

© Петров, В.М., 2026

УДК 781.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-27-37

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ, ор. 5 И. БРАМСА

В.М. Петров¹¹ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Соната, ор. 5 И. Брамса является последним сочинением композитора в данном жанре и отличается от предыдущих произведений (Сонаты, ор. 1 и ор. 2) более глубокой философско-трагической драматургией, стилистической зрелостью и оркестровым мышлением композитора, грандиозным симфоническим масштабом. В статье проводится тематический и потактовый анализ сложной структуры Сонаты, отличающейся введением Intermezzo перед финалом и расширением ее до пятичастного цикла. Рассмотрены стилистические особенности опуса, сочетающие классические традиции И.С. Баха, Л. ван Бетховена и новаторство романтизма, проявляющиеся в контрапунктическом богатстве, изобилии тембровой палитры и ритмических приемов, обращении к национальному искусству, преобладании поэтической идеи, создании оркестрального звучания фортепиано, глубоком психологическом развитии драматургии. Продемонстрировано наличие тематических арок между частями, прослежено тонально-гармоническое развитие, разнообразие мотивных связей, смена образной фактуры произведения, что позволяет раскрыть тематическое единство и художественную целостность композиционного замысла. Рассмотрен также исторический контекст создания Сонаты в эпоху романтизма середины XIX в., где развитие романтических идей достигло своего пика, и в полной мере отразилось в произведениях композиторов-современников. Прослежена аналогия развития композиционной структуры Сонаты с произведениями Р. Шумана и Ф. Листа. Исследование подтверждает значимое место Сонаты, ор. 5 в эволюции классической сонатной формы и определяет ее высочайший художественный уровень в развитии романтического музыкального языка.

Ключевые слова: И. Брамс, Соната, ор. 5, романтизм, стилистика, драматургия, фортепианная музыка

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петров В.М. Стилистические особенности Фортепианной сонаты, ор. 5 И. Брамса // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 27–37. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-27-37.

STYLISTIC FEATURES OF THE PIANO SONATA op. 5 BY J. BRAHMS

V.M. Petrov¹¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. The Sonata op. 5 by J. Brahms is the composer's last work in this genre and differs from his previous works (Sonatas op. 1 and op. 2) in its deeper philosophical and tragic dramaturgy, stylistic maturity and orchestral thinking of the composer, and grandiose symphonic scale. The article provides a thematic and bar-by-bar analysis of the Sonata's complex structure, distinguished by the introduction of an Intermezzo before the finale and its expansion to a five-part cycle. The stylistic features of the opus are considered, combining the classical traditions of J.S. Bach, L. van Beethoven and the innovation of Romanticism, manifested in contrapuntal richness, an abundance of timbre and rhythmic devices, an appeal to national art, the predominance of the poetic idea, the creation of an orchestral sound of the piano, and the deep psychological development of the dramaturgy. Thematic arcs

between the movements are demonstrated, and the tonal and harmonic development, diverse motivic connections, and shifting figurative textures of the work are traced, revealing the thematic unity and artistic integrity of the compositional concept. The historical context of the Sonata's creation is also examined, during the Romantic era of the mid-19th century, when the development of Romantic ideas reached its peak and was fully reflected in the works of contemporary composers. Analogies between the development of the Sonata's compositional structure and the works of R. Schumann and F. Liszt are also explored. The study confirms the significant place of the Sonata, Op. 5, in the evolution of classical sonata form and defines its highest artistic level in the development of Romantic musical language.

Keywords: J. Brahms, Sonata op. 5, romanticism, stylistics, dramaturgy, piano music

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Petrov, V.M. (2026), "Stylistic features of the Piano Sonata op. 5 by J. Brahms", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 27–37. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-27-37.

Творческое наследие, жизненный путь, трансформация мировоззрения И. Брамса исследованы многими музыковедами и представлены в работах Г. Галя (1998), К. Гейрингера (1965), М.С. Друскина (1988), М. Кальбека (Kalbeck M., 1904; 1908), Е.М. Царевой (1972; 1986) и др. Однако драматургия ранних опусов композитора, особенно фортепианных циклов, их влияние на эволюцию композиторского стиля, художественного мироощущения, изучены в меньшей степени. В настоящей статье предпринята попытка анализа драматургических особенностей одной из трех фортепианных сонат И. Брамса.

Современник и соратник Иоганнеса Брамса – Макс Кальбек – выступил основоположником биографических исследований о композиторе, систематизировав его письма, многочисленные воспоминания, отзывы, рецензии, которые легли в основу многотомного труда о жизни и творчестве маэстро. Карл Гейрингер продолжил исследование эпистолярного наследия композитора и в фундаментальной монографии (1965) провел детальный анализ более 1000 писем – уникального источника для изучения эволюции художественного сознания, который позволяет проследить реконструкцию внутреннего мира, художественных ценностей и идей на всех этапах творческого пути.

Ганс Галь в монографии рассматривает основные тенденции в эволюции искусства второй половины XIX в. через

призму творчества Р. Вагнера, Дж. Верди и И. Брамса, чьи внутренние противоречия нашли выразительное воплощение в их сочинениях (1998). М.С. Друскин исследовал огромное наследие И. Брамса, представленное практически во всех жанрах (кроме опер), раскрыл содержательное богатство вокально-симфонических сочинений, показал драматургическое единство камерно-инструментальных произведений, в которых образная насыщенность сочетает народные музыкальные традиции, основы классических канонов и романтическую выразительность (Друскин М., 1988). Научному изучению фортепианного наследия И. Брамса посвящены работы Е.М. Царевой (1972; 1986), в которых детализирована эволюция авторского почерка композитора, исследовано влияние эпохи на стилистические решения.

Соната, ор. 5, написанная в период с 1853 по 1854 г., является важной вехой раннего творчества И. Брамса, поскольку представляет собой самый зрелый с художественной и композиционной точки зрения цикл. В ней демонстрируется наивысший уровень технико-исполнительской сложности, который был подвластен композитору. Юлиус Эпштейн, один из ярчайших пианистов XIX в., услышав игру Брамса «...был потрясен этим несравненным, совершенно блестящим исполнением...»¹. Готхард фон Алеман, известный гамбургский поэт, восторжен-

но отмечал, что игра И. Брамса, «столь же щедрая, как у любого другого великого профессионального музыканта, навсегда запечатлелась в моей памяти»².

Драматургическая основа Сонаты навеяна двумя стихотворения К.Д. Штернау «Юная любовь»³ и «Если бы вы знали...»⁴, которые композитор также включил в сборник песен. Стихотворения создали в воображении композитора музыкальную нить, где романтический герой в воспоминаниях переживает прекрасное время весны, влюбленности и горесть ушедшей любви.

Стилистика Сонаты опирается на героико-драматургическую образность, воплощается посредством плотной фактуры, крайних контрастных динамических нюансов, резкой смены настроения, что, вкупе с использованием «мотива судьбы» и основной тональностью *f*-moll, позволяет проследить художественную преемственность композитора к творчеству Л. ван Бетховена, в частности к Сонате, ор. 57 «Аппассионата».

Структура Сонаты, ор. 5 представляет собой масштабный пятичастный цикл, который выходит за рамки классической сонатной традиции, часто ограниченной тремя или четырьмя частями. Оркестровое мышление композитора и расширенная архитектура опуса, напоминающая симфонические циклы Р. Шумана и поэмы Ф. Листа, придают произведению грандиозный масштаб и оркестровое звучание, которое проявляется в виде имитации струнных тремоло и «литавр», терцовых удвоений, а техническое совершенство предвосхищает Этюды-вариации на тему Паганини, ор. 35. Важно отметить, что оркестровое звучание тяготеет в большей степени к камерности и компактности бетховенских фортепианных сонат, а не к колористике фортепианных произведений Ф. Листа, и отражает желание композитора выйти за рамки жестких правил классицизма, сохраняя при этом

заметную внутреннюю строгость. Проявленная способность к исследованию глубинных чувств и сложного психологизма, разрешению противоречий между структурной строгостью и новаторством эпохи Романтизма свидетельствует о ранней художественной зрелости и определяет вектор развития музыкального языка композитора.

Несмотря на внушительные масштабы Соната звучит композиционно цельно благодаря умелому сочетанию и чередованию характеров и образов композитором и его работе с динамикой и формой. От исполнителя требуется внимательное прочтение и понимание музыкального материала, а также рациональный, а не эмоциональный подход к интерпретации художественной драматургии.

Первая часть, *Allegro maestoso*, начинается торжественно и монументально. Композиционная особенность главной партии заключается в расширении ее до трехчастной формы, экспозиция (тт. 1–6) ритмически выдержана, оркестровое письмо наполнено гармонической плотностью, а глубокая экспрессия подчеркивается музыкально-риторической фигурой *passus duriusculus* в басу (пример 1).

Средний раздел *c*-moll, построенный на мелодической линии основной темы главной партии (тт. 7–16), представляет собой драматургическое противопоставление, отмеченное динамическим контрастом (*f* – *pp*), тональной и экспрессивной нестабильностью, а ее психологическое напряжение подчеркнуто характерным бетховенским ритмом в аккомпанементе, отсылающим к основной ритмической фигуре из Пятой симфонии (пример 2).

Мелодическая линия связующей партии является переработанным мотивом темы главной партии, где укрупнены длительности в верхнем голосе, а аккомпанемент копирует основную ритмическую фигуру (восьмая – две шестнадцатые).

Связующая партия развивает гимническую и монументальную драматургию и подготавливает лирическую и певучую

интонацию побочной партии, изложенную в прелюдийном характере жанра баркаролы (пример 3).

Пример 1. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Экспозиционный раздел главной партии (тт. 1–6)



Пример 2. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Средний раздел главной партии (тт. 7–16)



Пример 3. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Побочная партия (тт. 39–55)



Тема, в основе которой лежит интонация связующей партии, развивается в тонально-гармоническом и полифоническом ключе и предвосхищает «любовный дуэт» второй части. Заключительная партия продолжает драматургию побочной партии, ее нисходящий хроматический мотив в альтовом и теноровом голосе привносит новые краски неустойчивости и сомнения.

Трактовка тем в разработке особенно примечательна своим полифоническим

богатством. И. Брамс использует прием двойного контрапункта большой насыщенности, соединяя мелодический мотив темы главной партии и триольный аккомпанемент в полифоническом изложении, усиливая напряжение драматургии, что демонстрирует техническое мастерство молодого композитора. Многослойная полифония служит основой внутреннего нарратива, подчеркивая противостояние и слияние тематических идей в интенсивной экспрессивной прогрессии.

Переход к репризе, отмеченный композитором двойной тактовой чертой (т. 132), характеризуется использованием вертикально подвижного контрапункта, где основной мотив главной партии и триольное сопровождение меняются местами (элемент темы изложен в басу, а триольное сопровождение транспонируется в верхний голос), что представляет собой переосмысление изложения нарратива первой части. Реприза является точным повторением экспозиции с модуляцией связующей и побочной партии в одноименный мажор, создавая, тем самым, преемственность тематизма и служит объединяющим элементом формы первой части.

Кода первой части (тт. 206–223) уникальна в раннем фортепианном творчестве И. Брамса и отличается от Сонат, ор. 1 и ор. 2 более камерным масштабом

и меньшей технико-исполнительской сложностью. Предпочтение в изложении отдается половинным длительностям и приему гемииолы, за счет чего происходит концентрация напряжения и ее кульминация в торжественных финальных аккордах *ff*, знаменуя гимническое начало Allegro.

Вторая часть, *Andante espressivo*, предваряется эпиграфом из стихотворения «Юная любовь»:

Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfange⁵.

Образ двух сердец воплощен в основных темах As-dur и Des-dur (эпизоды А и С), на развитии и взаимодействии которых построена идея части (примеры 4, 5).

Пример 4. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, ор. 5. Эпизод А (тт. 1–11)



Пример 5. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, ор. 5. Эпизод С (тт. 38–105)



Драматургия Andante медитативна и лирична, в ней отсутствуют конфликты, грандиозная и мощная кульминация в коде является высшей точкой напряжения, отличается невероятной страстью и интимностью. К. Аррау назвал эту часть «самой красивой любовной музыкой после “Тристана”. И самой эротичной – если отбросить предрассудки. И если исполнять ее достаточно медленно» (Мильтштейн Я., 1983, с. 30).

Эта текстово-музыкальная ассоциация приглашает к интроспективному и повествовательному прочтению музыки, где певческий и медитативный характер движения пробуждает аффективную

и психологическую глубину. Музыкальное повествование наделяется чертами лиричности, с мелодическими линиями глубокой выразительности, отходя от контрапунктической плотности первой части в пользу более плавного и певучего письма. Форма второй части ([A-B-A]-[C-D-C-D]-[A-B-A]-кода) схожа с финалом Сонаты, ор. 1, что подчеркивает композиционную преемственность в раннем фортепианном творчестве И. Брамса.

Третья часть, Scherzo («Allegro energico»), обновляет ритмическую динамику Сонаты более агрессивным и чеканным письмом, в основе которого лежит жанр вальса (пример 6).

Пример 6. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, ор. 5. Основная тема Scherzo (тт. 1–8)

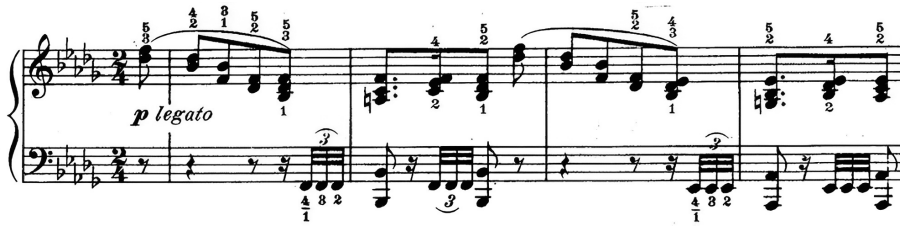


Ритмическая энергия, дополненная резкими акцентами, порождает нервное напряжение, противопоставленное певучести предыдущей части, а ее тема напоминает начало финала фортепианного трио № 2, ор. 66 Ф. Мендельсона. Эпизод Trio контрастирует с драматургией Scherzo и отличается большим спокойствием и лиричностью, в котором, тем не менее, эмоциональное напряжение сохраняется благодаря «мотиву судьбы» в басу.

Возвращение к более интроспективной атмосфере происходит в четвертой

части, Intermezzo⁶. Ее подзаголовок – «Rückblick»⁷ – настраивает на элегические воспоминания. Интермеццо выступает в роли, своего рода, «проекции печали» главного героя, «зеркального» возвращения ко второй части. Ее мелодические и гармонические мотивы предстают в видоизмененном виде, ритмическая фигура «судьбы, стучащейся в дверь», в басу отсылает к основному мотиву темы В главной партии первой части и основной темы Scherzo, что подчеркивает структурную целостность Сонаты (пример 7).

Пример 7. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Основная тема Intermezzo (тт. 1–4)



Благодаря такому композиционному приему пятичастная структура цикла отражается следующей формулой: А – В – С – В – А.

Роль этого Intermezzo принципиальна: оно обеспечивает переход от скерцо к неоднозначному разрешению финала, сохраняя при этом эмоциональную непрерывность и тематическую преемственность Andante.

В последней части, Allegro moderato ma rubato, господствует атмосфера драматической нестабильности. Для нее характерен тонкий баланс между утверждением и неопределенностью, отражающий диалектику, свойственную творчеству

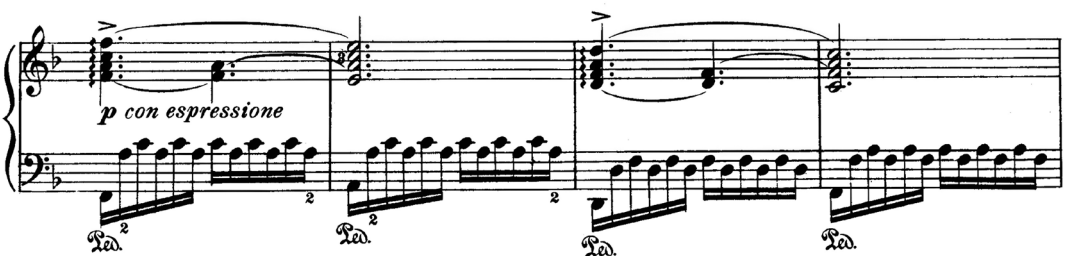
И. Брамса. Смелое использование модулирующий приводит к тональной неустойчивости; разорванность музыкальной ткани, неожиданные паузы, возгласы, резкие смены образов воссоздают дух шумановского психологизма.

Тематизм финала развивает общую драматургию цикла за счет жанровой преемственности. Таким образом, основная тема финала (пример 8) отсылает к основной теме Scherzo, вторая тема (пример 9) продолжает баркарольный характер побочной партии Allegro, а третья тема (пример 10) перекликается с Trio третьей части.

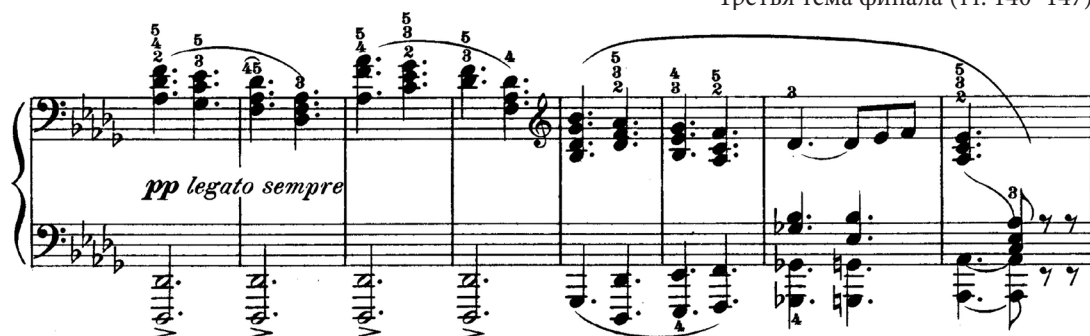
Пример 8. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Основная тема финала (тт. 1–4)



Пример 9. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Вторая тема финала (тт. 39–42)



Пример 10. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Третья тема финала (тт. 140–147)



Побочная тема, в свою очередь, является музыкальной криптограммой Йозефа Иоахима (близкого друга и наставника И. Брамса): *f – a – e*, отражающая идею «Frei aber einsam»⁹ (Young J., 2008, p. 59).

Финал позволяет переосмыслить драматургию предыдущих частей, тем самым подчеркивая композиционную цельность Сонаты и свидетельствует о зрелой романтической эстетике молодого композитора. Окончательное разрешение основных драматургических конфликтов происходит лишь в грандиозной коде (116 тактов), основанной на хоральной теме финала.

Таким образом, можно предположить, что интеграция Интермеццо и расширение композиции до пяти частей являются, с одной стороны, необычным композиционным нововведением, а с другой – логичным решением для реализации драматургического замысла цикла. Первая часть представляет собой экспрессивное воплощение юношеской страсти и внутреннего напряжения, сопровождаемое мечтами о любви, которые органично воплощаются в баркарольной теме побочной партии. Однако судьба, символизируемая знаменитым бетховенским мотивом, рождает тревожные предчувствия.

Вторая часть раскрывает тему счастья и любви, с которыми герой словно «не в силах расстаться» (это косвенно объясняет ее значительную протяженность и сложную структурную организацию). Следую-

щее Scherzo выступает как буря страстей и внутренних конфликтов, пробуждая религиозные размышления о возможной божественной помощи, воплощенные в хорале Trio. Однако последующая реприза возвращает героя в реальность, вызывая бурное эмоциональное состояние, что подчеркивает драматический контраст и усиливает ощущение внутреннего смятения. Intermezzo, как «взгляд назад», напоминает об утрате счастья и любви, которые были, но безвозвратно исчезли, сметенные бурей страстей.

Финал демонстрирует раздробленность в сознании героя, спутанность мыслей, предвещающих крах надежд, посредством беспорядочного включения фрагментов Scherzo и Intermezzo. При этом в фактуре заложено предзнаменование спасения: в первой части перед репризой звучит короткая тема (тт. 116–118), из которой развивается побочная тема финала; в коде Andante тема повторяется, а в финале трансформируется в гимноподобный мотив, постепенно нарастающий и завершающийся исступленной масштабной кодой, призванной произвести на слушателя мощное эмоциональное воздействие.

Соната, op. 5 предстает не только как стержневое произведение первой публикации Брамса-композитора, но и как эстетическая мастерская, где формировались основы новаторского музыкального языка.

Анализ стиля Сонаты И. Брамса обнаруживает глубокую техническую и выразительную зрелость, с характерной звуковой идентичностью, присущей композитору. Генезис музыкального языка, включающий устойчивую мелодию, гармоническую прочность и оригинальность структуры цикла, в целом и частей, в частности, отражает эволюцию композиционных подходов к разрешению противоречий между традицией и новаторством, формируя уникальный музыкальный стиль композитора.

И. Брамс создает особенный музыкальный мир, который одновременно глубоко связан с прошлым и, в то же время, ориентирован на будущее, где эмоциональная глубина и структурная сложность авторских замыслов усилены техническими возможностями фортепиано. Соната, ор. 5 иллюстрирует многие из основных черт его зрелого композиторского стиля, особенно в том, что касается использования полного спектра динамических и обертоновых возможностей фортепиано для раскрытия эмоциональной глубины композиции. Высокие регистры в первой части вызывают необычайные по колориту звучания и являются заметной чертой его тембральной палитры, создающей особую атмосферу на протяжении всего произведения.

Третья часть, с ее дионисийским характером в основной части и хоралом в Trio, отражает одну из фундаментальных особенностей композиторского стиля и способностей в разрешении противоречий между порядком и хаосом, между формальной ясностью и эмоциональной турбулентностью. «Судорожный танец», контрастирующий с хоралом, показывает, как композитор необычно сопоставляет различные формы и стили в одной части произведения.

В творчестве композитора, и, в частности, в Сонате, ор. 5, часто встречаются целые эпизоды, где мелодия сопровождает

еся полиметрическим аккомпанементом и интервально дублируется. Таким образом написана вся четвертая часть, и таким же образом трактуются многочисленные пассажи в первой и третьей частях, где голоса идут параллельно в терцию, сексту или дециму, как, например, в начале разработки Allegro.

В организации ритма И. Брамс стремится усилить ощущение поступательного движения музыки с помощью гемииол и синкоп, в том числе синкопированного аккомпанемента.

Тембральное богатство фортепиано в наследии И. Брамса раскрыто за счет использования всей полноты регистров инструмента. Так, композитор посредством педали объединяет звуки нескольких регистров в единую внушительную и массивную звучность – для этого он внедряет шестизвучные и даже более тяжелые аккорды. Также И. Брамс часто удваивает мелодии и басы в октаву и двойную октаву, чтобы добиться более плотного звучания.

Создание разнообразных вариантов мотивных связей имеет основополагающее значение для внутреннего единства произведения, несмотря на структурную сложность. Основной мотив главной партии первой части звучит в самых разных вариантах на протяжении всей Сонаты: в связующей и побочной партиях первой части, в эпизоде разработки в первой части, в разделе В и коде во второй части, в основных темах Scherzo и финала.

Основной мотив темы Andante проявляется в теме Intermezzo, а нисходящий мотив в конце разработки первой части перетекает в хоральный эпизод и коду финала.

Исследование стилистических особенностей Сонаты, ор. 5 И. Брамса позволяет сделать вывод о сложной музыкальной архитектуре произведения, изобилующего контрапунктическим, техническо-исполнительским и ритмическим разно-

образом. Богатое тематическое наполнение реализовано посредством тщательно проработанных мотивов, подвергающихся трансформации на протяжении всего цикла. Поэтическая идея раскрыта через расширенную структуру сонаты, где каждая

часть представляет собой особую главу в развитии сюжета. Таким образом, в Сонате, ор. 5 выступают признаки зрелого композиторского мышления, определившие дальнейший вектор стилистического и эстетического развития И. Брамса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Kalbeck M. «Epfein hörte Brahms Klavier spielen und war hin – gerufen von diesem unvergleichlichen, ganz genialen Spiel...» (Johannes Brahms. T. 2, 1862–1868. Deutsche Brahms-Gesellschaft mbH, Berlin. 1908. S. 17).

² Там же. «Sein Spiel, großzügig wie faum eines der anderen großen Berufsspieler, Hat sich in meinem Ge – dächtnis eingepägt» (S. 17).

³ Kalbeck M. Johannes Brahms: 1833–1862. «Es weht und raucht durch die Luft». Wiener Verlag, Wien und Teipzig. 1904. S.126.

⁴ Там же. «D wüßtest du...». S. 127.

⁵ С.О. Sternau (нем.): «Наступает вечер, светит луна, два сердца соединяются в любви и блаженно обнимают друг друга» (пер. автора).

⁶ Впервые Intermezzo применено И. Брамсом в Сонате, ор. 5 и Квартете, ор. 25 и получило развитие как самостоятельный жанр в поздних инструментальных циклах композитора.

⁷ Rückblick (нем.) – ретроспективный взгляд, взгляд в прошлое.

⁸ Frei aber einsam (нем.) – свободный, но одинокий.

ЛИТЕРАТУРА

Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность // Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 640 с.

Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 451 с.

Друскин М.С. Иоганнес Брамс: Моногр. очерк. 4-е изд. Л.: Музыка, 1988. 96 с.

Мильтштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1983. 266 с.

Царева Е.М. Фортепианное творчество Брамса: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972. 278 с.

Царева Е.М. Иоганнес Брамс. Л.: Музыка, 1986. 384 с.

Kalbeck M. Johannes Brahms: 1833–1862. Wiener Verlag, Wien und Teipzig, 1904. 513 S.

Kalbeck M. Johannes Brahms: 1862–1868. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft mbH, 1908. 530 S.

Young J.B. Brahms: A Listener's Guide. New York: Amadeus Press, 2008. 176 p.

REFERENCES

Druskin, M.S. (1988), *Johannes Brahms* [Johannes Brahms], 4th ed., Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)

Gal, H. (1998), "Johannes Brahms. Creativity and personality", *Brahms, Wagner, Verdi. Tri masters, tri mira* [Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds], Pheniks, Rostov on Don, 640 p. (in Russ.)

Geiringer, K. (1965), *Johannes Brahms* [Johannes Brahms], Muzyka, Moscow, 451 p. (in Russ.)

Kalbeck, M. (1904), *Johannes Brahms: 1833–1862*, Wiener Verlag, Wien und Teipzig, 513 S. (in Germ.)

Kalbeck, M. (1908), *Johannes Brahms: 1862–1868*, Deutsche Brahms-Gesellschaft mbH, Berlin, 530 S. (in Germ.)

Milshstein, Ya.I. (1983), *Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva* [Issues of theory and history of performance], Sovetskii kompozitor, Moscow, 266 p. (in Russ.)

Tsareva, E.M. (1972), *Fortepiannoe tvorchestvo Bramsa* [Piano creativity of Brahms], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 1972. 278 p. (in Russ.)

Tsareva, E.M. (1986), *Johannes Brahms* [Johannes Brahms], Muzyka, Leningrad, 384 p. (in Russ.)

Young, J.B. (2008), *Brahms: A Listener's Guide*,
Amadeus Press, New York, 176 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Петров Владлен Михайлович, соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
E-mail: petrov_vladlen@inbox.ru

Author Information

Vladlen M. Petrov, applicant of the Department of History and Theory of Performing Arts at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
E-mail: petrov_vladlen@inbox.ru

Поступила в редакцию 16.04.2026

После доработки 15.07.2026

Принята к публикации 16.08.2026

Received 16.04.2026

Revised 15.07.2026

Accepted for publication 16.08.2026