

5. Kushniruk O. Symfonichniy dorobok O. Yakovchuka v postmodernomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury / Olha Kushniruk // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva. – 2013. – № 4. – S. 156–160.
6. Omelchenko T. Monolohizm yak providna tendentsiia kamerno-instrumentalnoi muzyky XX st. (na materialy sonat dlia skrypky i fortepiano suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv) / Tetiana Omelchenko // Kyivske muzykoznavstvo: zb. statei. – K., 2009. – Vyp. 30. – S.153–163.
7. Kholopova V. A. Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva / V. Kholopova, E. Chigareva. – M. : Sovetskii kompozitor, 1990. – 350 s.
8. Shvets N. Do problemy stylistychnoho syntezy / Nataliia Shvets // Muzyka. – 1980. – № 4. – S. 12–13.
9. Ship S. Stilizatsiia kak khudozhestvenno-vyrazitel'nyi priem v sovremennoi ukrainskoi muzyke / Sergii Ship // Problemy muzykal'noi kul'tury: sb. statei / Sost. Iudkin I. N. – K. : Muzichna Ukraïna, 1989. – Vyp. 2. – S. 86–105.
10. Shreier-Tkachenko O. Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky / O.Ya. Shreier-Tkachenko. – K. : Muzychna Ukraina, 1969. – 586 s.
11. Shtryfanova K. Zhanr fantazii u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX – XX stolittia / Kateryna Shtryfanova // Ukrainske muzykoznavstvo. – K., 2005. – Vyp. 34. – S. 146–163.

УДК 78.03

Чэнь Шань,
*преподаватель педагогического института
 Тайшаньского университета (КНР)*
 e-mail: 54725040@qq.com

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ПЕСЕН И. БРАМСА (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ)

Статья посвящена жанровой специфике песен И. Брамса, составивших классику европейского камерно-вокального репертуара. Рассматриваются особенности индивидуально-композиторской концепции жанра песни в творчестве немецкого композитора, выявляются художественно-стилевые особенности сочинений И. Брамса в исполнительском аспекте.

Ключевые слова: *песня, жанр, концепция жанра, немецкий стиль, вокальное исполнительство.*

Чэнь Шань, *викладач педагогічного інституту Тайшаньського університету (КНР)*
Художньо-стильова специфіка пісень Й. Брамса (виконавські аспекти)

Стаття присвячена жанровій специфіці пісень Й. Брамса, що склали класику європейського камерно-вокального репертуару. Розглядаються особливості індивідуально-композиторської концепції жанру пісні у творчості німецького композитора, виявляються художньо-стильові особливості творів Й. Брамса у виконавському аспекті.

Ключові слова: *пісня, жанр, концепція жанру, німецький стиль, вокальне виконавство.*

Chen Schan, *lecturer of Pedagogical institute Taishan State University (China)*
Artistic and stylistic specificity of songs by Johannes Brahms (the performing aspect)

Article is devoted to the genre specificity of songs by Brahms, constituting the classics of European chamber vocal repertoire. The features of individual compositional

concepts genre songs in the works of the German author, and identifies artistic style of the works of Brahms in the performing aspect.

The purpose of the article – to reveal the specifics of artistic and stylistic genre songs in the works of Brahms, which defines the approaches to performing the works of the German composer.

Among the chamber and vocal heritage of Brahms songs occupy a very special place – this is the genre bears the idea of a romantic image of the German composer that is so often associated with the musical neoclassicism and "protective" attitude towards the "great" German musical tradition. Small genre of song is the line of creative consciousness Brahms, which embodied the highest ideals of German romanticism of the XIX century, associated with poetry folk art "sacred" understanding of national folklore. And this fact is due to the specificity of the artistic works of the German author, report their stylistic originality and appearance of individual features.

Being constantly in demand in today's practice of performing songs by Brahms is not so often been the subject of research interest, especially in the performing aspect.

Brahms is often compared with Schubert: only he was able to embody in his chamber and vocal works of the national spirit of the German song. Continuing the tradition of Schubert was made possible by a deep and sincere interest of the composer to musical and poetic folklore of the country. The result of this interest and romantic admiration for the folk art, before the source of a national tradition was the creation by Brahms collection called "German folk songs for voice and piano".

The musical style of songs by Brahms is often defined as the idealization of "national spirit" of music. The main features of these "songs in the national spirit" can be defined as follows: strict couplet form, simplicity of melodic, harmonic and textural structure, as well as match the rhythm of the poetic text and melody (syllable-sound).

The influence of folk songs in the style of German composer manifests itself in avoiding deployed piano preludes and postludes (introduction and conclusion), and direct presentation of the song material.

A characteristic feature of the composite of songs by Brahms is also associated with folk-song – strophic form, which the composer is often used in its pure form. If he uses a "pass-through" form, in the final construction of the method of repeating the melody of the first stanza, which is the principle of dramatic arches and the integrity of the poetic conception.

However, these demonstrative signs of ethnic Brahms combined with elements of the complexity of musical language, incompatible with the folk modal structure. Therefore, in the songs of Brahms found the installation to performing alternative: either the simplicity of the approach of the national text or reliance on mentalizing detail musical setting of the text.

Key words: song, genre, the concept of genre, German style, vocal performance.

В камерно-вокальном наследии Иоганнеса Брамса песни занимают совершенно особое место – именно этот жанр несёт на себе идею романтического облика немецкого композитора, который так часто связывается с музыкальным неоклассицизмом и "охранительной" позицией по отношению к "великой" немецкой музыкальной традиции. Малый жанр песни представляет ту линию творческого сознания И. Брамса, которая воплощала самые высокие идеалы немецкого романтизма XIX века, связанные с поэтизацией народного творчества "священным" пониманием национального фольклора. И этим фактом обусловлена художественная специфика сочинений немецкого автора, сообщающая их стилевому облику оригинальность и индивидуальные особенности.

Являясь постоянно востребованными в современной исполнительской практике, песни И. Брамса не так часто становились предметом исследовательского интереса, тем более в исполнительском аспекте. Вопросы, связанные с жанрово-стилевой спецификой малых вокальных форм немецкого композитора, затрагиваются в работах М. Друскина [4], Е. Царёвой [7], В. Васиной-Гроссман [2], Г. Галя [3], С. Хорган [8]. Специального исследования, посвященного проблеме художественно-стилевой специфике песен И. Брамса в исполнительском аспекте, до сих пор не существует.

Цель статьи – выявить художественно-стилевую специфику жанра песни в творчестве И. Брамса, которая определяет исполнительские подходы к сочинениям немецкого композитора.

Вокальная музыка И. Брамса составляет приоритетное направление в творческом наследии немецкого композитора наряду с инструментальными жанрами – им создано более трёх сотен сочинений в различных жанрах вокальной музыки. Часто И. Брамса сравнивают с Ф. Шубертом: только ему удалось воплотить в своих камерно-вокальных сочинениях национальный дух немецкой Lied. Ф. Шуберт – "великий преобразователь жанра Lied, открывший песне ворота в мир высокой музыки" [1, 3].

Сам Брамс говорил о том, что не знает такой песни Шуберта, в которой "... невозможно было бы чему-то не научиться" [5, 3], признавая тем самым авторитет первого романтика и "четвёртого" венского классика. Именно этот факт осознанного пиетета перед мастерством великого своего предшественника даёт право рассматривать камерно-вокальное творчество И. Брамса как наследование традиций шубертовской песни [5].

Однако музыковеды отмечают и разницу вокального стиля Брамса и Шуберта, поскольку для каждого из них характерен свой индивидуальный тонус музыкальной выразительности. Так, В. Васина-Гроссман выделяет такие особенности песен И. Брамса, как непосредственность высказывания, которая обуславливает совершенно конкретную композиционную идею – это песни-раздумья, лирико-созерцательные или же сдержанные и строгие [2, 250].

Продолжение традиций Ф. Шуберта стало возможным благодаря глубокому и искреннему интересу композитора к музыкально-поэтическому фольклору своей страны. Результатом этого интереса и романтического преклонения перед народным искусством, перед истоком национальной традиции стало создание Брамсом сборника под названием "Немецкие народные песни для голоса с фортепиано".

В качестве авторов поэтических текстов в этом сборнике нередко фигурируют имена Гёте, Мёрике, Эйхендорфа, Уланда, которые известны по сочинениям романтиков первой половины XIX века. Наряду с этими текстами композитор использует адаптированные к немецкому языку народные сербские, чешские, богемские, а также народные песенные варианты. Заметим, что к концу XIX века народные поэтические тексты и в духе их писавшие романтические поэты первого поколения, уравнивались в восприятии слушателей, благодаря установившемуся культурному пиетету народности поэзии в целом. Исследователи творчества И. Брамса отмечают, что его песни – это "... то, что немцы называют "volksthumlich", то есть "художественная идеализация песни в народном стиле" [8, 2].

Основными характерными чертами таких "песен в народном духе" можно определить следующие: строгая куплетная форма, простота мелодического, гармонического и фактурного строения, а также совпадение ритма поэтического текста и мелодии (слог – звук). Соответственно, ритмическая основа музыки подсказана ритмическим строением и общим смыслом поэтического стиха. Однако эти демонстративные признаки народности у Брамса сочетаются с элементами усложнения музыкального языка, не совместимыми с народной ладовой структурой. Тем более эта усложнённость касается фактурных показателей.

Перечисленные особенности обусловлены стилевой спецификой немецкого музыкально-поэтического фольклора. С. Хорган отмечает мелодическую и ритмическую простоту немецкой народной музыки, которые использовал И. Брамс: мелодии его песен отличаются простотой и диатонической гармонизацией их [8, 7]. Простота вокальной мелодии может компенсироваться более сложным ритмическим рисунком фортепианного сопровождения. При этом композитор избегает развёрнутых фортепианных прелюдий (и постлюдий), начиная, как правило, с непосредственного изложения песенного материала.

Характерная композиционная особенность песен И. Брамса также связана с народнопесенным истоком – строфической формой, которую композитор часто применяет в чистом виде. Если же он использует "сквозную" форму, то в заключительном построении используется метод повторения мелодии первой строфы, что составляет принцип драматургической арки и способствует целостности поэтического замысла.

В качестве примеров претворения народнопесенного стиля И. Брамса можно привести такие часто исполняемые песни, как "Верное сердце" ("Liebestreu", текст Р. Рейнеке) и "Кузнец" ("Der Schmied", текст Л. Уланда).

Поэтический текст песни "Верное сердце" содержит усложнённые переменные стопы, а общий смысл текста указывает на балладную диалогичность. В тексте Р. Рейнеке представлен диалог матери и дочери, в котором тривиальные житейские истины материнских советов отвергаются максимализмом юности. Балладная сюжетика проявляется в следовании за строфами текста (без пространных фортепианных вступлений и проигрышей, характерных для романтического музыкального стиля, но не характерных для народной традиции).

Брамс нарочито упрощает ритмическую схему и абсолютизирует фигуру анапеста, которая в силлабическом преломлении воссоздаёт ритмическую формулу шага, соотносимую с кантовой выразительностью. Такое упрощение имеет ярко выраженную содержательную нагрузку: приглушается романтическая антитеза зрелость – юность, на первый план выдвигается голос Вечности. Художественная идея этой песни – отстранённое понимание неизбежности смены возрастов человеческой жизни и осознание Вечности.

Исполнитель этой песни должен быть готов к пению в почти мадригальной манере, включая голос в кружево фортепианных имитаций и дублей, при том, что крайние звуки диапазона должны звучать полновесно и одновременно мягко. Драматургия текста направлена к крайней строке текста, где звучит g2 (в предыдущих куплетах – ges2). Фактически, на постепенном набирании силы звучания указанного ges2 построена драматургия песни. Во второй строке этот

верхний тон укрупнён долгой длительностью (такт 8). Такое соотношение строк повторяется во второй строфе; уже самим повторением готовится динамический взлёт в третьей, последней строфе, где показаны крайние точки диапазона, причём на динамическом уровне *f*.

Динамическое укрупнение певцом кульминации в конце песни придаёт эпический размах звучанию, "покрывающему" балладную диалогичность и текста, и исходной диалогичности имитаций.

В тексте песни "Кузнец" запечатлена непосредственность народного стиха: восхищение могучим мастеромковки, на которого устремлён взор возлюбленной. По общему складу текста это славильная песня. Ритмически текст Уланда содержит переменные стопы, имеющие аналоги в народной поэзии и, возможно, вносящие звукоподражательный момент (перебивы ударов молота). Как нередко бывает, Брамс упрощает ритмическую схему, превращая моторику движения в "богатырский лендлер". Ударность при этом подчёркивается ритмофигурой фортепиано, постоянство которой придаёт фоническую значительность аккомпанементу. При этом вступление вообще отсутствует, создавая иллюзию сугубо вспомогательного звучания инструмента.

Изобразительный штрих вносится мелодическим рисунком, разбросанным по разным регистрам, но в пределах естественного певческого диапазона. Богатырский дух музыки в единстве с нарочитой простотой ритмической схемы создают определённые привилегии и одновременно трудности вокальной подачи композиторского текста. В зависимости от типа голоса допускается либо вживание в этот образ, либо "игра" в него. Указанные характерные нюансы регулируются темповыми подвижками. Обозначенное в авторской ремарке *allegro* допускает некоторые темповые колебания: темп тяжёлой энергии, могучего звучания – либо стремительность общего движения на интонации восхищения, игровой трактовке образа песни. Но и в том, и в другом случаях необходимо базирование на сильном сопрано или меццо-сопрано, у которых переходные ноты $e_2 - f_2$ высвечиваются вокальной наполненностью. Это качество чрезвычайно существенно, поскольку фортепианная фактура очень насыщена, аккордовые броски звучат почти ударно, а их ослабление меняет образный смысл песни.

Шуточный текст сербской песни "Поспешная клятва" ("Vorschneller Schwur") содержит игровую оппозицию отрицания-утверждения. Поэтический размер текста, связанный с танцевальной ритмикой, создаёт эффект скороговорки, начисто снимающей серьёзность смысла таких слов как "покаялась...", "не носить...", "не брать..." и т. д. Кроме того, народный стереотип восприятия "девичьей памяти" также заранее исключает логическую последовательность "серьёзных" решений героини.

Композитор в общей ритмической схеме полностью идёт за текстом (2/4, *Allegretto*). Развёрнутое фортепианное вступление вновь отсутствует, песня начинается унисонным звучанием голоса и аккомпанирующего инструмента (параллельные октавы в фортепианной партии). Однако демонстративная точность "следования за текстом" приоткрывает и такую установку композитора. как драматизация народного стиха за счёт внесения речевой экспрессивности. Изменение темпа от первой ко второй строфе, риторические ферматы, *ritenuto* в

конце музыкальных фраз значительно отдаляют нас от танцевально-игровой простоты. Но главное – И. Брамс максимально выделяет текст первой и второй строф на уровне тональной драматургии: первая звучит в трагическом d-moll, вторая – в торжественном D-dur.

Хоральная аккордика, появляющаяся в тактах 18-21, содержит оперную стилистику хроматизированной гармонии, явно утяжеляющую общий тонус изложения. Подобную оперно-смысловую нагрузку народного текста находим в тактах 29-32, специально отделённых от предыдущего текста долгой фермой. Использование хроматической секвенции для иллюстрации игривых слов героини в данном случае выступает как момент психологизации выражения, явно не соответствующего стереотипности персонажа из народных текстов.

Как видим, в песнях И. Брамса обнаруживается установка на исполнительскую альтернативу: либо приближение к простоте народного текста, либо опора на психологизированную детализацию музыкального оформления текста. Ясно, что смысловая глубина фермат и *ritenuto* индивидуально решается исполнителем. Соответственно, речевая экспрессивность может быть либо только намечена, либо максимально выявлена. Для вокалистки с оперным стажем более естественным оказывается второй вариант. Однако есть тонкая прелесть в исполнительском отдалении от полноты авторских рекомендаций и погружения в игровую моторику, идущую от поэтического текста. Принятие второй из названных концепций предполагает незаурядную техническую оснащённость, поскольку в мелодии присутствует масса "неудобных" широких ходов, которые гораздо спокойнее проходят на указанное автором *ritenuto*.

Исполнительский аспект художественно-стилевого своеобразия брамсовских песен и указанной альтернативности прочтения авторского замысла побуждает к размышлениям об интерпретаторских механизмах в музыке. Известно, что смысл музыкального произведения раскрывается посредством нашего чувственного восприятия, интеллектуального наполнения творческого процесса и коммуникативного опыта. По мнению большинства исследователей, чувствами мы воспринимаем материальную оформленность музыкальной интонации, интеллектом "конструируем" форму, опыт же позволяет соединять разрозненные элементы музыкальной выразительности и музыкального языка в художественную целостность. Так происходит с творческим восприятием музыкального произведения [6].

Творчество же музыканта-исполнителя, интерпретатора музыкального текста более сложно, поскольку результатом исполнения является "перевод его в качественно новое состояние – исполнительский художественный образ", характеризующийся "единством общего и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального, единством содержания и формы" [6, 8]. Во время концертного исполнения мы видим, как много задействовано сил и стремлений, как "резонируют" исполнение и восприятие в совместной интерпретации, как происходит самоорганизация звучащего материала, рождение музыкально-художественного образа.

Ещё один образец брамсовской песни в народном духе – "В зелёных ивах дом стоит" ("Dort in den Weiden"). В народном поэтическом тексте запечатлен идиллический образ, в котором параллелизмы человеческого мира и природного

(дом, гнездо, соловей) придают художественному образу живописную осязаемость. Ритм народного стиха построен на хороводно-танцевальной переменности (смена дактиля и хорея).

В этой песне, как и в других подобных сочинениях, фортепианную партию композитор специально не показывает во вступительном и заключительном разделах, проигрыши также минимальны. Однако сама мелодия, сразу данная в объёме децимы, расширяет затем диапазон за счёт октавного разбега на кварту выше. Композитор строит мелодическую линию в духе южнонемецких и французских народных популярных напевов, в которых последовательно восходящая поступенность выступает признаком хоральных церковных песнопений немецкого протестантизма. Эта особенность музыки обуславливает серьёзность музыкально-художественного образа песни. Так композитор деликатно, не нарушая ладовых предпосылок запечатления народного текста (диатоника *g-moll*), тем не менее, значительно корректирует фольклорный стиль "народной песни". Снимая хороводную игривость ритмической структуры поэтического текста, И. Брамс как бы выравнивает общий ритм музыкального произведения. Сочетание в фортепианной партии фактуры скерцо с аккордово-хоральными кадансами (тт. 7-8) создаёт особого рода смысловую значительность, выделяя, таким образом, отдельные слова поэтического текста.

В данном случае вокальная миниатюра обладает смысловой многозначностью, поскольку исполнитель в подлиннике не всегда может уловить хороводную игривость поэтического образа счастья, а хоральность фактуры в сочетании с традиционным оперным кадансом в вокальной партии настраивает на серьёзный тон.

Особой популярностью у вокалистов пользуются две богемские песни И. Брамса – "Тоска по милой" ("Sehnsucht") и "Клятва друга" ("Des Liebsten Schwur"). Как и в других песнях, фортепианная партия выполняет в них исключительно функцию аккомпанемента. Правда, и вступление, и заключение, и инструментальные интермедии более выражены в этой песне. Вокальная партия отличается особой мелодической распевностью, но, как и в других сочинениях И. Брамса, эта видимая простота песенного изложения содержит в фактуре скрытую риторику имитаций и символику музыкального тематизма.

"Тоска по милой" в немецком тексте имеет романтически обобщённый заголовок – "Sehnsucht" ("Тоска по идеалу"). Название песни создаёт богатый ассоциативный ряд, позволяющий певцу либо сконцентрироваться на романтической символике, либо подчеркнуть душевную простоту народного текста. Композитор создаёт двухчастную композицию; такое распределение трех куплетов текста в форме (медленно – быстро) составляет своеобразный комментарий к словам народной песни: в тексте господствует "заклинание любовью" от начала до конца сюжетного развития.

В немецком оригинале второй и третий куплеты содержат переменность группировок поэтических стоп, тогда как первый – хореичен. Брамс же создаёт темповый, жанровый и регистрово-фактурный контраст между первым и вторым-третьим куплетами. В первом фортепианная партия высотно располагается ниже вокальной и построена на баркарольных колебаниях, во втором и третьем –

фактура охватывает полный фортепианный диапазон, с мелодическими линиями баса, контрапунктирующими мелодии вокальной партии. Мягкое движение по звукам трезвучия в мелодии вокальной партии первого куплета создает пасторальный образ. Однако уподобление арпеджированных ходов фортепианного вступления, а затем аккомпанемента движению по аккордовым тонам вокальной партии создаёт эффект имитации, напоминающий соответствующие страницы кантат И.-С. Баха. В начале третьего куплета резко меняется направление мелодического движения (сверху вниз), внося тем самым жёсткую императивность в активные ходы по аккордовым тонам в духе оперных драматических речитативов.

Тем не менее, расположение в конце каждого куплета звука верхнего предела диапазона (as²) выравнивает экспрессивные перепады, поскольку вокалист волен эти яркие и выигрышные при исполнении ноты на грани среднего и высокого регистров подать равно полновесно в виде припева, либо дифференцировать интенсивность от куплета к куплету, сосредоточив внимание на "точке золотого сечения" в конце второго куплета.

Таким образом, музыкальный текст песен И. Брамса при кажущейся простоте "народной песни" обладает смысловыми подтекстами, которые реализуются путём введения "мягкой символики" (В. Холопова). В этом случае символом может считаться отражение в каком-либо жанре признаков другого жанра – так, в песне И. Брамса оживают семантические значения баховских кантат, что придает сочинениям "в народном духе" высокий духовно-религиозный пафос. Таким образом, уже в XIX веке сложился вполне определенный метод полижанровых сочетаний в музыке, аналогичный методу полистилистики в XX столетии. Ассоциация музыкально-стилевых признаков и качеств какого-либо жанра с жанром извне направлена на конкретизацию музыкального образа посредством семантики этого "отраженного" жанра.

Анализ песен Брамса позволяет сделать вывод о том, что композитор, безусловно, подчёркивает бережное отношение к народному истоку, если текст непосредственно взят из народной поэзии либо его искренний тон имитируется в стихах первых романтиков. Однако романтические настроения немецкой музыки не могли не отразиться на творчестве "хранителя великих традиций музыкальной жизни Вены" [7, 64]. Композитор пытался развивать народную песню с позиций современности, привнося в нее "...неудержимый порыв своей бурной фантазии и эмоциональной переменчивости. Его вокальная лирика драматична по внутренней линии, глубока по содержанию и логична без внешней красочности" [6, 2]. Именно это качество авторского стиля И. Брамса и определило, видимо, органическое восприятие музыки этого композитора в концертной практике современности.

Литература

1. Богомолов С. Н. Песни Франца Шуберта как высокий жанр : дисс. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Сергей Николаевич Богомолов. – СПб., 2000. – 150 с.
2. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – С. 234-273.

3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Друскин М. Иоганнес Брамс: Монографический очерк / М. Друскин. – Л. : Музыка, 1988. – 96 с.
5. Котенко Я. М. Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму / Я. М. Котенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura46/32.pdf>.
6. Мещерякова Н. И. Интонационная выразительность в романсах и песнях И. Брамса (с вокальными методическими указаниями) / Н. И. Мещерякова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://astrasong.ru/intonacionnaya-vyrazitelnost-v-romansah-i-pesnyah-ibramsa-s-vokalnymi-metodicheskimi-ukazaniyami.html>.
7. Царева Е. М. Иоганнес Брамс / Е. М. Царёва. – М. : Музыка, 1986. – 384 с.
8. Horgan S. The spirit of folk song in the lieder of Johannes Brahms / S. Horgan [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.calstatela.edu/sites/default/.../Brahms.pdf

References

1. Bogomolov S. N. Pesni Frantsa Shuberta kak vysokii zhanr : diss. ... kand. iskusstvovedeniia: spetsial'nost' 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Sergei Nikolaevich Bogomolov. – SPb., 2000. – 150 s.
2. Vasina-Grossman V. Romanticheskaia pesnia XIX veka / V. Vasina-Grossman. – М. : Музыка, 1966. – S. 234-273.
3. Gal' G. Brams. Vagner. Verdi. Tri мастера – tri mira / Gans Gal'. – М. : Raduga, 1986. – 480 s.
4. Druskin M. Iogannes Brams: Monograficheskii ocherk / M. Druskin. – L. : Muzyka, 1988. – 96 s.
5. Kotenko Ya. M. Y. Brams yak nastupnyk idei muzychnoho romantyzmu / Ya. M. Kotenko [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura46/32.pdf>.
6. Meshcheriakova N. I. Intonatsionnaia vyrazitel'nost' v romansakh i pesniakh I. Bramsa (s vokal'nymi metodicheskimi ukazaniiami) / N. I. Meshcheriakova [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://astrasong.ru/intonacionnaya-vyrazitelnost-v-romansah-i-pesnyah-ibramsa-s-vokalnymi-metodicheskimi-ukazaniyami.html>.
7. Tsareva E. M. Iogannes Brams / E. M. Tsareva. – М. : Музыка, 1986. – 384 s.
8. Horgan S. The spirit of folk song in the lieder of Johannes Brahms / S. Horgan [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.calstatela.edu/sites/default/.../Brahms.pdf