. 38].

Роль пісні у творчості Брамса складно переоцінити, вона для композитора стала не просто жанром, а матеріалом, мовою, емоційно-змістовною базою. Пісня як жанр, набуваючи значення пісенності як стилістичного, композиторського принципу, стає новим внутрішнім джерелом виразності. Лірична спрямованість задуму, яка оновлює традиційну класичну форму в її сутності, передбачає такі засоби: пісенність тематизму і принципи розвитку, розгортання в їхньому специфічно інструментальному перевтіленні, — це є основою творчості Брамса як митця чудових зразків не лише вокально-інструментальної, а й камерно-інструментальної та симфонічної музики. І в цьому композитор продовжує шубертівські традиції пісенного симфонізму з його ліричною природою.

Синтез епічних та романтичних тенденцій, який, за словами І. І. Польської, був притаманний шубертівському світовідчуттю і відбувався «...на рівні наявності та відсутності часової дистанції стосовно об'єкта оповідання, кристалізації та мінливості форми, специфіки сюжетності та сюжетної форми» [7, с. 14], набуває втілення і у творчості Брамса, зокрема у своєрідному переосмисленні фольклорних жанрів крізь призму власної композиторської індивідуальності та романтичного світосприйняття.

Окремо слід сказати і про шубертівську традицію віденської «Hausmusik», яка особливим чином утилізулася у творчості Брамса.

Даниною шубертівському Відню стали, наприклад, вальси для фортепіано в чотири руки ор. 39 Брамса, звернені до численних любителів музики<sup>1</sup>. Вони стали першим кроком Брамса до фортепіанної мініатюри, до якої композитор, продовжуючи шубертівську лінію, прийшов крізь поетизацію побутового жанру. Коло образів з тонкою диференціацією відтінків ніжної меланхолічної лірики й інколи захо-

<sup>1</sup> Друк у 1864 р. у видавництві Рігера-Бідермана декількох варіантів вальсів: для фортепіано у дві та чотири руки, а також у полегшеному перекладі.

пливою скерцозністю, лаконічність та чіткість форми — усе це передувало виникненню брамсівських інтермеццо та капричіо. Цікаво, що один із найулюбленіших поетів Брамса Клаус Грот<sup>1</sup> у своїх листах до композитора часто замінює «домашнє музикування» словом «брамсувати» («brahmssen») [8, с. 424], при цьому неодмінно акцентуючи на сердечності та дружньому єднанні під час ансамблевого виконання творів — «це сердечне брамсування» («es wird weidlich gebrahmt werden») [8, с. 424].

На нашу думку, певна підміна понять, здійснена К. Гротом, має своє пояснення, оскільки камерно-вокальні (камерно-інструментальні) твори Брамса стали своєрідним уособленням «романтичної ансамблевості» [7, с. 25]. Як форма спільного музикування набула розквіту в австро-німецькій культурі XVIII-XIX ст., зокрема у творчій діяльності Ф. Шуберта<sup>2</sup>. На думку І. І. Польської, саме у Ф. Шуберта означена ансамблевість набула «неповторно душевного, людського образу, високого духовного ритуалу, особливої філософії сердечного спілкування, створення атмосфери довірливої близькості та єднання» [7, с. 25].

Окремо слід сказати й про визначальну і доленосну роль Р. Шумана в житті та творчості Й. Брамса.

Особисте знайомство з Р. Шуманом мали доленосне значення для Брамса, оскільки вона не тільки відкрила йому шлях до музичного життя Німеччини, а й зумовила подальшу творчу еволюцію Брамса.

Багато із сучасників Брамса згодом говоритимуть про нього, як про композитора, що йде по вже прокладеному шляху. «Плететься в хвості Роберта Шумана», — так характеризував його Вагнер. Насправді, пафос брамсівського мистецтва полягав у збереженні шуманівської традиції.

Зазначимо, що виникнення відомої шуманівської статті мало й певну «негативну» складову. На думку відомого німецького дослідника Л. Фіншера, «...проголошення Брамса як музичного Спасителя спричинило те, що професійний світ почав відразу скептично спостерігати за розвитком раніше невідомого Брамса, а сам він опинився під гнітом очікування» [9, с. 171].

---

<sup>1</sup> К. Грот (1819-1899) — видатний німецький поет, один із найближчих друзів Й. Брамса. На вірші Грота написана чимала кількість вокальних творів Брамса, такі, наприклад, як: ор. 59 №3,4,7,8; ор. 63 №7-9; ор. 66 № 1-2; ор. 97 №5; ор. 104 №5, ор. 105 № 1; ор. 106 № 3; ор. 44 №9; «Regenlied» для голосу з ф-но (більшість з них стали та продовжують залишатися найвідомішими піснями Брамса).

<sup>2</sup> Знамениті шубертіади та шубертівські вечори, обов'язковим компонентом яких було камерне ансамблеве музикування — інструментальне і вокальне. У ньому брали участь сам Ф. Шуберт та його численні друзі — професійні музиканти та любителі.

Напевно, ситуація ускладнювалася ще й тим, що зустріч із подружжям Шуман і їхня доля справили на Брамса велике емоційне потрясіння і, як відомо, «перевернули» його творче й особисте життя. Багато ранніх творів — камерного жанру, пісні, ймовірно, навіть твори для оркестру, — були ним знищені. Творча спадщина раннього періоду була доволі небагатою для композитора, котрий з найавторитетніших вуст був проголошений Месією.

Проте звернення Брамса до композиторської спадщини самого Р. Шумана спостерігають протягом усього його творчого шляху: від скерцо Сонати *f-moll* до Рапсодії *op. 119*, від ремінісценцій до навмисного цитування (початкова інтонація «Арабески» в тріо Балади *g-moll op. 118*), варіації на тему Шумана *op. 9* («варіації на його тему, присвячені їй»), варіації для фортепіано в чотири руки на тему Шумана *op. 23* позначені пристрасним бажанням не просто зберегти образ великого вчителя, а й принципи його драматургії.

Варіаціями *op. 23* Брамс намагається продовжити музичне життя шуманівських образів, унеможливити їх зникнути в безкінечному обрії музичної історії. Уже наприкінці життя Брамс писав Фантазії для фортепіано *op. 116* (три капричіо і чотири інтермецо) як своєрідну посвяту шуманівському генію. Від епілогу Варіацій *op. 9*, Четвертої балади *op. 10*, майже точно відтворюючої фактуру та мелодію початкової пісні, Інтермецо *h-moll op. 119*, де образ «розчиняється» в характернішому брамсівському елегійному висловлюванні продовжується глибока прихильність та відданість Брамса образіві кумира його юності.

Для Брамса творчість Р. Шумана стала своєрідним катехізисом романтичного стилю. Передусім характерним є мелодизм Шумана, який рішуче ввібрався в численні твори. Наприклад, три перші фортепіанні сонати композитора. У них подана достатня кількість прийомів мелодій у шуманівському стилі: від пісенних, ліричних (Перша соната) до «флорестанівських» (Третя соната: скерцо і фінал). Зазначимо, що це було не лише беззавітним продовженням творчого шляху Шумана, а радше — слугувало своєрідною відправною точкою у власній творчості.

Безпосереднім утіленням брамсівської «шуманіани» стали Варіації *op. 9* на тему Шумана<sup>1</sup> і балади *op. 10*. Брамсівська лірика в цих творах «говорить» почасти шуманівською мовою, тільки поступово можна спостерігати індивідуальну інтонацію. Також від Шумана запозичене бажання до ліричного завершення циклу, особливо в композиційному та драматургічному аспектах варіацій. У Варіаціях *op. 9* викристалізовується ще одна важлива особливість творчості композитора, а саме — намагання «перевірити алгеброю гармонію» [10, с. 72]. Невипадково Р. Шуман, отримавши варіації Брамса, зазначив: «Про те, що ти заглибився в дослідження контрапункту, свідчить

<sup>1</sup> Темою для варіацій стала п'єса №1 з «Листків з альбому» для фортепіано.

кожна твоя варіація» [10, с. 72]. Слід зазначити, що саме Шуман указав Брамсу на важливість опанування контрапунктичної техніки для досягнення справжньої композиторської майстерності.

Й. Брамс відіграв величезну роль у продовженні заповітів шуманівського мистецтва, зокрема причетність композитора до підготовки Повного зібрання творів Р. Шумана. Дієва участь Брамса в цьому проєкті розпочалася з початкового імпульсу й організації редакторського процесу й ретельним корегуванням конкретних творів.

Готуючи в лютому 1878 р. до виходу друком шуманівський «Карнавал», Брамс зробив значну частину редакторської роботи. Виправлення Брамса здійснені на основі порівняльного аналізу з паралельними місцями в тексті (стосується, передусім, фразування, ліг, виставлення випадкових знаків тощо). У грудні того ж року Брамс надіслав Кларі результати коректури «Фантастичних п'єс», а в продовженні правки «Карнавала» перевірів уважно всі фермати, темпи, агогічні вказівки. Також Брамс відкоригував «Фантазію» оп. 17, Сонату для фортепіано f-moll та ін.

Кульмінацією редакторської діяльності композитора стало видання першої версії Симфонії d-moll Шумана. Він був ініціатором проєкту і доклав немало зусиль для його здійснення. Перешкоди, з якими він зіткнувся, були переважно морально-етичними: К. Шуман була проти видання творів, відхилених самим Р. Шуманом. Тому Брамс, щоб переконати Клару в необхідності опублікування цієї симфонії, вирішив звернутися за підтримкою до авторитетних колег, таких як Г. фон Херцогенберг та Ф. Вюльнер. Утім, незважаючи на численні обговорення, К. Шуман так і не дала згоди на опублікування. Перша редакція симфонії була підготовлена до друку Брамсом і Вюльнером і опублікована в додаткові до повного зібрання творів Шумана. С. І. Роговий зазначає, що «сам факт її (симфонії — Я. К.) видання став важливим етапом у музичній текстології, з цього моменту публікація незакінчених версій творів стало легітимною практикою» [8, с. 366].

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що музика Р. Шумана стала для Брамса справжнім одкровенням, значно вплинула на його творчість. Це була частина тієї західноєвропейської музичної культури, котра сформувала Й. Брамса. Але в нових художньо-історичних умовах «шуманізми» — важлива основа композиторського стилю Брамса — втілилися в його музиці дещо своєрідно, тому цього композитора аж ніяк не можна назвати просто наслідувачем та продовжувачем Шумана. При цьому романтичні музичні образи, які є висхідними у творчості Шумана, поєднуються в Брамса з опорою на великі класичні традиції.

У художній естетиці композитора, його світосприйнятті немало ознак класичного і, навпаки, — у його музичній мові, композиції, драматургії творів неодмінно проявляються романтичні тенденції.



Й. Брамс уособлюючи «класичну» тенденцію, водночас належить до історисного напрямку романтизму як художнього стилю, що розкриває себе, насамперед, в емоційно-психологічній сфері.

Дослідження історичної ролі творчості Й. Брамса як зберігача культурної традиції в контексті сучасної мистецько-культурологічної ситуації надає підстав стверджувати, що вирішення обраної проблеми створює необхідну основу для подальших наукових досліджень. Охоплюючи минуле і сучасність, різні художні традиції та історичні епохи, такі проекти, на нашу думку, кореспондують з інноваційними концепціями культурології та мистецтвознавства ХХІ ст.

#### Список літератури

1. Васина-Гроссман В. «Строгая лирика» Брамса / В. Васина-Гроссман // Романтическая песня 19 века. — М. : Музыка, 1966. — С. 234–273.
2. Вульфийс П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта (на материале инструментальных ансамблей) / П. Вульфийс. — М. : Музыка, 1974. — 83 с.
3. Гейрингер К. Иоганнес Брамс : монография / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 430 с.
4. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. «Муз. мистецтво» / Н. В. Інюточкіна; Харк. держ. універ. мистецтв ім.І. П. Котляревського. — Х., 2010. — 19 с.
5. Йеннер Г. Человек. Учитель. Художник / Г. Йеннер ; пер. с нем. и вступ. ст. С. И. Рогового // Музык. акад. — М., 1998. — №1. — С. 210–219.
6. Михайлов И. Д. Песенное творчество И. Брамса : автореф. дис. канд. искусствовед. : спец. 17.00.02. «Музык. искусство» / И. Д. Михайлов; Ленинград. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1987. — 22 с.
7. Польская И. И. Поэтика фортепианных дуэтов Ф. Шуберта : монография / И. И. Польская. — Х. : ХДАК, 1998. — 80 с.
8. Роговой С. И. Письма Брамса / С. И. Роговой. — М. : Композитор, 2003. — 635 с.
9. Финшер Л. Песни Брамса / Л. Финшер ; пер с нем. С. И. Рогового // Музык. акад. — 1999. — №3. — С. 217–222.
10. Царева Е. М. Иоганнес Брамс : монография / Е. М. Царева. — М. : Музыка, 1986. — 383 с.
11. Kalbeck M. Johannes Brahms / M. Kalbeck. — Berlin, 1908–1910. — Bd. II. — 487 s.

*Надійшла до редколегії 19.02.2014 р.*

УДК [792.54:782.1]:821.161.2-1 ШЕВ. В. Ф. ХАРИТОНОВА

#### ТВОРЧИСТЬ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ

*Досліджуються оперні твори, написані за мотивами поезії Т. Г. Шевченка.*

*Ключові слова: композитор, опера, жанр, виконавці.*