

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра струнно-смічкових інструментів

Дипломна робота

для здобуття освітнього ступеня «Бакалавр»

на тему

**«Естетико-стильове спрямування творчості Йоганеса Брамса на
прикладі сонати №1 ор.38 для віолончелі та фортепіано»**

Виконала студентка: 4 курсу

денної форми навчання

з профілізації «віолончель»

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Ярова Катерина Миколаївна

Науковий керівник: старший викладач

Литвиненко Оксана Олександрівна

Рецензент

Львів 2021

Зміст

Вступ

Розділ 1. Йоганнес Брамс. Естетико-стильове спрямування творчості композитора

1.1. Життєвий та творчий шлях Йоганнеса Брамса

1.1. Особливості стилю та музичної мови композитора

Розділ 2. Соната №1 для віолончелі з фортепіано

2.1. Передумови написання твору

2.2. Структурно-виконавський аналіз сонати

Висновок

Список використаних джерел

Вступ

Актуальність роботи. Музика Йоганнеса Брамса у наші дні приваблює багатьох: виконавців, слухачів та дослідників музики. Глибока за змістом, досконала за майстерністю творчість Йоганнеса Брамса належить до знаменитих художніх досягнень німецької культури другої половини 19 століття. У складний період її розвитку, в роки ідейно-художньої кризи, Йоганнес Брамс виступав як продовжувач класичних реалістичних традицій. Він збагачував їх досягненнями німецького романтизму, долаючи великі складності, які ставали на цьому шляху. Брамс намагався їх побороти, звертаючись до пізнання істинного духу народної музики, багатих можливостей музичної класики. «Народна пісня – мій ідеал» - говорив Йоганнес Брамс.

Його музика, сповнена тривоги за долю людини, несе слова любові та утіхи, для неї характерний неспокійний схвильований характер, задушевність. В творах композитора пробиваються риси драматизму та бунтівної романтики. В музиці Брамса зустрічаються і образи проникнуті мужністю, силою та енергійністю. Гострий конфліктний зміст характерний для драматургії у багатьох камерно-інструментальних та симфонічних творах Брамса.

Мета роботи — визначити естетико-стильове спрямування творчості Йоганнеса Брамса.

Об'єктом дослідження є життєвий та творчий шлях композитора. Передумови написання сонати № 1 для віолончелі.

Предметом дослідження є естетико-стильове спрямування творчості Йоганнеса Брамса на прикладі сонати №1 для віолончелі з фортепіано.

Відтак, головними завданнями роботи є:

- ознайомлення з життям та творчістю Йоганнеса Брамса;
- визначення особливостей музичної мови композитора;
- ознайомлення з передумовами написання сонати №1 для віолончелі з фортепіано
- робота над структурно-виконавським аналізом твору

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань та досягнення мети роботи використано такі методи: аналітичний – у вивченні наукової літератури; теоретичний – для визначення спеціальної термінології; емпіричний – при прослуховуванні твору для подальшого його аналізу; компаративний – у процесі порівняння результатів досліджень; методи аналізу і синтезу – для опрацювання результатів дослідження.

Розділ 1. Йоганнес Брамс. Естетико-стильове спрямування творчості композитора.

1.1. Життєвий та творчий шлях композитора.

Йоганнес Брамс народився 7 травня 1833 року в найбіднішому кварталі Гамбурга в сім'ї музиканта Йоганна Якоба Брамса і економки прибуткового будинку Крістіани Ніссен.

Талант до мистецтва Брамса проявився в ранньому віці, тоді батько познайомив Йоганнеса з своїм другом, піаністом Отто Фрідріхом Косселем, коли майбутньому генію виповнилося лише 7 років. Через три роки навчання Йоганнес вперше в житті виступить перед публікою, виконавши фортепіанний концерт Моцарта та квінтет Бетховена.

Наступним вчителем молодого Йоганнеса став один з найкращий вчитель музики в Гамбурзі Едвард Маркс, який запропонував послугу - безкоштовно навчати його музиці. Новий педагог Йоганнеса займався з ним по класу фортепіано, і відразу підтримав його нахили до мистецтва, велику увагу приділяючи вивченню творчості Баха і Бетховена.[1, 7]

Його манера триматися виділяла Брамса серед однолітків, юнак здавався відстороненим від всього, що відбувається навколо і цілком поглинутим внутрішнім поглядам. Він відрізнявся вільною поведінкою, яка властива багатьом творчим натурам. Через захоплення філософією і літературою він ставав ще більш самотнім у колі гамбурзьких знайомих. Брамс приймає рішення залишити рідне місто.

У найближчі роки життя композитор знайомиться з багатьма видатними особистостями в музичному середовищі того часу: угорський скрипаль Едуард Раменьї, який був особистим концертмейстером короля Ганновера Йозефа Йоахіма; Ференц Ліст, і нарешті Роберт Шуман. На протязі одного року всі ці люди один за одним з'являлися в творчому житті молодого і талановитого Йоганнеса, і кожен з них зіграв важливу роль в становленні композитора.[1, 15]

В 1853 році Йоганнес відвідав Шумана у Дюссельдорфі. Почувши гру останнього, Брамс на стільки захопився, що, не дочекавшись запрошення, зіграв композитору кілька своїх творів. Молодий геній став постійним гостем в домі Роберта і Клари Шуман, які були дуже вражені Брамсом, як відмінним музикантом, так і чудовою людиною.

В 1857 році Брамс стає придворним музикантом. Будучи керівником хору не тільки удосконалюється як диригент, а й вивчає творчість Баха, Моцарта і Генделя. Завдяки цьому в нього виникає невід'ємне бажання працювати в жанрі 18 століття, і композитор пише дві оркестрові серенади, а також хорові твори.

В 1860 році Брамс повертається в Гамбург, де продовжує діяльність диригента, працюючи з жіночим хором. В цей час Йоганнес створює два квартети, квінтет, фортепіанні варіації на теми Генделя та Паганіні.

Брамс мріяв отримати гарне місце в Гамбурзі, щоб жити і працювати в рідному місті, проте йому нічого не пропонували. В 1862 році, він прийняв рішення відправитися до Відня, там він мав надію своїми успіхами в музичній столиці світу завоювати прихильність до себе і справити враження на гамбурзьку громадськість. У Відні композитор швидко отримав загальне визнання і був дуже задоволений цим. Але про свою гамбурзьку мрію він не забував ніколи. [2, 31]

Потрібно визнати, що, зважаючи на свою зростаючу з роками егоцентричність, Йоганнес Брамс володів рідкісним талантом відштовхувати людей. Через свої амбіції, в останні роки життя він зіпсував відносини з багатьма новими людьми і віддалився від старих друзів.

Влітку композитор надавав перевагу відвідуванню курортних міст, там він поєднував відпочинок на свіжому повітрі з творчим натхненням для написання нових творів. Взимку ж він давав концерти у музичній столиці Австрії як диригент, або як виконавець.

Наприкінці життя Брамс все більше закривався в собі, ставав похмурих. В цей час він не пише масштабних творів, а підводить підсумок своєї творчості. Останній раз він з'явився на публіці, виконуючи свою Четверту симфонію.

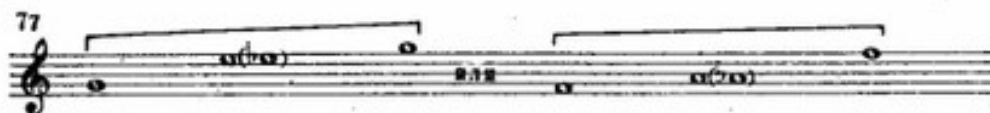
Навесні 1897 року Брамс помер, залишивши світу безсмертні партитури і Товариство любителів музики. У день похорону прапори на всіх кораблях в Гамбурзькому порту були приспущені.

«Я мислю тільки музикою, і якщо так піде далі, перетворюся на акорд і зникну в небесах» - з листа Й. Брамса Кларі Шуман. [3, 74]

1.2. Особливості стилю та музичної мови композитора.

Брамс — останній найбільший представник німецької музики ХІХ століття, що розвивав ідейно-художні традиції передової національної культури. Проте, його творчість не позбавлена деяких протиріч, бо композитор не завжди вмів розібратися в складних явищах сучасності, не включався в суспільно-політичну боротьбу. Але Брамс ніколи не зраджував високим гуманістичним ідеалам, не йшов на компроміси з буржуазною ідеологією, відкидав все помилкове, минуле в культурі і мистецтві. [4]

Брамс створив свій самобутній творчий стиль. Його музична мова відзначена індивідуальними рисами. Типові для нього інтонації, пов'язані з німецькою народною музикою, що, в свою чергу, позначається на будові тем, на використанні мелодій по тонах тризвуку, на плагальних зворотах, властивих старовинним пластом пісенності. І в гармонії велику роль відіграє плагальність; нерідко, в мажорі застосовується мінорна субдомінанта, а в мінорі — мажорна. Творам Брамса притаманна ладова своєрідність. Для нього дуже характерна зміна мажору — мінору. Так, основний музичний мотив Брамса може бути виражений наступною схемою (першою схемою характеризується тематизм головної партії Першої симфонії, другий — аналогічна тема Третьої симфонії):



Наведене співвідношення терції і сексти в будові мелодії, а також прийоми терцевого або секстового подвоєння є улюбленими у Брамса. Взагалі композитору властиво підкреслення ІІІ ступеня, найбільш чутливого в забарвленні ладового способу. Несподівані модуляційні відхилення, ладова змінність, мажорно-мінорний лад, мелодичний і гармонічний мажор — все це використовується для показу мінливості, багатства відтінків змісту. Служать цьому й складні ритми, поєднання парних і непарних метрів, впровадження в плавну мелодійну лінію тріолей, пунктирного ритму, синкоп. [4]

На відміну від закруглених вокальних мелодій, інструментальні теми Брамса нерідко розімкнуті, що ускладнює їх запам'ятовування і сприйняття. Така тенденція до «розмикання» тематичних кордонів викликана прагненням максимально наситити музику розвитком. Б. В. Асаф'єв справедливо зазначав, що у Брамса навіть в ліричних мініатюрах «всюди відчувається розвиток».

Особливою своєрідністю відзначено трактування Брамсом принципів формоутворення. Йому був добре відомий величезний досвід, накопичений європейською музичною культурою, і, поряд з сучасними формальними схемами, він вдавався до тих, що здавалося б, вийшли з ужитку: старосонатна форма, варіаційна сюїта, прийоми *basso ostinato*; він давав подвійну експозицію в концерти, застосовував принципи *concerto grosso*. Однак це робилося не заради «стилізування» (імітації стилю), не для естетичного милування віджилими формами: таке всебічне використання усталених структурних закономірностей носило глибоко принциповий характер.[6]

На противагу представникам «лісто-вагнерівського» напрямку, Брамс хотів довести здатність старих композиційних засобів до передачі сучасного ладу думок і почуттів, і практично, своєю творчістю довів це. Більше того, найцінніші, життєві засоби виразності, які «відстоялися» в класичній музиці, він розглядав як знаряддя боротьби проти розпаду форми, художнього свавілля. Противник суб'єктивізму в мистецтві, Брамс відстоював заповіді класичного мистецтва. Він звертався до них ще тому, що прагнув приборкати неврівноважений порив власної фантазії, які охоплювали його тривожні, бентежні почуття. Не завжди йому вдавалося це, часом при втіленні задумів великого масштабу мали місце значні труднощі. Тим більше наполегливо Брамс творчо запроваджував старі форми і встановив принципи їх розвитку. Він вносив в них багато нового.

Велику цінність представляють його досягнення в розробці варіаційних принципів розвитку, які він поєднував з сонатними принципами. Спираючись на Бетховена (див. Його 32 варіації для фортепіано або фінал Дев'ятої симфонії), Брамс домагався в своїх циклах контрастної, але цілеспрямованої,

«наскрізної» драматургії. Свідченням тому є Варіації на тему Генделя, на тему Гайдна або геніальна пасакалія Четвертої симфонії.[5]

У трактуванні сонатної форми Брамс також дав індивідуальні рішення: свободу вираження він поєднував з класичною логікою розвитку, романтичну схвильованість — зі строго раціональним проведенням думки. Множинність образів при втіленні драматичного змісту — типова риса музики Брамса. Тому, до прикладу: п'ять тем міститься в експозиції першої частини фортепіанного квінтету, три різнохарактерні теми має головна партія фіналу Третьої симфонії, дві побічні — в першій частині Четвертої симфонії і т. д. Ці образи, контрастно протиставлені, що нерідко підкреслюється ладовими співвідношеннями (наприклад, в першій частині першої симфонії побічна партія дана в Es-dur, а заключна в es-moll; в аналогічній частині Третьої симфонії при зіставленні тих же партій A-dur — a-moll; в фіналі названої симфонії — C-dur — c-moll і т. п.).

Розробці образів головної партії Брамс приділяв особливу увагу. Її теми протягом частини нерідко повторюються без змін і в тій же тональності, що властиво для форми рондо-сонати. У цьому також виявляють себе баладні риси музики Брамса. Головній партії різко протиставлена заключна (часом зв'язуюча), яка наділяється енергійним пунктирним ритмом, маршовістю, нерідко гордовитими зворотами, почерпнутими з угорського фольклору (перші частини Першої та Четвертої симфоній, скрипкового і Другого фортепіанного концерту та інші). Побічні ж партії, засновані на інтонаціях і жанрах віденської побутової музики, носять незавершений характер, не стають ліричними центрами частини. Зате, вони є дієвим фактором розвитку і нерідко піддаються великим змінам в розробці. Сама розробка ж проводиться стисло і динамічно, так як розроблювальні елементи вже впроваджені в експозицію.[5]

Брамс чудово володів мистецтвом емоційного перемикавання, поєднання в єдиному розвитку різноякісних образів. Цьому допомагають всебічно розроблені мотивні зв'язки, використання їх трансформації, широке застосування контрапунктичних прийомів. Тому йому надзвичайно вдавалися повернення до вихідної точки оповіді — навіть в рамках простої тричастинній

форми. Тим більше успішно досягається це в сонатному *allegro* при підході до репризи. Причому для загострення драматизму Брамс, як і Чайковський, любить зміщувати межі розробки та репризи, що іноді призводить до відмови від повного проведення головної партії. Відповідно, зростає значення коди як моменту вищої напруги у розвитку частини. Чудові приклади цього ми можемо в перших частинах Третьої і Четвертої симфоній.[7]

Брамс — майстер музичної драматургії. Як в межах однієї частини, так і в усьому інструментальному циклі він давав послідовне утвердження єдиної ідеї, але, зосередивши всю увагу на внутрішній логіці музичного розвитку, часто нехтував зовні барвистим викладом думки. Таке ставлення Брамса до проблеми віртуозності; таке ж його трактування можливостей інструментальних ансамблів, оркестру. Він не користувався чисто оркестровими ефектами і в своїй пристрасті до повних і густих гармоній подвоював партії, з'єднував голоси, не прагнув до їх індивідуалізації і протиставлення. Проте, коли зміст музики цього вимагав, Брамс знаходив необхідний йому незвичайний колорит. У подібному самообмеженні розкривається одна з найхарактерніших особливостей його творчого методу, якому притаманна благородна стриманість вираження.

Брамс говорив: «Писати настільки красиво, як Моцарт, ми вже не можемо, спробуємо писати принаймні так само чисто, як він». Мова йде не тільки про техніку, а й про зміст музики Моцарта, її етичну красу. Брамс створював музику значно складнішу, ніж Моцарт, відображаючи складність і суперечливість свого часу, але він дотримувався цього девізу, бо прагненням до високих етичних ідеалів, почуттям глибокої відповідальності за все, що він робив, відзначене творче життя Йоганнеса Брамса.[7]

Розділ 2. Соната №1 Op. 38 для віолончелі з фортепіано

2.1. Передумови написання твору.

Кінець зими і весну 1866 року Брамс проводив у Карлсруе, закінчував і коректував свої твори, серед них — свою сонату для віолончелі і фортепіано мі-мінор op.38. Як подають одні джерела соната виникла в Мюнстер ам Штайн і в Гамбурзі, а остаточно закінчив її Брамс в Міхтенталі в 1865 році, ґрунтовно переробляючи дві частини *Allegro non troppo* і *Allegretto quasi menuetto*. Тоді ж він усунув *Adagio*, яке спочатку повинно було бути другою частиною цілісності задуму – спочатку чотири частинного. Над цим твором композитор працював біля трьох років і присвятив його своєму приятелю Йозефу Гансбохеру, чудовому віолончелісту, хоча непрофесіоналу.[10]

Процес створення сонати співпав з трагічним періодом в житті Й. Брамса-втратою матері. Життєві обставини багато в чому визначили образну сферу твору: скорботним і драматичним інтонаціям першої частини протиставляється, як спроба вийти за рамки особистих переживань, танцювальний характер другої. Можливо тут виявилися особливості психології самого автора, який будучи від природи товариським, все життя залишався самотнім. Це протиріччя співвідноситься з контрастом музики другої частини, але її образна сфера не знімає емоційної напруги, яка у третій частині набуває максимального вираження при зовнішній стриманості музики. У фіналі композитор немов синтезує, концентрує емоційно-образну сферу всієї сонати, наближаючи її до масштабну симфонічних творів.

Віолончельна соната мі-мінор, за образно-психологічним навантаженням є в переліку творів, що розвивають драматичну концепцію композитора. Тут вперше у Брамса виникає таке протиставлення елегійної лірики та суворого драматизму (перша частина і фінал), які є визначальними у співвідношенні частин у Четвертій симфонії.

У сонаті мі-мінор Йоганнес Брамс як віртуоз-піаніст і знавець віолончелі (у дитинстві він навчався грі на струнних) досліджує виразний потенціал обох

інструментів, уперше застосувавши в сонатній творчості принцип дуету. У сфері камерної музики це був новий підхід і нове трактування сполучення (рояль- струнний інструмент). Згаданий твір- прямий доказ того, як тонко відчував композитор специфіку різних інструментів, різних ансамблів. Важливо також відзначити ансамблеві особливості твору, який по суті, визначив подальший розвиток камерного виконавства.[10]

Точно не відомо, коли сонату виконали вперше. Найбільш відомим є публічне виконання, яке відбулося в лютому 1874 року у Відні. Виконували сонату піаніст Антон Доор і віолончеліст Давид Поппер. Варто зауважити, що Брамс непогано володів віолончеллю.

Сам композитор виконав свою сонату в Мангеймі в липні 1865 року, а згодом запропонував її Брейткопфу і Хертелю, але вони відмовилися. Робота була продвинута в Європі та Лондоні Робертом Хаусманом. В подяку за це Брамс присвятив Хаусману другу сонату. [12]

2.2. Структурно-виконавський аналіз сонати.

Соната №1 для віолончелі з фортепіано є дуже напруженою за психо-емоційним станом, оскільки була написана під впливом тяжких життєвих обставин композитора. З огляду на те, ми можемо зустріти досить драматичну побудову I та III частин, при контрастній для них II.

Соната складається з трьох частин:

I. Allegro non troppo (e-moll)

II. Allegretto quasi Menuetto (a-moll)

III. Allegro (e-moll)

Перша частина.

Ця частина має будову сонатного аллегро. За своєю природою є досить співочою, що зумовлено природним тембром солюючого інструменту, та експресивною.

Й. Брамс. Соната №1 для віолончелі та фортепіано. I частина.

2 (96)

Sonate Nr.1 für Pianoforte und Violoncell

Dr. Josef Gänsbacher zugeeignet

Johannes Brahms, Op. 38
(Veröffentlicht 1866)

Allegro non troppo

Violoncell

Pianoforte

p espress. legato

p dolce

cresc.

p dolce

cresc.

p espress.

Починається із соло віолончелі на фоні акордів фортепіано. За тим, у тридцяти тактах ми можемо спостерігати головну партію, яка за своїм характером є в міру драматичною та баладною, проте не є кульмінаційною. Спостерігаються, свого роду, переключки між віолончеллю та фортепіано.

Побічна партія, яка за характером є дещо швидшою і схвильованою має більший розвиток. Їй характерний в'їдлива низхідна квінта (F♯–B, F♯–B, F♯–B), яка є піком енергетичного посилу інструменту завдяки експресивним двооктавними стрибкам. Після чого слідує заспокоєння. Зменшується напруга і повертається головна партія.

Реприза — характерна для класичного сонатного аллегро і кода з C-dur повертається у тональність E-dur. Завершується першої частина ввідним G♯ у фортепіано, готуючи до тональності другої частини — a-moll.

У другій частині Брамс відмовився від традиційного сонаті Adagio на користь Allegretto quasi Menuetto. Саме у цій частині композитору вдалося завуалювати всю тяжкість його думок та почуттів за допомогою неспішного менуету.

Вступ фортепіано несе інтонації останніх тактів першої частини, а менует у віолончелі починається аналогічно побічній партії Allegro non troppo. Вступний момент у тріо натякає на паралельний мажор, але швидко пронизується VI♯ ступенем, повертаючи в основну тональність другої частини.

Тема тріо перегукується мотивами з головною темою менуету.

Allegretto quasi Menuetto

p

dolce

8

p

Й. Брамс. Соната №1 для віолончелі та фортепіано. II частина. Тріо.

16 (110)

Trio

arco
espress.

76
p
espress. legato
col Ped.

82
cresc.
cresc.

87
p
p

Фінальною є третя частина сонати — Allegro. Мужня, напориста за характером. Ми тут можемо спостерігати явне домінування фортепіанної партії. «Імперативний висновок сонати поступово постулюється в фіналі і не одержує нових якісних характеристик у розвитку: сонатна форма з дзеркальною репризою повертає до утвердження вихідного тезису, символізуючи нескінченність і єдність драматургічної стихії і героїчно-вольових принципів»

Й. Брамс. Соната №1 для віолончелі та фортепіано. III частина.

Più Presto

175

J. B. 39

6

10

З великою майстерністю композитор провів трьохтемову фугу. Темі будуються на чіткій класичній зміні динамічних відтінків, проводяться маркованим, дещо грубуватим, штрихом. Фуга звершується до експресивного *Più presto*

The image displays a musical score for the first sonata for cello and piano. It consists of four systems of music, each with a cello part on the left and a piano accompaniment on the right. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 179-181) features a cello line with a dynamic marking of *sf* and a piano accompaniment with a *cresc.* marking. The second system (measures 182-185) continues the *cresc.* dynamic in both parts. The third system (measures 186-189) shows a change in dynamics, with *ff* markings in both parts. The fourth system (measures 190-193) concludes the passage with a final chord in the piano part.

Соната №1 для віолончелі з фортепіано — це «данина поваги до Й.С. Баха.». Основна тема першої частини фуги з цієї частини побудована на основі Contrapunctus 4 і 13 із праці «Мистецтво фуги».

Висновок

По масштабу творчої особистості Йоганнеса Брамса часто порівнюють з двома іншими великими постатями німецької музики — Бахом та Бетховеном — бо мистецтво кожного з них знаменує кульмінацію цієї епохи.

У другій половині XIX століття Брамс був найбільш глибоким та послідовним продовжувачем класичних традицій, збагативши їх новим романтичним змістом.[17]

У творах композитора узагальнюється досвід декількох століть. Нитки, які з'єднують твори Брамса з музикою інших епох, тягнуться не тільки до класики, а й проникають у глибину значно далі. Середньовічні церковні лади, стиль Палестрини — усе це воскресає в композиціях Брамса.

Музика Брамса, що наслідує романтичний психологізм Шумана, вбирає в себе і правдиву простоту народної пісні, і по-новому «вибудовану» шубертівську первозданність, і мудрість одкровенень пізнього Бетховена. Вибираючи життєздатне і стійке, Брамс нікого не наслідує, а створює синтез, живий і перспективний, розрахований «на вічні часи».

Прихильність Брамса до старих форм привела до того, що радикальна «новонімецька веймарська школа», члени якої групувалися навколо Ліста і Вагнера, дорікала йому в реакційному напрямі думок. Дійсно, Брамсу було багато чого чужим в творчості його сучасників-новаторів. Композитор не став продовжувачем «Лейпцизької школи», яка після діяльності яскравих представників Шумана і Мендельсона стала оплотом рутини і академізму.

Композитор відбив у своїх творах складний душевний світ сучасника. Його музика оспівує свободу особистості, моральну стійкість, мужність, вона сповнена тривоги за долю людини, пройнята неспокоїною імпульсивністю, бунтівним почуттям, їй притаманні душевна чуйність, деколи вона знаходить епічну міць. У музиці Брамса як би два полюси — бурхливо протестуючий, «вибуховий» початок та інтимна задушевна лірика широкого дихання. Пристрасть і ніжність, порив і відчай сплітаються в єдиний клубок протиріч.

Але як вірний учень і послідовник віденських класиків, Брамс поставив перед собою важке завдання — киплячу лаву романтичних почуттів наділити в стрункі класичні форми, стримати ліричну схвильованість раціональним, зваженим наглядом. У цьому поєднанні класичного з романтичним, в його ускладненому перетворенні полягає своєрідність та естетико-стильове спрямування творчості Брамса.[21]

Отже, завдяки даному дослідженню ми ознайомилися з життям та творчістю композитора та визначили особливості його музичної мови. Ознайомилися з передумовами написання Сонати №1 для віолончелі з фортепіано Op.38 та провели роботу над структурно-виконавським аналізом.

Список використаних джерел

1. Грейнер К. Йоганес Брамс. М., 1965,
2. Царева Е.М. Йоганес Брамс М., 1978,
3. Людкевич С.П. Брамс (Brahms) Йоганнес //Українська радянська енциклопедія: у 12 т. / гол. Ред. М. П. Бажан; редкол.: О.К. Антонов та ін. — 2-ге вид. — К. : Головна редакція УРЕ, 1974–1985.
4. Spitta Ph., J. Brahms, в кн.: Zur Musik, В., 1892; *електронний ресурс*.
5. Reimann H., J. Brahms, В., 1897, В., 1922; Dietrich A., Erinnerungen an J. Brahms in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit, Lpz., 1898; *електронний ресурс*.
6. Widmann J. V., J. Brahms in Erinnerungen, В., 1898, Basel, 1947; *електронний ресурс*.
7. Орхъls G., Vollstдndige Sammlung der von J. Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen, В., 1898, 1908; *електронний ресурс*.
8. Widmann J. V., Erinnerungen an J. Brahms, В., 1921; *електронний ресурс*.
9. Jenner G., J. Brahms als Mensch, Lehrer und Freund, Marburg, 1903; *електронний ресурс*.
10. Hohenemser R., J. Brahms und die Volksmusik, "Mk", В., 1903; *електронний ресурс*.
11. Barth R., J. Brahms und seine Musik, Hamb., 1904; *електронний ресурс*.
12. Kalbeck M., J. Brahms, Bd 1-4, В., 1904-14, 1908-15; *електронний ресурс*.
13. Thomas-San-Galli W. A., J. Brahms, Мьнch., 1912, 1922; *електронний ресурс*.
14. Leyen R. von der, J. Brahms als Mensch und Freund, Дьссeldorf - Lpz., 1905; May Fl., The life of J. Brahms, v. 1-2, L., 1905, 1948; *електронний ресурс*.
15. Imbert H., J. Brahms. La vie et son oeuvre, P., 1906; *електронний ресурс*.
16. Henschel G., Personal recollections of J. Brahms, Boston, 1907, L., 1918; *електронний ресурс*.

17. Colles H. C., On Brahms, L., 1908, 1920; *электронный ресурс*.
18. Riemann H., J. Brahms und die Theorie der Musik. Programmbuch zum ersten deutschen Brahms - Fest, (s. l.), 1909; *электронный ресурс*.
19. Fuller-Maitland J. A., Brahms, N. Y., 1911, L., 1912; *электронный ресурс*.
20. Evans E., Historical, descriptive and analytical account of the entire works of Brahms, v. 1-4, L., 1912-35; *электронный ресурс*.
21. Burkhardt M., J. Brahms. Ein Fñhrer durch seine Werke, B., 1912; *электронный ресурс*.
22. Nagel W., Die Klaviersonaten von J. Brahms, Stuttg., 1915; *электронный ресурс*.
23. Nagel W., J. Brahms, Stuttg., 1923; Niemann W., J. Brahms, B., 1920, 1933; *электронный ресурс*.