

УДК [7.035:78] – 046.44 : [78.071.1] (Й. Брамс)
<https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

РОМАНТИЧНИЙ СТИЛЬ У МУЗИЦІ ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Й. БРАМСА

Ма Сіньюань,
аспірантка Національного педагогічного
університету імені М. Драгоманова
e-mail: 184811267@qq.com
ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-7566-0116>

Анотація. Серед жанрів інструментальної музики найбільш важливою спадщиною виявилася сонатна форма. Вона отримала сильний поштовх для розвитку, починаючи від захоплення музикантами бетховенським симфонізмом. Велика роль драматургії сонатної форми в музиці епохи романтизму незаперечна, так само, як і вплив бетховенської творчості на піднесення сонатної форми. В XIX столітті в сонатній формі її творцями продемонстровано всеохоплюючий вплив на творчість різних композиторів і тим самим доведено значення цього стилю в музиці того періоду. Із зазначеного автор робить висновок, що романтизм став своєрідною відповіддю Просвітництву, його культу раціоналізму. Для романтичного світогляду був характерний внутрішній конфлікт між мрією і дійсністю. Романтизм протиставляв життєвій прозі ідеальне царство духу. Саме музика в епоху романтизму посідала одне з провідних місць у мистецтві. Сформований на початку XIX століття романтизм у музиці розвивався в тісному зв'язку з іншими течіями в живопису, літературі, театрі. Сублімація всіх видів мистецтв у цей період створила безсумнівний відбиток і на розвиток музичних форм у фортепіанній літературі.

Романтичній музиці був притаманний глибокий інтерес до особистості людини. Це знайшло вираження в розкритті особистого драматизму, яка у композиторів-романтиків мала ще й відтінок автобіографічності. Посилена увага композиторів-романтиків до людських почуттів призвела до зміни образів і жанрів. Лірика отримала панівне значення, образи любові стали переважати.

Ідея синтезу мистецтв у період романтизму стала основною в естетиці творів цього періоду та яскраво проявилась у всіх існуючих мистецьких творах того часу.

Ключові слова: *стильові особливості, фортепіанна музика, творчість композиторів-романтиків.*

Постановка проблеми. Серед жанрів інструментальної музики важливою спадщиною є сонатна форма. Вона отримала сильний поштовх для розвитку, починаючи від захоплення музикантами бетховенським симфонізмом. Велика роль драматургії сонатної форми в музиці епохи романтизму незаперечна, так само, як і вплив бетховенської творчості на піднесення на вищий щабель сонатної форми.

У 19 столітті в сонатній формі її творцями продемонстровано всеохоплюючий вплив на творчість різних композиторів і тим самим доведено значення цього стилю в музиці відповідного періоду.

Вплив романтизму на розвиток великої форми є доведеним фактом. На відміну від класичної сонатної форми, в романтичній сонаті слід відзначити появу нової якості тематизму, вплив на нього пісенності, ліричних інтонацій, схильність до варіантних перетворень музичного матеріалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, виокремлення невирішених її частин. У теорії музики, музикознавстві відомі праці (Р. Біркан, Н. Горбхіна, Л. Манн, Л. Мазель ін.), в яких були поставлені та вирішені питання стосовно будови музичних творів, аналізу музичних форм, досвіду зближення теоретичного музикознавства та естетики тощо. Натомість, у цих дослідженнях не розкривались

питання стосовно особливостей романтичного стилю в контексті творчості Й. Брамса та його специфіки, що знайшло своє відображення у творчому перетворенні складових елементів його сонат, співвідношенні гармонічної мови, структурних змін музичної форми тощо.

Мета статті полягає у тому, щоб дослідити, яким чином відбуваються зміни крупної форми фортепіанних творів у романтичному періоді їх творення. Для досягнення поставленої мети було виконано такі **завдання**: розглянути зміни у ставленні до світогляду композиторів і слухачів, особистості та взаємовпливи різних жанрів мистецтва один на одного.

Виклад основного матеріалу. Романтичний період багато в чому вплинув на розвиток різних музичних форм інструментальної музики. Це проявилось як в їх усталеному вигляді, так і у створенні нових структур. У творах великої форми ці зміни відображено найяскравіше. Наприклад, можна зосередити увагу на оновленні тональних планів, що позначається в зміні функціональних гармонічних співвідношень та у розширенні кола різних тональностей. Е. Салменхаара пише: «Субдомінанта втратила свою прямо протилежну функцію опозиції до домінанти і стала лише іншою близько спорідненою тональністю» [11].

Ці слова не варто сприймати буквально для порівнювання двох гармонічних функцій (S та D). Але зростання значення і ролі субдомінанти в сонатній формі матиме важливі наслідки, оскільки субдомінанта (S) закріпилась в експозиції сонати і створила особливу тональну конфліктність.

Інша риса сонатної форми (як і інших романтичних форм 19 ст.) – посилення в них змістовності, оповідності. Вільям Ньюмен писав: «Проблематизація класичної форми в руках пізнього Бетховена, Шумана, Ліста, Вагнера, Малера та ін., характеризує одну зі значніших відмінностей між музикою 18 і 19 століть. Ця проблематизація стає в свою чергу однією з найважливіших підстав для розуміння зростаючої

важливості наративного аспекту в інструментальній музиці 19 століття» [10].

Що стосується конструктивних особливостей сонатної форми та її нових рис, то вона вбачається насамперед в будові експозиції. Серед найважливіших тенденцій хочеться відзначити зростання контрасту між головною і побічною партіями, що обумовлено естетикою романтизму. Аналіз цих принципів зроблений у роботі Лео Мазеля. Він підкреслює, що дана тенденція веде до «розпаду експозиції на два великих різко контрастуючих і відносно самостійних розділів» [4].

Інша складова сонатної форми, яка знаходиться під пильною увагою музикознавців, це – реприза. Цей розділ є розв'язкою музичної дії і в якому підводиться своєрідний «підсумок» розвитку цієї музичної форми.

Проблема аналізу репризи пов'язана з необхідністю вирішення сенсу її складових: ступінь точності елементів повторення, послідовність музичного матеріалу партій, специфіка розгортання тональних змін, динамічність розвитку складових тематизму тощо. Важливим є також і характер появи репризи, її віддаленість від розробки або «злиття» з нею.

Звертаючись до розгляду розробки, слід наголосити на її масштабності, розгорненості і оновленні за допомогою різних методів трансформації та інших музично-тематичних змін музичного тексту (жанрова трансформація тематизму, тяжіння до варіативних перетворень, прийоми поліфонічного розвитку тощо).

Розробка є складовою частиною музичної форми, тому виявляється найбільш нерегламентованою. У зв'язку з цим робити певні узагальнення досить важко. Наприклад, розробки в сонатах Брамса часто звучать як «тимчасовий перепочинок, як би споглядальна інтерлюдія перед важливою суперечкою, що знову повертається в репризі і призводить до ультимативної розв'язки в коді» [5].

Незважаючи на ідейно-естетичні та стильові відмінності класицизму та романтизму, сонатна та варіаційна форми з середини 18 до кінця 19 століття спираються на загальні традиції, що дає можливість об'єднати їх у єдине ціле і простежити нерозривну лінію розвитку жанру. Сонатна форма належить до складних і розвинених форм нециклічної інструментальної музики. Із усіх класичних форм саме вона належить до найбільш яскравих, драматургічно вибудованих цілісних форм.

У своєму розвитку сонатна форма пройшла кілька етапів. Її становлення було пов'язано з утвердженням принципу ладофункціонального музичного мислення як провідного фактору його формоутворення. У результаті поступового історичного розвитку сонатна форма означилася в кінці 18 століття та остаточно викристалізувалася у конкретну композиційну норму. При цьому її подальший розвиток в романтичну епоху вніс чимало нових рис у трактування цієї форми. У «післябетховенський» період, в епоху романтизму, сонатна форма помітно еволюціонувала, виникло безліч її композиційних варіантів. Принципи побудови істотно змінюються, тональні зв'язки стали вільнішими, принципи розробки проникли в усі розділи форми, посилюючи існуючий тематичний контраст. У романтичний період у сонатну форму композитори додають елементи програмності і це викликає посилення контрасту не лише окремих партій, а й цілих розділів (Р. Шуман, Ф. Ліст).

Згідно зі спостереженнями Н. Горюхіної, в сонатних формах композиторів-романтиків переважає тенденція епічної оповідності та ліризму, а не драматизму і конфліктності, як це було притаманне сонатам Бетховена.

Цим пояснюється те, що розділи сонатної форми романтичного стилю не мають у собі внутрішнього конфлікту і не здійснюють функцію драматичного розвитку музичної ідеї. Музичний матеріал найчастіше розкривається (або залишається) в експозиційному вигляді. Другою важливою особливістю сонатної форми у композиторів-

романтиків є досконала художньо-образна емоційно піднесена завершеність тематизму. Головні теми сонат романтиків – це довершений, що не вимагає значного за часом розвитку, закінчений художній образ.

Основу тематизму романтичної сонати складають баладні, новельні, пісенні та скерцозні інтонації, що стало поштовхом для визначення відповідних методів музичного мислення композиторів, таких як «пісенний симфонізм», що полягає в пануванні ліризму, пісенності мелодій, та яке передбачає зіставлення основних партій сонатної форми, а не як їх тематичний контраст і конфлікт, як це було характерним для сонатної форми класиків. Виходячи з викладеного, стає зрозумілим і певний метод розвитку музичного матеріалу. Задумана автором завершеність образу і загалом тематики твору призводять до того, що основним засобом розвитку стає переосмислення і варіювання образного змісту, так звана трансформація образів, інтелектуально-емоційне перетворення тематизму. Такий композиторський метод відбувається в будь-якому розділі форми і навіть у великому обсязі матеріалу та слугує деякому відокремленню як невеликих структурних складових, так і великих розділів.

Яскравим прикладом надзвичайних перетворень музичної форми є фортепіанна творчість Й. Брамса. У низці його творів раннього періоду сонати є одними з найзначніших. У них у концентрованому вигляді проявляються всі характерні риси «брамсівської» стилістики. Вони написані в досить стислий період, мабуть, тому дуже близькі між собою. Ці твори розпочинають характерну для всієї подальшої творчості композитора образну сферу, яка в усіх сонатах вивірена композитором і підпорядкована єдиній фабулі, що заслуговує особливої уваги.

У Першій сонаті головною є життєстверджуюча ідея. Весь розвиток музичної ідеї підпорядкований відображенню централізуючої лінії циклу. Крайні частини сонати розкривають героїчну тематику; друга частина відрізняється

глибоким філософським роздумом, який не виключає яскравих напружених епізодів; а третя частина є відображенням пристрасних емоцій.

Сонаті фа-дієз мінор (fis moll), наприклад, притаманні риси схвильованості та невпевненості. Як і в Першій сонаті, Брамс використовує прийом тематичної арки, де близькі в інтонаційному плані теми, розпочинають та завершують весь сонатний цикл. Друга частина відтворює традиційно ліричний настрій, виражений у зіставленні піднесених схвильованих настроїв і спокійного споглядання. Третя частина має драматичний характер.

Аналізуючи сонату фа мінор (f moll) відчуваємо граничну концентрацію і узагальнення всіх образних сфер. Бунтівливість, притаманна цій сонаті, переростає в трагізм (четверта частина – інтермецо). Ліричні образи цієї сонати звучать піднесено поетично.

Таким чином, можна стверджувати, що у своїх сонатах Брамс широко застосовує ліричні образи, які характерні для всього творчого стилю композитора. Властива йому відносна об'єктивність музичної естетики робить свій відбиток і на характер лірики – суворої, стриманої, але дуже багатой на різні емоційні відтінки.

Синтез варіантно-варіаційного методу розвитку з мотивно-тематичною розробкою в сонатах Брамса призводить до поєднання варіаційного і сонатного принципів формоутворення. Дана особливість цих сонат, яка сприяла оновленню форм цих творів, стала однією з характерних оновлених типів музичної форми в романтичному періоді. Представлений контраст, характерний для розвитку тематизму сонат Брамса, дозволяє відчувати єдність багаточастинного сонатного циклу на рівні інтонаційно-тематичних аналогій.

Що стосується розробки сонат Брамса, то в них відчувається часто тяжіння до тематичного перетворення, тобто до звернення до всіх або багатьох тем окремого розділу, різних уже знайомих окремих фрагментів,

представлених в експозиції сонати. Цей спосіб змінює традиції та уявлення про розвиток класичної сонатної форми, де тематизм має завершений вигляд в експозиції та слугує витоком створення деяких музичних фрагментів, що звучать у розробці.

Доречно зауважити, що приклад розвитку романтичної сонатної форми не є притаманний лише Брамсу, а й іншим композиторам 19 століття. Наприклад, у Сібеліуса спостерігається подібний варіант розвитку в першій частині Другої симфонії, де композитор змінює стандартний хід розгортання тематизму, вводячи фрагменти з експозиції в розробку, вибудовуючи таким чином специфічну цідісність, а потім розкладаючи їх знову на частини і повертаючи музичний матеріал у його первісний вигляд у репрізі.

Розкриваючи емоційну характерність, необхідно наголосити, що однією з важливих рис всіх сонат Брамса є прояв експресивності висловлювання, яка стане традиційною у творчості композитора, – синтез романтичної образності та чіткої логічної структури класичного сонатного циклу. Принципово важливою ознакою створених сонат є те, що в них композитор розвинув і збагатив свій особистий стиль фортепіанної музики. До того ж у сонатах Брамса з'явилась низка характерних технічних прийомів відтворення фактури (представлення тем, таких, як паралельний рух інтервалів, дублювання мелодії в октаву, вуалювання основної теми в середніх голосах), що надає їй звучанню особливого туше, деякої прихованості колориту, насичення тематизмом усіх компонентів фактури, використання повнозвучної акордової техніки, повнозвучного оркестрового звучання, до якого додаються енергійні синкоповані та пунктирні ритми, а також застосування поліфонічного розвитку твору. Можна зробити висновок, що Брамс зумів синтезувати у своїй творчості майже всі новаторські прийоми та особливості розвитку великої форми в період романтизму.

Подібно будь-якому новому періоду в історії розвитку мистецтва, романтична епоха принесла в музику деякі зміни в успадковані традиційні форми, а також створила нові.

В еволюції сонатної форми привертає увагу і той факт, що найбільші зміни відбуваються завдяки індивідуалізації композиторської творчості, зміні принципів характеристик сонатної форми. У ході еволюції сонатна форма виявляє оригінальне втілення власних ідей у творчості кожного окремого композитора. Її своєрідність та оригінальність ґрунтується в умовах дії багатьох чинників. Різні прийоми змін у сонатній формі входять та закріплюються в історії музики разом із іменами їх авторів («малерівські» подвійні експозиції, «шубертівські» субдомінантові репризи, «зіткнення» головних партій у репризі в сонатах Шопена, ін.). Ці ознаки характеризують авторський стиль і одночасно показують гнучкість самої сонатної форми, її здатність витримати будь-яку кількість різноманітних змін та унікальних композиторських перетворень.

Досліджуючи твори великої форми з точки зору змін у романтичному періоді розвитку, доречно зазначити й ті з них, які відбулися у варіаційній формі.

Протягом цих століть у музичному мистецтві відбувається зміна співвідношення індивідуального та загального у світосприйнятті. На зміну світогляду щодо гармонії 18 століття з його переконаністю і продуманістю буття в музиці 19 століття з'являється суперечність між особистістю художника та зовнішнім світом, пов'язане з прагненням його відходу від дійсності. У класичному варіаційному циклі тема відтворює образ світовідчуття і є тим загальним, з якого у процесі розвитку виділяються індивідуальні ознаки тематичного перетворення, а в кінці форми відбувається повернення до витоків музичної ідеї, що і додає циклу завершеності. Натомість у масштабних творах варіаційної форми романтичного періоду таке повернення до витоків музичної ідеї часто унеможлиблюється через

напруженість розвитку та суттєву трансформацію того образу, що звучить на початку в темі варіацій.

У варіаціях першої половини 19 століття намітилися дві тенденції розвитку. З одного боку – коли композитори писали на запозичені теми. З іншого – поширювався різновид жанру варіацій, який віддаляється від розважальної ідеї та розкриває більш серйозні смисли музичної думки.

Особливим феноменом у романтичному періоді стають так звані колективні варіації, що поширилися у практиці їх створення на той час. Початком послужило звернення А.Діабеллі до відомих австрійських композиторів з пропозицією написати по одній варіації на його вальс. У результаті Бетховен створив грандіозний твір – 33 варіації оп.120, а біля п'ятдесяти відомих композиторів (серед яких Шуберт, Ліст, Моцелес, Гуммель та ін.) об'єдналися для створення колективного циклу.

Також у першій половині 19 століття поширення набувають «бравурні» і «блискучі» варіації. Особливу популярність мають варіації та фантазії на теми з опер, для яких є характерним злиття варіаційного циклу з фантазією та значна різноманітність фактури. Ці варіації засновані на різноманітних віртуозних прийомах фортепіанної техніки романтизму та колористичних ефектах. Такі твори можна зустріти у спадщині яскравих представників «блискучого стилю»: Г.Герца, К.Черні, С.Тальберга та інших.

Таким чином, у першій половині 19 століття жанр варіацій пройшов значну еволюцію. Варіації почали розвиватися як концертний жанр, у якому широко використовуються технічні можливості інструменту; варіації стають масштабнішими. Найбільш значний розвиток цього жанру у період романтизму спостерігається у творчості Р.Шумана та Й.Брамса.

Р.Шуман, наприклад, звертається як до вільних, так і до строгих варіацій. Ці типи варіацій у 30-х роках 19 століття розкривають значну еволюцію музичного жанру від салонно-віртуозних п'єс до великих новаторських творів із

симфонічним розвитком. Найвищим досягненням Шумана у сфері варіацій слід вважати «Симфонічні етюди». Кожна з варіацій цього твору самостійна за змістом та справляє враження закінченої мініатюри. Водночас у цьому творі композитор формує сюїтну єдність завдяки загальному драматичному настрою та динаміці розвитку образів, гармонійній, інтонаційній і структурній наближеності до основної теми і цілості побудови загального розвитку.

У своїх варіаціях Роберт Шуман поглиблює і розвиває традиції класичних варіацій, особливо Л. Бетховена. Це виявляється у симфонічності мислення, значному збільшенні масштабу фінального розділу, протиставленні двох заключних варіацій. Тяжіння Р. Шумана до варіаційної форми пов'язано з його сприйняттям світу як «ланцюга картин». У його творах спостерігається, з одного боку, поєднання тенденції до мінімалізму (який полягає у лаконічності і закінченості музичних думок окремих варіацій); а з другого – масштабність задуму (мініатюри об'єднані певною логікою, пов'язаною зі значним динамічним розвитком).

Треба відзначити, що музичне життя Німеччини на той час вирувало, мабуть, саме тому і в музиці країни відображались з винятковою повнотою епос та історія, природа і філософія. Творчість Баха і Шютца, Бетховена і Шумана, Брамса й Вагнера об'єднує відображення корінної властивості нації, яку Томас Манн називає «самозаглибленням». Він же розкриває інші властивості: «З цим поняттям пов'язані ніжність, глибина душевного життя, відсутність суєтності, побожне ставлення до природи, нехитра чесність думки і совісті, – коротше кажучи, всі риси ліризму» [6]. Саме цим характеризується і найпрекрасніше, що є у німецькій романтичній музиці. Але, за зауваженням того ж Томаса Манна, німецький романтизм – це ще й «глибина, яка відчуває себе силою і повнотою» [7, с. 274].

Всі ці властивості відображені й втілені своєрідним чином і в музиці Й.Брамса. «Цілком входячи в русло

романтизму як мистецтва, яке виражає себе у емоційно-психологічній сфері, вона водночас і виділяється у ній своєю стриманістю та строгістю. Романтичні пориви поєднуються з відомим раціоналізмом, довірливість інтонації – з епічною об'єктивністю» [2, с. 183].

Ідея збереження характерних рис спадщини своїх попередників пронизує весь творчий спадок Брамса. Його мистецтво, яке успадковує романтичний психологізм Шумана, вбирає в себе і природність пісенності «шубертівської» музики, і мудрість відвертості музики пізнього Бетховена, і «бахівську» дисципліну почуттів і думок. При цьому відбувається особистісний відбір автора, спрямований на поступовий відхід від загостреності психологічної індивідуалізації, яка характеризує романтизм як творчий напрям у цілому. Синтезовані образні характеристики Й. Брамса розраховані на «вічність». Такий стиль здійснюється на визначенні форми, змісту, а також визначає творчий метод і стиль композитора. Цей синтез проявляється і в жанрах, обраних Й. Брамсом. Можна спостерігати перенесення прийомів камерного деталізованого письма у симфонію, симфонічних принципів – у камерні жанри, органних – у симфонічну й фортепіанну музику, хорові фактури – у інструментальну тощо.

Виникають навіть свого роду парадокси: наприклад, характерні риси пісенного тематизму ще більш рельєфно, ніж у піснях, виступають у фортепіанній мініатюрі. Брамс сприймає та використовує весь художній жанровий досвід, на який він опирається, від хорової музики епохи Відродження до вальсів Штрауса. Сюди входить і звернення до фольклору, до народної пісні як до ідеалу єдності естетичного та етичного, загального й індивідуального. Можна зробити висновок, що Брамс зробив цінний внесок у розвиток великої форми романтичного періоду.

Висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок. Із зазначеного можна зробити висновок, що романтизм став своєрідною відповіддю Просвітництву, його

культу раціоналізму. Для романтичного світогляду був характерний внутрішній конфлікт між мрією і дійсністю. Романтизм протиставляв життєвій прозі ідеальне царство духу. Саме музика в епоху романтизму посідала одне з провідних місць в мистецтві. Сформований на початку 19 століття романтизм у музиці розвивався в тісному зв'язку з іншими течіями в живопису, літературі, театрі. Сублімація всіх видів мистецтв у цей період створила безсумнівний відбиток і на розвиток музичних форм у фортепіанній музичній літературі.

Романтичній музиці був притаманний глибокий інтерес до особистості людини. Це знайшло вираження в розкритті особистого драматизму, яка у композиторів-романтиків мала ще й відтінок автобіографічності. Посилена увага композиторів-романтиків до людських почуттів призвела до зміни образів і жанрів. Лірика отримала панівне значення, образи любові стали переважати.

Ідея синтезу мистецтв у період романтизму стала основною в естетиці творів цього періоду та яскраво виявилась у всіх існуючих мистецьких творах того часу. Перспективи вивчення, осягнення та аналізу означених позицій може створити умови не лише для теоретичного обґрунтування нових способів реформування сонати, як це сталося з романтичною сонатною формою, а й усвідомлення можливих шляхів відтворення нових варіантів особистісного розуміння сучасної музики у фортепіанному виконавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобровський В.П. Сонатная форма. Музыкальная энциклопедия. Т.5.-М.:Сов.эн-цикл.,1981. С. 200-204.
2. Биркан Р. Полифонические черты в формировании Брамса. И. Брамс. Черты стиля: Сб. статей. Санкт-Петербург : изд-во СПбГК,1992; С.183.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. «Музична Україна». Київ : б.в. 1970. 317 с.

4. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва : Сов. композитор. 1978. С. 271.

5. Мазель Л. А. Стрoение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1986. С. 362

6. Манн Т. Из дневников / пер.с нем; предисл.и коммент.И.Эбонаидзе. *Новый мир*. 1996. №1. С. 184

7. Манн Т. Письма / пер.с нем. С. К. Апта. Москва : Наука, 1975. С. 274

8. Царева Е. Йоганес Брамс: монография. Москва : Музыка, 1986. 383 с.

9. Boyd, Malcolm. Schubert`s Short Cuts. *The Music Review*. 1968. N.29. P.12-21

10. Newman, William S. The Sonata in the Classic Era.- Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1963. P.354.

11. Salmenhaara, Erkki. Jean Sibelius. Helsinki: Tammi, 1984. P. 245.

REFERENCES

1. Bobrovskiy, V.P., 1981. Sonatnaia forma [Sonata Form]. Muzykalnaia entsyklopedyia [Musical Encyclopedia]. vol. 5.-M.: Sov.En-cycle, -Stlb.200-204.

2. Byrkan, R., 1992. Polyfonycheskye cherty v formoobrazovanyu Bramsa. Cherty styliia//Sb.statei.-Spb: yzd-vo SPbHK. (Birkan R. Polyphonic features in the formation of Brahms // I. Brahms. Features of the style // Sb.statey.- SPb: publishing house SPbGK, 1992; R.183.)

3. Horiukhyna, N., 1970. Evoliutsiia sonatnoi formy. «Muzychna Ukraina», Kyiv.(Goryukhina N. Evolution sonata form. “Musical Ukraine”, Kyiv, 1970, 317 p.)

4. Mazel, L.A., 1978. Voprosy analiza muzyky: opyt sblyzhenyia teoretycheskoho muzykoznanynia y estetyky.- M.,Sov.kompozytor. (Mazel L.A. Questions of music analysis: the experience of the convergence of theoretical musicology and aesthetics. - M., Sov. Composer. 1978.- P.271.)

5. Mazel, L.A., 1986. Stroenyе muzykalnykh proyzvedenyi.-3-e yzd.-M.:Музыка. (Mazel L.A. The structure of musical works.-3rd ed. - M.: Music, 1986.-R.362)
6. Mann, T. Yz., 1996. Dnevnykov/per.s nem; predysl. y komment. Y.Ebonaydze//Novyi myr, no. 1. (Mann T. From diaries / transl. With him; foreword and comment by I. Ebonaidze // New World. 1996. No. 1. P.184)
7. Mann, T., 1975. Pysma/per.s nem.S.K.Apta. M.:Nauka. (Mann T. Letters / transl. From German S.K.Apta. M.: Science, 1975. - p. 274)
8. Tsareva, E., 1986. Yohanes Brams: Monohrafyia/E.Tsareva-M.:Музыка. (Tsareva E. Johannes Brahms: Monograph / E. Tsareva-M.: Music, 1986.-383 p.)
9. Boyd, Malcolm/ Schubert`s Short Cuts//The Music Review/ - 1968. - N.29. - P. 12-21
10. Newman,William S. The Sonata in the Classic Era.- Chapel Hill:Univ.of North Carolina Press,1963. – R.354.
11. Salmenhaara,Erkki.Jean Sibelius.-Helsinki: Tammi,1984. - P.245.

Mi Sinyan

ROMANTIC STYLE IN MUSIC AND ITS REFLECTION IN J. BRAHMS'S PIANO CREATIVE WORKS

***Abstract.** Among the genres of instrumental music, the main, most significant heritage was the sonata form. It received the strongest impact for development from the general fascination of musicians with Beethoven's symphony. The great role of the drama of the sonata form in the music of the Romantic era is undeniable, as well as the influence of Beethoven's work on the rise of the sonata form.*

In the XIX century in sonata form its creators demonstrated a comprehensive influence on the work of various composers and thus proved the importance of this style in the music of this period.

From above said the author concludes that romanticism has become a kind of response to the Enlightenment, its cult of rationalism. The romantic worldview was characterized by an internal conflict between dream and reality. Romanticism contrasted life's prose with the ideal realm of the spirit. It was music that took one of the leading places in art during the era of Romanticism. Formed in the early 19th century, romanticism in music developed in close connection with other trends in painting, literature and theater. Sublimation of all kinds of arts in this period left an undoubted imprint on the development of musical forms in piano literature.

Romantic music was characterized by a deep interest in the human personality. This was expressed in the disclosure of personal drama, which also had a touch of autobiography of romantic composers. Increased attention of romantic composers to human feelings has led to a change of images and genres. Lyrics gained dominance, images of love began to prevail.

The idea of synthesis of arts in the period of romanticism became the foundation in aesthetics of works of that period and was brightly shown in all existing works of art of that time.

Key words: *style features, piano music, creative works of romantic composers.*