

З. Э. АЛИЕВА*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова***ЧЕРТЫ ПРОГРАММНОСТИ В ПЕРВОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ И. БРАМСА:
К ПРОБЛЕМЕ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОГО ИСТОЛКОВАНИЯ**

Публикуемая статья посвящена элементам скрытой программности, выявляемым исследователями в Сонате № 1 G-dur для скрипки и фортепиано И. Брамса. Возможность программного истолкования указанного опуса предопределяется взаимодействием нескольких факторов. Прежде всего, камерно-ансамблевые сонаты, в частности скрипичные, трактуются Брамсом в преимущественно лирическом («дуэтном») плане, чему способствует ярко выраженное влияние камерно-ансамблевого творчества Ф. Шуберта. Помимо общих композиционных и драматургических принципов, характерных для шубертовского инструментализма, Брамсом были чутко восприняты и своеобразно преломлены такие специфические черты художественного мышления, как песенность и автобиографичность. В условиях «дуэтного» ансамбля песенность подразумевает особый тип сопряженности и взаимодействия инструментальных партий, целенаправленный отбор тематизма и приемов его развития. Кроме того, Брамс неоднократно прибегает к завуалированному или прямому автоцитированию, внедряя в сонаты для скрипки и фортепиано интонационно-тематический материал собственных *Lieder* – подлинных «музыкальных дневников» романтического художника. Вот почему не только определенная вокальная миниатюра, но и различные ее претворения в инструментальном «дуэте» могут наделяться неявным программным, в частности автобиографическим, содержанием. Указанные черты программности обнаруживаются и в брамсовской скрипичной Сонате G-dur, которая запечатлела скорбные чувства и переживания композитора, связанные с уходом из жизни Ф. Шумана – младшего сына Роберта и Клары Шуман, талантливого поэта, чьи стихи высоко ценил И. Брамс. Таким образом, в наши дни упомянутый «дуэтный» опус, специфически претворивший некоторые черты композиций *in memoriam*, требует надлежащего интерпретаторского подхода со стороны музыкантов-исполнителей и чуткого воссоздания программного замысла автора.

Ключевые слова: И. Брамс, камерно-ансамблевое творчество, Соната № 1 G-dur для скрипки и фортепиано, песенность, программный замысел, автобиографичность, исполнительская интерпретация.

Для цитирования: Алиева З. Э. Черты программности в Первой скрипичной сонате И. Брамса: к проблеме образно-смыслового истолкования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 52-57.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_52

Z. ALIEVA*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University***PROGRAM FEATURES IN THE FIRST VIOLIN SONATA BY J. BRAHMS:
TOWARDS THE PROBLEM OF FIGURATIVE AND SEMANTIC INTERPRETATION**

The published article is devoted to the elements of concealed program, identified by researchers in the Sonata No. 1 in G Major for violin and piano by J. Brahms. The possibility of interpretation of this opus as a piece of a program music is predetermined by the interaction of several factors. First of all, chamber ensemble sonatas (in particular, violin ones) are interpreted by Brahms in a predominantly lyrical (“duet”) aspect, which is facilitated by the pronounced influence of F. Schubert’s chamber ensemble work. In addition to the general compositional and dramatic principles characteristic of Schubert’s instrumentalism, Brahms sensitively perceived and adopted such specific features of artistic thinking as orientation to songs and autobiographical tendency. Thus, the named orientation to songs in the context of a “duet” ensemble implies a special type of connection and interaction of instrumental parts, a purposeful selection of thematic material and methods of its development. In addition, Brahms repeatedly turns to veiled or direct autoquotation, inserting the thematic material of his own songs – a kind of “musical diaries” by a romantic artist – into the sonatas for violin and piano. Based on this, not only a certain vocal miniature, but also

its various incarnations in an instrumental “duet” can be endowed with a kind of program (in particular, autobiographical) implication. These features of program are also found in Brahms’ Violin Sonata in G Major, which captured sorrowful feelings and experiences of the composer associated with the death of F. Schumann, the youngest son of Robert and Clara Schumann, a talented poet, whose poems were highly appreciated by J. Brahms. Thus, today the mentioned “duet” opus, which in a special way reflected some features of the compositions in memoriam, requires a proper interpretive approach of performers and a delicate recreation of the author’s program concept.

Keywords: J. Brahms, chamber ensemble work, Sonata No. 1 in G Major for violin and piano, song-likeness, program concept, autobiographical tendency, performing interpretation.

For citation: Alieva Z. Program features in the First Violin Sonata by J. Brahms: towards the problem of figurative and semantic interpretation // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 52-57.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_52

«Триада» сонат для скрипки и фортепиано, создававшаяся И. Брамсом на протяжении второй половины 1870–1880-х годов, принадлежит к числу вершинных образцов в истории данного жанра. По мнению современных исследователей, «...инструментальные сонаты-дуэты Брамса органично синтезируют принципы симфонизма, концертности и камерности, продолжая тем самым бетховенскую (и отчасти шумановскую) традицию» [1, с. 306]. Отсюда проистекает явственная параллель между великими художниками классической и романтической эпох, зачастую декларируемая с видимой заостренностью: «...говоря о скрипичных сонатах Брамса... приходишь к мысли, что здесь, как и у Бетховена, имеет место некая универсальность, глобальность абсолютной музыки, не укладывающаяся ни в какие региональные или национальные рамки. <...> Музыка Брамса поистине всечеловечна» [2, с. 284–285]. Подобные «универсальные» обобщения, сами по себе далеко не бесспорные, оказываются весьма уязвимыми еще и по причине заведомого «нивелирования» приоритетных черт композиторской индивидуальности каждого из сопоставляемых творцов.

Между тем, ярко выраженная индивидуальность скрипичных сонат Брамса представляется ныне общепризнанной: в каждом из упомянутых опусов царит «“возвышенно-идеальный голос” скрипки, соединяющий вокальную распевность со способностью растворения в “беспредельных просторах” инструментализма, возможность выявления контраста или единства скрипичного звучания с “объективным” или, наоборот, лиричным фортепиано, – все это способствует выражению лирической сущности брамсовского искусства» (курсив мой. – З. А.) [1, с. 306]. Отмеченная «лирическая доминанта» предопределяет и безусловное тяготение Брамса к *песенности* как важнейшей характеристике инструментальных, в том числе камерно-ансамблевых, сочинений Ф. Шуберта.

Разумеется, указанная песенность может трактоваться в шубертовском наследии весьма

многогранно, о чем свидетельствует появление в исследовательском лексиконе специфических дифференциаций, например «*песенного симфонизма*». Однако в камерных ансамблях Шуберта песенность воплощена с максимальным размахом, начиная с общего характера изложения (знаменитые «божественные длинноты», упоминавшиеся еще Р. Шуманом) и заканчивая концептуальной ролью соответствующих автоцитат в сонатно-циклических опусах (струнный квартет «Смерть и девушка»). Порой возникает впечатление, что «...в шубертовских ансамблях все поется: и главные, и побочные темы, и музыка финальных *allegri*. Таким образом, происходит преломление традиций жанра *вокального дуэта*, типичного для... традиций бытового музицирования» (цит. по: [3, с. 51]). Очень многое в подобном толковании камерно-инструментальных жанров оказалось близким Брамсу; пожалуй, только «длиннот» он упорно избегал, сохраняя приверженность лаконичному и концентрированному типу высказывания.

По мнению Е. Царевой, «песенность проявляется во всех брамсовских сонатах-дуэтах – прежде всего, в самом типе соотношения скрипки и фортепиано, напоминающем о вокальной лирике композитора <...>, а также в целостности мелодического развертывания, в сплошном токе лирического тематизма. В первых двух сонатах роль песенности подтверждается введением цитат из брамсовских песен <...>. Кроме того, обе сонаты пронизаны узнаваемыми интонациями других песен Брамса <...> имеющих автобиографическое значение. Все это создает предпосылки для проникновения элементов программности, сродни тем, которые претворялись в камерно-ансамблевых сочинениях Шуберта» [1, с. 306].

В качестве показательного примера такой «завуалированной» программности может быть рассмотрена Первая скрипичная соната (G-dur op. 78), создававшаяся Брамсом в летние месяцы 1878–1879 годов. Как полагают исследователи,

музыкальная драматургия соответствующего цикла характеризуется специфической двуплавноностью: прекрасные картины природы, созерцаемые художником-творцом, порождают непрерывный «поток ассоциаций», которые восходят к многообразным жизненным реалиям – трагическим и радостным, сиюминутным и запечатленным памятью. Внешний план, связанный с «пейзажными зарисовками», доминирует в начальном *Vivace ma non troppo*: отдохновение от повседневных забот, любование «восхитительной летней свежестью каринтийских далей» [4, с. 251] благоприятствует подлинному взлету композиторской фантазии. «Свобода и непринужденность определяют строение этой части. Главенствующая здесь инициальная тема – одно из прекраснейших брамсовских открытий, ласковое обращение, “утренний привет” (“с добрым утром, милый ангел мой”), тихое вслушивание в неомраченную красоту природы... Из нее вырастают и вторая тема главной партии, и побочная, и все певучие фигурации, и хоральные аккорды заключительной. Но и сама тема – в разных вариантах – неоднократно возвращается (в связующей, в конце побочной, разработке, коде)», придавая изложению черты рондальности [1, с. 309]. Наряду с этим, в *Vivace* фигурирует и некий программный «подтекст», определяемый интонационно-тематическими аллюзиями брамсовской песни «Как сирень, расцветает любовь моя» (из цикла «Песни юности» ор. 63 на стихи Ф. Шумана¹). Автобиографический характер данной песни благоприятствует истолкованию I части в русле традиционных образных параллелей между «цветением природы» и радостным самоощущением молодости, зарождающимся трепетным любовным чувством художника, его трогательно-сокровенным признанием. В свою очередь, упомянутая инициальная тема *Vivace* фактически уподобляется «лейтмотиву» подразумеваемого лирического героя цикла.

Значимость описываемого «подтекста» в Сонате выявляется не сразу – логика его осмысления может быть названа *ретроспективной*. Во II части цикла, *Adagio Es-dur*, как будто преобладает «светлая объективная лирика с оттенком пасторальности» [5, с. 8], оттеняющая и дополняющая образно-эмоциональную атмосферу *Vivace*. Между тем, исходная сдержанность, даже сумрачность фортепианной «преамбулы» лишь усугубляется позднейшим вступлением скрипичной партии, «реплики-вздохи» которой на фоне чередующихся мажоро-минорных «светотеней» производят впечатление исподволь нарастающей безотчетной тревоги. Наконец, центральный раздел (форма *Adagio* – сложная трехчастная) озаглавлен эмоциональным взрывом:

непреклонная суровость пунктированных маршевых построений чередуется с хроматическими восходящими интонациями – словно мучительными и безуспешными поисками выхода из предначертанной «роковой сферы». И авторское обозначение темпа данного раздела (*Piu Andante* – «ближе к темпу шага»), и характерная ритмическая пульсация могут быть истолкованы как «зримый образ “траурного шествия”», скорбного резюме, подытожившего «столкновение безжалостной смерти и юной жизни» [1, с. 307]. При этом ведущая роль, отводимая в драматическом нагнетании узнаваемому «лейтмотиву» I части (сочетанию пунктированной ритмоформулы с трехкратным повторением одного звука), позволяет заключить: именно «лирическому герою» суждено было стать жертвой «столкновения».

Финал цикла, *Allegro molto moderato g-moll* – *G-dur*, ассоциируется с элегической постлюдией, на протяжении которой сдержанная печаль резиньяции оттеняется эпизодами светлых воспоминаний об ушедшем. Образно-смысловая сопряженность *Allegro* с предшествующей частью выявляется благодаря неоднократному появлению «лейтмотива», а также «целостной реминисценции» основной темы *Adagio* (серединный раздел и кода), «...приносящей с собой тихое просветление и утешение, а в самом конце – даже радостный взлет в одноименном мажоре, напоминающем о первой части» [1, с. 307]. Тем самым подразумеваемый «сюжет» обретает необходимую логическую завершенность, утверждая победу человеческого духа, воспаряющего над мрачными безднами небытия... Подобная концепция, «бетховенская» по сути (достаточно упомянуть фортепианную Сонату № 12 *As-dur* ор. 26 или Третью симфонию великого классика), в толковании Брамса предстает глубоко личностной, субъективно интерпретируемой, чему способствует видимая «автобиографичность» финала. В крайних разделах *Allegro* фигурирует своеобразная «контаминация» музыкального тематизма двух песен Брамса – «Под дождем» и «Эхо», явственно резонирующих друг другу: «В “Песне дождя” возникают образы-воспоминания о навсегда утраченном детстве, навеваемые стучащими в окно каплями дождя; в “Эхо” они сравниваются со слезами... Брамсовские песни – прекрасные элегии, в которых “пейзаж” сливается с настроением ровной и неизменной печали. Этим настроением окутана вся финальная часть сонаты» [1, с. 307], и «песенность» композиторского мышления, наглядно репрезентируемая двумя соответствующими автоцитатами, выступает в роли связующего звена между реальностью и миром художественного вымысла. Именно летом 1879 года, в период сочинения

описываемого «дуэтного» цикла, Брамс вновь и вновь размышлял о смерти Ф. Шумана²; потребность выразить в музыке нахлынувшие горестные чувства и переживания, скорее всего, не ограничилась эпизодом «траурного шествия» из Adagio, но в значительной степени повлияла на «скрытую программу» Сонаты в целом. Кстати, весьма примечательно двойственное отношение автора к данной «программе». Осознавая слишком личный ее характер, Брамс не решился указать мемориальное посвящение Ф. Шуману в опубликованном тексте, однако с явным умыслом сообщал друзьям-музыкантам об использованных песенных автоцитатах, что подразумевало желательность дальнейших рассуждений по поводу мотивированности этих «заимствований», их роли в образно-смысловой концепции и т. д.

Каковы же наиболее существенные задачи музыканта-исполнителя, обусловленные программностью анализируемой Сонаты? На уровне циклической композиции представляется необходимым уделить особое внимание «сквозному движению мысли», доминирующему в данном опусе: «Соль-мажорная соната – может быть, самое “привольное” произведение Брамса <...> характеризуемое полным отсутствием какой-либо эмоциональной скованности. Упоение восторгом или грустью, полная погруженность в светлый полет поэтической мысли или в ее бесконечное печальное кружение – вот *единый* образ сонаты» [1, с. 308]. Достижению указанного «единства» при внешней контрастности и многоплановости целого ряда построений (особенно во II и III частях цикла) способствует выдержанная темпоритмическая пульсация. Использование агогических приемов (особенно замедлений) должно быть сведено к минимуму: как правило, неумеренность в указанном аспекте интерпретации оборачивается показной «сентиментальностью», безусловно чуждой творчеству Брамса и, тем более, не характерной для рассматриваемого цикла.

Немаловажная особенность фактурного изложения в брамсовских «сонатах-дуэтах» – приоритетная роль имитационно-полифонической техники. Названная техника отнюдь не всегда трактуется в духе классических традиций, активизируя процесс развития или обозначая драматическое нагнетание. Вслед за Шубертом (и в целом более изобретательно и целеустремленно) Брамс обращается к имитации в условиях песенно-повествовательного экспонирования и развития музыкального материала, что способствует фактическому возникновению «дуэтов согласия». Исходя из программного замысла характеризуемой Сонаты, подобная трактовка полифонических эпизодов представляется весьма существенной частью «мемориального» опуса.

Активное использование множественных интонационно-тематических связей, наблюдаемое в указанном цикле, сопряжено с необходимостью слухового распознавания ключевых реминисценций и «лейтмотивных» построений вопреки их ситуативному «варьированию». Так, важнейший «лейтмотив» Сонаты, о котором говорилось выше, фигурирует в трех основных ритмических вариантах пунктированного «ядра»: четвертная нота – пауза-восьмая и нота аналогичной длительности (Vivace); тот же вариант в «двойном уменьшении» (начальная восьмая – шестнадцатые пауза и нота в центральном разделе Adagio); восьмая нота с точкой и шестнадцатая (финальное Allegro). При этом, однако, выдерживаются единый способ артикуляционно-штрихового «произнесения» (staccato) и сходное (затактовое) метрическое положение упомянутых «версий», что необходимо должным образом подчеркнуть исполнительскими средствами.

«Лирическая сущность» брамсовского камерно-инструментального стиля подразумевает особую дифференциацию громкостно-динамического рельефа, в рассматриваемом цикле усугубляемую «скрытой программностью» замысла. К примеру, отрешенно-элегическое настроение, доминирующее в заключительной части, порой «...уступает место некоторой экспрессии. Пассажи шестнадцатых в партии фортепиано почти на всем протяжении финала создают атмосферу взволнованного движения, на фоне которого скрипка произносит монолог, полный затаенной скорби и драматизма, но все это – на фоне *сдержанных динамических оттенков*. Все crescendo обычно заканчиваются diminuendo или обратной “вилочкой”. Господствующие нюансы – *p* или *pp*, и только в двух местах автор требует от исполнителей играть в нюансе *f*» (курсив мой. – З. А.) [2, с. 283]. Отмеченная «сдержанность» требует не только целенаправленного слухового контроля, но и последовательного использования «альтернативных» выразительных средств, позволяющих воссоздать «затаенную скорбь и драматизм» отдельных эпизодов рассматриваемого финала без динамических «излишеств».

Подводя итог вышеизложенному, следует подчеркнуть, что современные проблемы интерпретации камерно-ансамблевых произведений Брамса традиционно вызывают особый интерес у специалистов (см.: [7]). Причина ясна: помимо «совершенного владения инструментом», скрипач – исполнитель указанных сочинений – должен продемонстрировать высокообразованный «...художественный интеллект, способность в деталях и в целом убедительно передать сложную сущность музыкальных идей

этого композитора...» [2, с. 285]. Таким образом, углубленное осмысление программности как значимого фактора брамсовских концепту-

альных замыслов, относящихся к упомянутой сфере, представляется несомненно актуальной и перспективной исследовательской задачей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Феликс Шуман (1854–1879) – младший сын Роберта и Клары Шуман, крестник Брамса, автор нескольких сборников лирической поэзии, высоко ценимых композитором. Многие из стихотворений Ф. Шумана были положены Брамсом на музыку.

² Молодой поэт скончался в середине января 1879 года, однако Брамс узнал об этом лишь спустя полтора месяца. «Говорят, что в таких случаях надо испытывать облегчение и освобождение, – с горькой иронией писал он Кларе Шуман. – Но я пока этого не ощутил. На меня нахлынули воспоминания и мысли о всем том хорошем, на что я мог уповать и надеяться» (цит. по: [6, с. 159]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с.
2. Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
3. Алиева З. Э. Камерно-ансамблевые сонаты Ф. Шуберта в репертуаре современного скрипача: проблемы исполнительской интерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 50–55.
4. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 432 с.
5. Зимина В. Я., Попов П. В. Сонаты для скрипки и фортепиано И. Брамса: некоторые аспекты ансамблевого исполнительства: учеб.-метод. пособие. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. 26 с.
6. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: исследование. М.: Композитор, 2003. 636 с.
7. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса: исследование. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 292 с.

REFERENCES

1. Tsareva E. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.
2. Fel'dgun G. Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70kh godov 20 veka [History of the Bow Art from the sources to the 1970s]: course of lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 500 p.
3. Alieva Z. Kamerno-ansamblevye sonaty F. Shuberta v repertuare sovremennogo skripacha: problemy ispolnitel'skoy interpretatsii [Chamber ensemble Sonatas by F. Schubert in the repertoire of a contemporary violinist: problems of performing interpretation]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 1. Pp. 50–55.
4. Geyringer K. Iogannes Brams [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka, 1965. 432 p.
5. Zimina V., Popov P. Sonaty dlya skripki i fortepiano I. Bramsa: nekotorye aspekty ansamblevogo ispolnitel'stva [Sonatas for Violin and Piano by J. Brahms: Some aspects of ensemble performing art]: educational and methodic manual. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2015. 26 p.
6. Rogovoy S. Pis'ma Iogannesa Bramsa [Johannes Brahms' Letters]: research work. Moscow: Kompozitor, 2003. 636 p.
7. Khramova I. Kamerno-instrumental'nye ansambli Bramsa [Chamber instrumental ensemble works by J. Brahms]: research work. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2012. 292 p.

Алиева Зарема Эбазеровна

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова

Россия, 295015, Симферополь

selsebil@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-8037-9692

Zarema E. Alieva

Professor at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University

Russia, 295015, Simferopol

selsebil@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-8037-9692