

Кодовое слово: интерлюдия

**ИОГАННЕС БРАМС
СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО C-dur op. 1**

Номинация: Музыкальное искусство XVIII-XIX вв.

**Богачёва Дарья Александровна
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»
Музыкальное училище имени Гнесиных
Теория музыки, 4 курс**

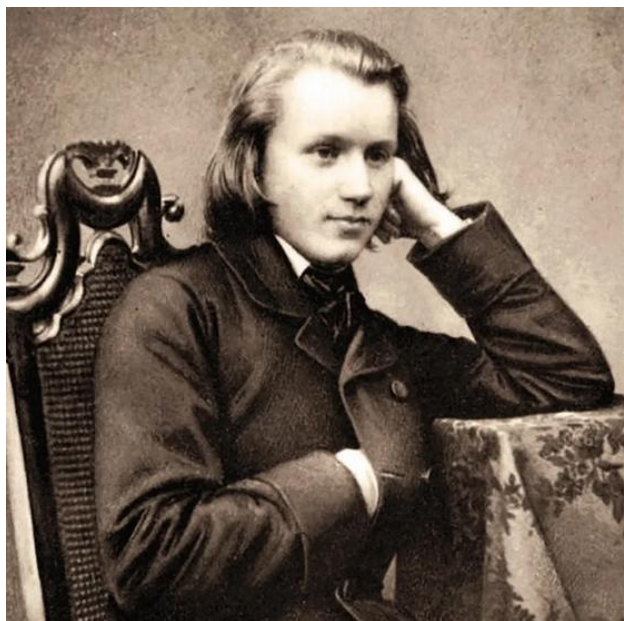
**Руководитель: Гуменюк Зоя Викторовна
Заслуженный работник культуры РФ**

В музыкальном мире XIX века Иоганнес Брамс занимал особое положение. Глубокий знаток и поклонник музыки предшествующих эпох, композитор органически усвоил стройную логику её развития, концентрацию мысли в строгих ясных формах, безупречность воплощения значительных идей в совершенной композиторской технике. Порой это вызывало непонимание противников и упрёки Брамса в консерватизме. Но при этом в своём искусстве композитор отражал душевный мир человека со всей тонкостью и многообразием нюансов, эмоциональным богатством, присущим романтизму. С течением времени то, что не одобряли некоторые современники, по праву принесло Брамсу заслуженную славу одного из величайших композиторов, органически соединившего в своём творчестве классическое и романтическое начало.

Богатые разносторонние связи с народной австро-немецкой песенностью, опора на национальные профессиональные традиции, твёрдая убеждённость в непреходящей ценности классических принципов и неисчерпаемых возможностях их развития в современных условиях — такова художественная позиция Брамса, ставшая основой его удивительно самобытного музыкального стиля.

За исключением оперы и балета, Брамс писал во всех жанрах. Самые многочисленные из них — хоры, песни — проходят через всё его творчество, в том числе как основа некоторых инструментальных сочинений. Но общая тенденция развития искусства Брамса направлена от преобладания крупных сонатно-симфонических композиций в ранний период к небольшим пьесам последних лет. Хоральные прелюдии для органа, фортепианные каприччио, интермеццо — настоящие откровения, воплощают философские размышления и тончайшие оттенки эмоционально-психологического состояния автора. Карл Гейрингер пишет: *«Этими произведениями Брамс закончил путь развития своего фортепианного творчества, который привёл его от великого к малому, от фресок к миниатюрам, от ширины к глубине»* [2, 236].

В этой связи особый интерес вызывает Соната ор.1, начало пути гения, придавшая импульс его дальнейшему творческому полёту.



Иоганнес Брамс 1853 г.

Страстное увлечение творчеством И. С. Баха и Л. ван Бетховена было свойственно Брамсу с юности и на протяжении всей жизни. Молодой Брамс занимался композицией под руководством немецкого композитора и пианиста Эдуарда Марксена, во многом определившего особенности его стиля.

По словам музыковеда Е. М. Царёвой: *«...влияние учителя сказалось и в пристрастии к вариационной форме, и в опоре на бетховенские принципы формообразования, и в особом внимании к линии баса, и, быть может, самое главное — в любви к народной песне...»* [4, 23–24].

В то же время первое знакомство с музыкой Шумана не произвело на юного Брамса особого впечатления. В 1850 году в Гамбурге гастролировали Роберт и Клара Шуманы. Вероятно Брамс был на одном из концертов, известно лишь, что он послал Шуману свои сочинения, но получил их обратно без отклика — по какой-то причине Шуман не успел с ними познакомиться.

Но в 1853 году один из ближайших друзей Брамса, замечательный скрипач Йозеф Иоахим, хорошо знавший семью Шуманов, дал Иоганнесу рекомендательное письмо к ним. Брамс приехал к Шуману в Дюссельдорф, и эта встреча сыграла огромную роль не только в его личной судьбе, но и повлияла на развитие европейской музыки.

Восхищение Роберта и Клары гениальностью юного гостя с истинно романтической эмоциональностью выражено в их дневниках:

«30 сентября. Г-н Брамс из Гамбурга. 1 октября. Закончил концерт для скрипки. Визит Брамса (гений). 2 октября. Много времени с Брамсом. Соната [Брамса] fis-moll. 4 октября. В 5 часов пополудни музыка у нас. Фантазия Брамса. 5 октября. Песни Брамса. 7 октября. Много [времени] с Брамсом. Его квартет» [5, 226].

«Этот месяц принес нам поразительное явление в лице двадцатилетнего композитора Брамса из Гамбурга. Это снова тот, кого послал сам Бог! Он играл нам свои сонаты, скерцо и др. пьесы; всюду изобилие фантазии, искренность чувства, мастерское владение формой. Роберт считает, что он ничего не мог бы ему сказать, что он должен идти дальше своим самостоятельным путем. Испытываешь истинное волнение, наблюдая его за инструментом — привлекательное юношеское лицо, которое во время игры становится совершенно просветленным, прекрасные руки, с большой лёгкостью преодолевающие большие трудности (его вещи очень трудны), и к тому ещё эти замечательные сочинения. [...] то, что он нам играл, написано с таким мастерством, что невольно думаешь: этого человека Господь Бог создал уже в совершенно законченном виде» [5, 227].

Пути развития литературных и эстетических вкусов юных Брамса и Шумана оказались очень близкими. Оба они увлекались романтической литературой Жан-Поля, Т. А. Гофмана, И. Эйхендорфа. Музыка Шумана, сама атмосфера его дома, общность художественных взглядов и интересов сильно повлияли на молодого композитора. Шуман уже десять лет не выступал в прессе, но ради Брамса взялся за перо и написал свою последнюю статью «Новые пути», где сравнивал молодого музыканта с «юным орлом» и определял его творческое будущее как достижение вершин романтизма и воплощение его высших идеалов. Увидев в Брамсе преемника и продолжателя дела своего поколения, Шуман рекомендовал его сочинения лейпцигским издателям.

По словам Ганса Галя, статья Шумана — «едва ли не единственный в истории музыки действенный акт дружеского внимания со стороны зрелого, признанного мастера к юному, начинающему и одновременно памятник тому,

кто её написал, его энтузиазму, его сердечности, его буквально сверхъестественной художественной интуиции и пророческому дару» [1, 27–28]



Роберт и Клара Шуман 1847

Двадцатилетний Брамс уже постиг гениальность Шумана, которого в письмах называл «божественным» и сетовал на непонимание его творчества, в том числе упрекая в этом и самого себя. Одобрение музыканта столь высокого уровня, оказанное доверие повлияли на всю жизнь Брамса, чувствовавшего глубокую ответственность перед заветами Шумана. Восхищение великолепной игрой и женским обаянием Клары отразилось в посвящении ей Второй фортепианной сонаты.

В этих сонатах «...уже проявляются характерные черты брамсовской музыки, в частности сочетание мощи и нежности, причём контрастные эпизоды связаны друг с другом общностью основного тематического элемента. Главным техническим принципом является мотивное развитие, формирование тем из основного мотива посредством варьирования. Мощь и созерцательность, составляющие его индивидуальность, дополняются скромным песенным началом. <...> Брамс своеобразен в этих сонатах и с точки зрения фортепианной техники: они стоят вне пианистического стиля его времени. Уплотнённая, охватывающая далёкие регистры фортепианная фактура насыщена совершенно новыми звучностями. Терцовые и секстовые параллели усилены октавными удвоениями» [6].

Брамс был блестящим пианистом, однако вовсе не стремился строить карьеру исполнителя. После концертов 1848/49 годов он выступал на сцене

только в качестве аккомпаниатора: играл на представлениях в драматическом театре, был концертмейстером, а также давал частные уроки и делал аранжировки для издателя Августа Кранца. По воскресеньям Брамс музицировал в гостинице «Чудный вид» в гамбургском предместье. Развлекая танцевальной музыкой постояльцев, он включал в программу марши Шуберта и даже сонаты Моцарта в четыре руки, исполняя их со своим приятелем.

В 1847/48 годах в небольшом городе Винсене композитор руководил мужским хором, для которого обрабатывал народные песни и сочинял собственные. С этих пор немецкий музыкальный фольклор в большой степени стал для Брамса опорой и фундаментом его творчества.

К сожалению, ранние произведения Брамса, созданные до 1853 года, остались неизвестными. Будучи чрезвычайно требовательным к себе, он уничтожил всё, кроме фортепианных сочинений и песен, вошедших в оп.1–7.

В 1853 году Брамс пишет три фортепианные сонаты, впервые присваивая им понятие «opus». Именно эти сонаты Брамс играл во время встречи с четой Шуманов. Лежащий в основе четырёхчастный (а в Третьей сонате 5-частный) цикл, широкий размах тематического развития и приближенная к оркестровой фактура дают право сопоставлять сонаты с симфоническими концепциями. Поэтому в статье «Новые пути» Шуман пишет: *«То были сонаты, вернее —*

завуалированные симфонии» [5, 184].



Соната C-dur op.1 на самом деле была написана после сонаты fis-moll, обозначенной затем как op. 2. Видимо композитор счёл сонату C-dur более интересной и мастерской для первого публичного представления своего творчества.

Соната посвящена Йозефу Иоахиму — великому австро-венгерскому скрипачу, композитору и педагогу.

Йозеф Иоахим

Познакомившись в юности, Брамс и Иоахим быстро сблизились и вместе давали концерты в небольших городах. С тех пор началась долгая, более чем сорокалетняя дружба двух музыкантов, сложившаяся благодаря общим взглядам на музыкальное искусство и исполнительство. Взаимная преданность двух художников нашла отражение в обоюдных посвящениях ими своих сочинений. Брамс посвятил Иоахиму Сонату для фортепиано C-dur op. 1 и Скрипичный концерт D-dur op.77. Иоахим посвятил Брамсу своё лучшее произведение — Венгерский концерт для скрипки d-moll op.11.

Первая Соната состоит из четырёх частей, что отражает тяготение Брамса к широкомасштабным композициям и симфонической драматургии¹. Об этом же свидетельствует героический пафос Первой части, близкий Бетховену. Тональность C-dur — ослепительно солнечная, без теней и полутонов, также характерна для победных, уверенно радостных образов классицистов (Моцарт Симфония № 41; Бетховен Симфония № 1, Финал Симфонии № 5, Соната № 21).

Первая часть (Allegro C-dur) написана в сонатной форме, наполненной контрастами и противопоставлениями. Лаконичная главная тема, основанная на властных мотивах, открывается повелительным возгласом (Пример 1). Её решительность, плотная фактура, опора на тоническое трезвучие, мощное звучание вызывают ассоциации с началом Двадцать первой и Двадцать девятой сонат Бетховена и фортепианной фантазии C-dur «Скиталец» Шуберта. Классицистский период главной темы состоит из 16 тактов. Второе предложение по-новому окрашено далёкой тональностью B-dur и более широким диапазоном между верхними и нижними голосами. Звучание кульминации, подчёркнутое плотными аккордами в крайних регистрах, напоминает оркестровое tutti.

¹ Интересно, что к жанру симфонии композитор обратится значительно позже.

Allegro.

Johannes Brahms, Op.1. (1853)

Pianoforte.

Пример 1. И. Брамс. Соната №1. Часть 1.

Allegro, главная партия (фрагмент)

Связующая партия (т. 17, пример 2) основана на активном развитии восходящего мотива главной темы. Она начинается тихо, как бы исподволь, но быстро набирает силу. Нарастание двух волн (C-dur, d-moll) происходит благодаря имитационным приёмам. Третья волна (e-moll) прерывается возгласами в высоком регистре. Затем короткие взволнованные интонации приводят к страстным восклицаниям на D к e-moll.

Пример 2. И. Брамс. Соната №1. Часть 1.

Связующая партия (фрагмент)

Побочная партия в тональности а-молл состоит из двух тем, близких своим лирическим содержанием (Пример 3). Сначала музыка как будто замирает в ожидании: из вопросительного робкого мотива (тт. 37, 38) рождается первая тема. Это настоящая «песня без слов», полная искренней романтической задушевности. Совершенно очевидно увлечение молодого Брамса музыкой Шуберта, Мендельсона и Шумана: та же трогательная чистота чувства, пластичная красота мелодии, естественность дыхания.

Пример 3. И. Брамс. Соната №1. Часть 1.

rit. un poco, побочная партия, первая тема (фрагмент)

Вторая побочная тема (т. 51, пример 4) звучит приглушённо и задумчиво — то ли как в воспоминании, то ли сквозь сон. Большое расстояние между мелодией в высоком регистре (с дублированием в терцию в верхнем голосе аккомпанемента) и доминантовым органом пунктом в басу создаёт ощущение прозрачной невесомости.

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two systems of staves. The top system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin staff starts with a 'ritenuto' marking. The piano staff has a 'ppp una corda' marking and a 'legato' marking. The second system continues the piano part with a 'poco rit.' marking. The music is in a minor key and features complex harmonic textures.

Пример 4. И. Брамс. Соната №1. Часть 1.

Poco ritenuto, побочная партия, вторая тема (фрагмент)

Далее (т. 59) возвращается первая тема, но оплетённая и как бы растворённая в фигурациях, подобно шумановской фактуре (например, в пьесе «Отчего?»). Два монологических возгласа-вопроса ненадолго приостанавливают движение музыки. Последующие 3 такта, наполненные игривой скерцозностью, проносятся легко, словно герой отдаётся светлым воспоминаниям.

Но затем он вновь обращается к грустным размышлениям. Возвращается 2-я побочная тема в сумрачной тональности d-moll (т. 75). Из её последнего мотива рождается заключительная тема (т. 80), набирающая энергию в движении вверх и в тональном развитии (a-moll, C-dur, G-dur, C-dur. Пример 5).

The image shows a musical score for Example 5. It consists of three systems of staves. The top system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin staff has markings 'pp sostenuto', 'p', and 'cresc. ed accel.'. The piano staff has a 'f brillante' marking. The second system continues the piano part with a 'f' marking. The third system continues the piano part with a 'dim.' marking. The music is in a minor key and features complex harmonic textures.

Пример 5. И. Брамс. Соната №1. Часть 1.

Заключительная партия (фрагмент)

Интересно, что Брамс придерживается классицистской традиции повторения экспозиции, хотя даже Бетховен, не говоря уже о романтиках, порой отказывался от этого. Обе вольты готовят тонику «С» — первая, возвращая к началу — в C-dur, а вторая — в c-moll.

Разработка своим драматизмом, широкими масштабами и разнообразием приёмов развития близка симфоническим принципам. Здесь обостряется идея противопоставления героических решительных и лирических образов. Но интересно, что вся разработка основана на темах побочной партии, невероятно динамизированных и открывающих свои новые грани. В начале разработки вторая побочная, прежде робкая, за счёт имитационных приёмов развития становится более взволнованной (c-moll). В какой-то момент (т. 99) музыка как будто нерешительно замирает на D, что придаёт ей оттенок зыбкости, таинственности.

Решительные октавы *ben marcato* в басу начинают второе проведение этой же темы в тональности Es-dur. Здесь она совершенно меняет свой характер и в сопровождении синкопированных аккордов звучит повелительно и властно (т.100). В процессе дальнейшего развития в ней нарастает напряжение, которое на кульминации обрушивается низвергающимися октавами по звукам DD7. Но на этом бурный героический пафос не снижается. Короткие восклицания в верхнем голосе с аккордовой дублировкой (начиная с т. 112) придают музыке ещё большее возбуждение и пылкость.

D к h-moll открывает третью волну развития разработки, основанную на первой побочной теме с переключками в разных регистрах и триольным возбуждённым ритмом (т. 124). Как и первая, она подвергается образному переосмыслению, столь свойственному музыке романтизма, и совершенно утрачивает свою изначальную певучую задушевность. Стремительный мятежный поток достигает очередной кульминации. Рокочущие септоли в басу чередуются с вопрошающими мотивами.

Внезапно экспрессию и напряжение сменяет нежнейшее звучание первой побочной темы (т. 153). Здесь она предстаёт иной, чем в экспозиции. Просторный диапазон между крайними голосами, мажорный лад, широкие арпеджио аккомпанемента и подголоски создают светлый безмятежный характер, ощущение прозрачной невесомости. Как и во второй побочной, большую роль в развитии играют приёмы имитации и триольные фигурации, придающие музыке оттенок скерцозной прихотливости. Подражание отдалённо приглушенным золотым ходам валторн напоминает сказочные образы (т. 165).

После лирико-созерцательного окончания разработки реприза вступает резким контрастом (т. 173). Главная тема (14 тактов) по сравнению с экспозицией сокращена. Первое её предложение, сохраняя в точности движение баса по тем же звукам, что и в экспозиции, звучит более напряжёнno из-за иной окраски — гармонии в тональности F-dur. Второе предложение, основанное на восходящей секвенции в минорных ладах (f-moll, ges-moll, g-moll), производит мрачное и непреклонное впечатление. Связующая партия сокращена. Побочная партия начинается в c-moll. По своему строению и характеру она не отличается от экспозиции и лишь в конце вторая побочная приходит в f-moll.

Заключительная партия внезапно наполняется драматизмом и патетикой, совершенно меняя свой характер. Решительная, наступательная, она охватывает широкий диапазон и быстро нарастающее напряжение приводит к кульминации — мучительным «вопросам» на ум.VII7. «Ответ» рассеивает сомнения и разрешает конфликт победным возвращением главной темы в C-dur (напомним, что в репризе её тональность F-dur и гармонизация диссонирующими аккордами не давала ощущения полного равновесия). И этот поворот как бы высвобождает светлую энергию, изливающуюся дальше в бурных пассажах. Кода (т. 250) утверждает сферу триумфальной героики, прошедшей через испытания и конфликты и торжествующей победу.

Вторая часть (Andante c-moll) была создана годом раньше всей сонаты. Форма второй части — вариации на тему, как отмечает в ремарке Брамс, «старинной немецкой любовной песни» (Пример 6). Её восходящий мотив лежит в основе всех тем первой части сонаты. Интересно, что эту песню Брамс обрабатывал трижды: для женского хора без сопровождения, для смешанного хора без сопровождения и для смешанного хора с клавиром. Но наиболее важным и значимым стало включение её новой обработки в качестве последнего номера в 1894 году в сборник «49 немецких народных песен», которым Брамс, прощаясь с этим жанром, собирался завершить свою работу в области фольклора. Как бы утверждая его особую роль в своём творчестве, 17 сентября 1894 года композитор пишет своему издателю Фридриху Зимроку: *«Вы, кстати, не заметили, что я как композитор явно сказал adieu?! Последняя песня и она же в моем ор. I являются собой змею, кусающую себя за хвост, то есть, если выразиться символически, история закончена»* [7, 262]. И буквально эти же слова Брамс писал в августе Кларе Вик.

Песня «Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein!» имеет необычайно нежное и трогательное любовное содержание, органично выраженное в проникновенно меланхоличной музыке:

Verstohlen geht der Mond auf

Volkslied für Vorsänger, Chor und Klavier, WoO 33, Nr. 49

Johannes Brahms (1833–1897)

Andante
Vorsänger

Sopran
Alt

1. Ver-stoh-len geht der Mond auf, blau, blau, Blü-me-lein! (1.) durch Sil-ber-wölk-chen
2. Er steigt die blau-e Luft hin-durch, (2.) bis daß er scheint auf

Tenor
Bass

Andante
p dolce

Klavier

p dolce

Alle

führt sein Lauf, Lö-wen-burg, Ro-sen im Tal, Má-del im Saal, o schön-ste Ro-sa!

Пример 6. И. Брамс.

Песня «Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein!»

<https://www.youtube.com/watch?v=VvvKWaotuBE>

(Иоганнес Брамс. «Украдкой восходит луна». Исполняет хор мальчиков, г. Тюбинген. 04.02.2017).

Украдкой восходит луна,

О мой синий цветочек!

Она пробирается среди серебристых облаков;

Розы в долине, девицы в покоях, о прекраснейшая роза!

Луна поднимается сквозь синий воздух,

О мой синий цветочек!

И вот она уже светит на Лёвенбург².

Розы в долине, девицы в покоях, о прекраснейшая роза!

О луна, посмотри через окошко!

О мой синий цветочек!

Привлеки своим светом прекрасную Гертруду!

Розы в долине, девицы в покоях, о прекраснейшая роза!

И вот ты видишь меня и видишь её,

О мой синий цветочек!

Таких верных сердец тебе не приходилось видеть.

Розы в долине, девицы в покоях, о прекраснейшая роза!

Перевод Степана Наумовича

Сохраняя настроение, сопоставление солиста (дословно «запевалы») и хора, мелодические мотивы песни, Брамс во второй части сонаты сокращает её и меняет структуру. В песне строфа имеет обычную форму периода с расширенным вторым предложением (4+6). В сонате его элементы комбинируются по-новому. Первое предложение остаётся таким же, второе — почти такое, как первое, но с более глубокими басами, третье предложение возникает из второй фразы второго предложения песни. Таким образом, тема вариаций представляет собой период из трёх предложений (Пример 7).

Затаённая и сумрачная, с мерной поступью, в напряжённой тональности с-moll, тема напоминает балладу и таит в себе нечто неотвратимо роковое, подчёркнутое неизменно пунктированными мотивами (в песне их нет). Окончание каждой фразы отмечено фермой, что придаёт характеру музыки глубокую задумчивость.

² Гора недалеко от Бонна, знаменитая развалинами старинной крепости.

Andante.
(Nach einem altdeutschen Minneliede.)

Ver - stoh-len geht der Mond auf, blau, blau Blü - me - lein, durch Sil-ber-wölk-chen

führt sein Lauf, blau, blau Blü - me - lein. Ro-sen im Tal, Mä - del im Saal, o schön-ste

Ro - - sa!

Пример 7. И. Брамс. Соната №1. Часть 2.

Andante. Основная тема (фрагмент)

Первая вариация (12 такт, пример 8) начинается настороженно, таинственно. Тревожные триольные «фанфары» *marcato*, ускорение ритмической пульсации, разрешение в кадансе в T53 с двойным задержанием, триольные биения октавными репетициями придают музыке взволнованный характер. Во втором предложении сопоставление далёких тональностей c-moll и Des-dur создаёт впечатление беспокойства. В третьем предложении снова D7 разрешается с задержанием, подчеркивая неустойчивую напряжённость музыки.

Ro - - sa!

p poco marc.

marc.

marc.

p

rf

sostenuto

p

marc.

Пример 8. И. Брамс. Соната №1. Часть 2.

Тема первой вариации (фрагмент)

Во второй вариации (т. 26, пример 9) тема совершенно меняет свой характер. Нежно струящийся певучий подголосок сначала в верхнем, потом в среднем голосе напоминает соло флейты и скрипки в оркестре. Мечтательный характер темы придаёт ей черты задумчивости и некоторой неуверенности, что отражается в форме. Структура темы утрачивает чёткую обязательность трёх квадратов и как бы свободно «растекается». Так, первое предложение (с отклонением в *g-moll*) разрастается до 7 тактов. Второе, также 7-тактное, представляет собой двойной контрапункт первого, воплощая столь свойственную Брамсу приверженность к стилю И. С. Баха. И лишь третье предложение возвращает к изначальной суровой строгости характера и формы. Но и оно «раздвинуто» трёхкратным звучанием 4-тактной формулы. Второе и третье её проведения представляют собой диалог первой серьёзной фразы с трепетными, почти призрачными фигурациями.

Пример 9. И. Брамс. Соната №1. Часть 2.

Тема второй вариации (фрагмент)

Третья вариация (т. 56, пример 10). На смену робкому и задумчивому приходит совершенно противоположный образ. Вариация начинается светло и решительно в *C-dur* — основной тональности сонаты, напоминая о начале первой части. Тема изложена октавами в басу, а в верхнем регистре звучит её подголосок. Сдвиг в далёкую тональность *As-dur*, *piano* и *ritenuto* во втором предложении темы (тт. 63—64) неожиданно придают ей сумрачную загадочность, но в третьем предложении возвращается *C-dur* и энергичный характер. Некогда робкие вопрошающие интонации превращаются в жизнеутверждающие возгласы (тт. 65—66). Внезапно возникает сильное волнение. Учащение ритмической пульсации, диссонирующие гармонии создают ощущение острой непредсказуемости, нарастающего сомнения. Но разрешение ум.7-аккорда в тоническое трезвучие *C-dur* на кульминации (т. 72) снимает возникшее напряжение и даёт последний решающий ответ на вопросы и противоречия второй части.

The image shows a musical score for the third variation of the second movement of Brahms' Sonata No. 1. It is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'marcato la melodia' and 'molto espressivo', with dynamics 'p' and 'f molto legato'. The second system features triplets in both hands. The third system is marked 'rit.' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Пример 10. И. Брамс. Соната №1. Часть 2.

Тема третьей вариации (фрагмент)

Кода — важный итог развития всей части, содержание которой проходит от тёмного затаённого образа в *c-moll* к утверждению *C-dur*, но не в плане активной героики, а с каким-то нежным мягким светом. На тоническом органном пункте основной мотив темы имитационно передаётся из голоса в голос, постепенно спускаясь в глубокие басы, затихая и растворяясь в умиротворении.

Третья часть сонаты — Скерцо (*Allegro molto e con fuoco, e-moll*), что снова подтверждает тяготение Брамса к симфонической драматургии. Ведь именно в этом жанре, начиная с XIX века, наиболее часто создавалась третья часть симфонии. Скерцо написано в традиционной для классической музыки сложной трёхчастной форме с репризой *Da Capo*.

Так же, как первая часть сонаты, третья строится на контрастах и сопоставлениях. Музыка первой части скерцо бравурная, стремительная, наполненная огненной динамикой (*con fuoco*), буквально взрывает (*attacca*) задумчивую тишину последних аккордов второй части. Основная тема, первые

16 тактов — период повторного строения из двух предложений по 8 тактов (Пример 11). Решительные аккорды и мотивы-возгласы в первом предложении (e-moll) звучат повелительно, властно, а во втором (G-dur — C-dur) светло и ясно, но за временным просветлением D к e-moll возвращает к сумрачному настроению. Второе предложение также заканчивается на доминанте, но уже основной тональности — e-moll.

Scherzo. *attacca il Scherzo.*
Allegro molto e con fuoco.

The image shows a musical score for a Scherzo. It consists of three systems of piano notation. The first system is marked 'f e ben marcato' and 'Allegro molto e con fuoco'. The second system is marked 'p leggiero'. The third system is marked 'rff'. The score is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Пример 11. И. Брамс. Соната №1. Часть 3.
Allegro molto e con fuoco, основная тема

Брамс ставит на место типичного соотношения кадансов D — T кадансы D — D, но после первого предложения в иной, а после второго — в основной тональности. То есть первый каданс получается срединным половинным, а второй — заключительным половинным. Это отличает здесь в принципе классический период повторного строения от традиционного. Повторение периода предполагает окончание повтора на тонике, но Брамс «обманывает» эти ожидания и не даёт никак тонику e-moll.

Вместо этого сдвигом в C-dur начинается середина развивающегося типа, основанная на интенсивном тональном развитии темы (F-dur, d-moll, As-dur, f-moll, H-dur, h-moll, H-dur, h-moll) и ярких динамических контрастах.

В т. 33 появляется новая тема в H-dur (Пример 12). Она длится 16 тактов (отметим квадратность построений даже в развивающем разделе) без отклонений и модуляций, и в определённом смысле это предыкт к репризе (т. 53). Пульсирующий триольный ритм основной темы здесь сочетается с лёгким таинственным звучанием *pp*, которое резко контрастирует предшествующему мощному *ff*. Внезапный взлёт увенчивают на кульминации мощные аккорды «tutti».

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The top system includes a treble and bass staff with dynamic markings *mp*, *ff*, *mp*, and *pp molto legg. e stacc.*. The second system shows a treble staff with a *cresc.* marking. The third system shows a treble staff with a *ff* marking. The fourth system shows a treble staff with *sempre stacc.* and *ff* markings, and a bass staff with a *dim.* marking. The score is numbered 17 in the top right corner.

Пример 12. И. Брамс. Соната №1. Часть 3.
Molto legg. e stacc. Вторая тема первой части Скерцо

Если бы этой новой темы не было и вместо неё началась реприза, получилась бы квадратная уравновешенная середина. Но Брамс стремится этого избежать, поэтому вносит в репризу разработочные черты.

Первое предложение репризы занимает теперь не 8, а 13 тактов. В отличие от своего первого проведения оно звучит нерешительно, робко (*ppp*

вместо *f*, legato вместо marcato), но в т. 63 благодаря взлетающим порывистым октавам музыка набирает былую героическую силу. Второе предложение содержит 8 тактов, как и в начальном периоде, но абсолютно перегармонизовано. Нарастающее напряжение приводит музыку к кульминации. Затем 12 тактов (73—84) — дополнение к периоду, утверждающее e-moll как главную тональность. Музыка имеет возбуждённый характер. Она словно выражает нескончаемую борьбу. Кода первой части скерцо (тт. 85 — 102) — последняя кульминация простой трёхчастной формы. Напористое движение, напоминающее токкату и прерываемое аккордами *sf*, звучит угрожающе. Внезапно коду озаряет T53 далёкой тональности F-dur, после чего первая часть скерцо завершается водопадом двойных октав.

Средняя часть скерцо имеет трёхчастную форму (Пример 13). С первых тактов совершенно меняется настроение. На смену бушеванию страстей приходит умиротворённость, сумрачный e-moll сменяет светлый C-dur. Как в лирическом романсе или в песне без слов, на фоне выдержанных басов и колышущихся фигураций парит нежная словно нескончаемая мелодия. Сначала она звучит в верхнем голосе, а затем её подхватывает бас. Между регистрами завязывается диалог.

*

Più mosso.

p

P con espressione, cresc.

(col Ped.)

f

cresc.

p. marc.

dolente

dim.

p

*Пример 13. И. Брамс. Соната №1. Часть 3.**Piu mosso, тема средней части (фрагмент)*

Богатая палитра тональных отклонений и сопоставлений (C-dur, d-moll, C-dur, d-moll, e-moll, g-moll, G-dur, g-moll, D-dur, d-moll) придаёт музыке всё новые оттенки. Мелодия с восходящими мотивами на м.3 и с вплетением в музыкальную ткань хроматизмов выражает то лирическое созерцание, то душевное томление (тт.117—124). С отклонением музыки в g-moll её фактура становится прозрачнее, а от мелодии остаются лишь отдельные мотивы, перекликающиеся в верхнем и нижнем регистрах.

В середине развивается минорный (c-moll) вариант темы. Сначала музыка звучит грустно, затем приходит просветление. D к As-dur уже предвосхищает T, но так и не разрешается, а продолжается эллипсисом (D к A-dur, B-dur, DD к c-moll, D к C-dur).

Эмоциональное нарастание приводит к кульминации в начале репризы.

Реприза олицетворяет торжество и ликование. Она открывается жизнеутверждающим звучанием основной темы в C-dur *ff* в звонком высоком регистре на тоническом квартсекстаккорде в басу. Внезапно в нижний пласт фактуры вторгается тема 1-й части скерцо (т.190). Фактура снова становится прозрачной. На фоне фигураций тревожно звучат мотивы основной темы в басу, словно предвосхищая возвращение в репризе Da Capo решительного и бесстрашного образа основной темы скерцо.

Четвёртая часть, финал (Allegro con fuoco, C-dur), написан в форме рондо. Тема рефрена — модификация главной темы первой части (Пример 14). В ней также властному возгласу — теперь это арпеджированный аккорд, всплеск в правой руке — отвечают энергичные гаммообразные взлёты. Рефрен выражает героическое начало в действенной динамичной форме. Интересно, что прообраз направленного вверх стаккато в двойных нотах слышен в финале Третьей сонаты Бетховена. Рефрен имеет простую трёхчастную форму с развивающей

серединой. Первая часть — период единого строения из трёх фраз (C-dur, e-moll, E-dur).

Finale.
Allegro con fuoco.

The image shows a musical score for the finale of Brahms' Sonata No. 1, Part 4. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. It includes dynamic markings such as *sf*, *f*, and *ff*, and the instruction *sempre ben stacc. e marc.* The score is written for piano and includes fingerings and slurs.

Пример 14. И. Брамс. Соната №1. Часть 4.

Allegro con fuoco, рефрен (фрагмент)

Средняя часть развивает энергичное наступательное начало финала. Многократно повторяющийся в разных тональностях (A-dur, d-moll, F-dur, B-dur) золотой ход валторн словно вступает в переключку с резкими вопрошающими квартовыми ходами в басу, создавая ощущение упорства и настойчивости (тт. 13—19). В тактах 21—25 диалог бесстрашных возгласов и успокаивающих ответов, яркие динамические контрасты оттеняют репризу (т.26). В ней продолжается развитие основной темы (C-dur, d-moll, C-dur, c-moll), приводящее к кульминации (т.32).

Первый эпизод (т.42) создаёт яркий контраст рефрену, погружая в сферу лирики и умиротворения. На смену безудержному движению приходят покой и нежность, выраженные типично романтическими интонациями, близкими Шуберту и Шуману. В противоположность сугубо инструментальной природе

рефрена в эпизоде вступает вокальное начало: певучая мелодия, плавное волнообразное сопровождение. Контрастность первого эпизода рефрену создают мечтательность интонаций и прозрачная лёгкость фактуры (Пример 15).

Пример 15. И. Брамс. Соната №1. Часть 4.
con espressione, тема первого эпизода (фрагмент)

Форма эпизода, состоящая из трёх строф, также подчёркивает его вокальную сферу. Период, модулирующий из G-dur в D-dur, переходит в «середину», развивающую его интонации (т.51). Это как бы первая строфа песни. Затем возвращается первый период как реприза, но он опять слит воедино с материалом «середины», служащей расширением периода. Это вторая строфа. В третьей строфе (т.73, C-dur) тоже нет границы между периодом и «серединой». Схематически эта форма выглядит так:

$$A(a+b); A1(a^1b^1); A2(a^2b^2).$$

В тактах 87—94 происходит подготовка к рефрену, построенная на нисходящей последовательности тональностей G – F – E – d. Рефрен (т.95), как это часто бывает, сокращён до периода (95—106) и начинается бифункционально, а не тоникой C-dur.

Второй эпизод (т.107, пример 16), как и первый, контрастирует рефрену своей «вокальностью», напоминающей звучание небольшого хора с аккордовой фактурой, типичной для любимого в Германии стиля Liedertafel. Второй эпизод имеет простую трёхчастную форму с расширенной репризой. Тема основана на

золотом ходе валторн. Она написана в форме периода с небольшим расширением. Первое предложение в тональности a-moll, второе (т.116) начинается в A-dur, но претерпевает тональное развитие (cis-moll, gis-moll, C-dur) и приходит к D a-moll.



Пример 16. И. Брамс. Соната №1. Часть 4.
Второй эпизод, первая тема (фрагмент)

Середина (т.125) имеет тревожный, взволнованный характер. Репетиции в басу, восходящие умоляющие интонации усиливают состояние напряжения и беспокойства. В тактах 131—132 F-dur создаёт мимолётное просветление, но нарастающая экспрессия (e-moll) приводит к страстной кульминации (т.137). D разрешается в E-dur, предвосхищая наступление репризы.

Реприза (т.139) динамизирована. Тема изложена в плотной фактуре, напоминающей мощное звучание многоголосного хора. Второе предложение модулирует в F-dur. Далее идёт расширение репризы с дальнейшим тональным развитием, как новая волна, на спаде приводящая к замедлению и затиханию на длительно звучащей D a-moll (тт. 166—172).

Начинается переход к рефрену (тт. 173—190), в котором происходят интереснейшие события: «инструментальная» тема рефрена (9/8) стремится вытеснить «вокальную» тему второго эпизода (6/8). После их трёхкратного «спора» на нисходящих басах F—E—D достигается C и начинается рефрен (т.187) на D F-dur. И даже в него вторгается двутакт «хоровой» темы!

Средняя часть рефрена аналогична её первому проведению. Реприза (т.214) динамизирована. В неё проникают интонации и басовые репетиции из средней части второго эпизода (тт. 220—227). Кульминация на D приводит к последнему разделу финала, коде (т.228), вывод которой — единство инструментального и вокального (особенно слышного в тактах с квартолями) начал, они более «не спорят». Нескончаемый поток настойчивых аккордов, остигатное движение восьмых создают напористый характер. Торжество светлой героики подчёркивает победное сияние тональности C-dur.

Особенности формы рондо в финале воплощают идею его замысла: рефрен — как бы образ потока, изменчивого и неудержимого, эпизоды — острова покоя. Это определяет и принципиальный контраст их тематизма: рефрен — чистая инструментальность классического типа, эпизоды — хоровое пение романтического склада. В коде эти два начала сливаются в гармоничном единстве.

Гениальное дарование Брамса ярко проявилось в фортепианной музыке, тесно связанной с особенностями его пианизма. Уплотнённая мощная фортепианная фактура, насыщенная полифонией и богатыми тембровыми контрастами, порой напоминает звучание оркестра. В то же время лирические, созерцательные, философские страницы музыки композитора пленяют тонким камерным стилем.

Эти характерные черты свойственны уже раннему творчеству Брамса, в частности, первым фортепианным сонатам. По словам М. Друскина, *«Свежестью чувств, непосредственностью выражения покоряет музыка этих сонат, созданных в 1852—1853 годах. То здесь, то там всплывают еще не преодоленные влияния композиторов, перед которыми преклонялся Брамс в свои юные годы, — Бетховена, Шуберта, Шумана. Ощущается и воздействие романтической литературы — Гофмана и Жан-Поля, с её порывистой, возбуждённой речью и фантастически-причудливой поэтической формой. Но сквозь все эти влияния явственно проступает самобытная индивидуальность*

молодого Брамса — страстного мечтателя, юноши с этически чистой, целомудренной душой, но наделенного мятежными чувствами, бурным темпераментом» [3, 69].

В фортепианном творчестве Брамса ярко выражено характерное для него органичное сочетание классических традиций и романтической современности. Это очевидно уже в выборе жанров: соната, концерт, вариации развивают музыкальные идеи прошедших эпох, а баллада, рапсодия, интермеццо, каприччио — произведения романтического направления. Однако даже в сочинениях, предполагающих свободу построения, Брамс придерживается классических форм: рапсодия имеет сонатную форму, интермеццо и каприччио — трёхчастную. Е. М. Царёва отмечает: *«Самые удалённые друг от друга жанрово-стилистические истоки (нередко воспринимаемые почти как цитаты) приходят в музыке Брамса к соглашению, равно «вжитые» внутрь его творческого «я» [4, 14].*

Характерные черты фортепианного творчества Брамса — острый драматизм, контрастность образов, напряжённая динамика в сочетании с глубиной размышления и нежной лирикой, целеустремлённость и логика развития, тематические связи между частями, опора на песенность — определились уже в ранних сочинениях композитора. Поэтому соната C-dur приобретает особую значимость как достижение первой вершины и начало большого творческого пути великого Мастера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Галь Г.* Брамс Вагнер Верди Три мастера — три мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
2. *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965.
3. *Друскин М. С. И.* Брамс. Ленинград: Музыка, 1988.
4. *Царева Е. М.* Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986.
5. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1979.
6. *Шитикова Л. В.* Особенности фортепианного творчества И. Брамса. Вопросы изучения фортепианной музыки Брамса в рамках школьного репертуара: Методическая разработка [Электронный ресурс]. Образовательная социальная сеть, 2018 г. URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2020/05/28/metodicheskaya-razrabotka-na-temu-osobennosti> (дата обращения 10.03.2023).
7. *Peter J.* Volkslied-Bearbeitungen. Brahms-Handbuch. Hg. von Wolfgang Sandberger. Bärenreiter: Metzler, 2009.