

Е. А. ЛУКЪЯНЕНКО*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО H-DUR, op. 8 И. БРАМСА
В СОВРЕМЕННОМ КОНЦЕРТНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ:
ОЦЕНКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Статья посвящена Фортепианному трио H-dur (1854/1889) – одному из широко известных камерно-ансамблевых произведений, относящихся к раннему периоду творчества И. Брамса. Это сочинение, опубликованное через несколько месяцев после завершения, весьма положительно оценивалось современниками и фигурировало в концертных программах авторитетных музыкантов-исполнителей второй половины XIX века. Однако в конце жизни композитор осуществил радикальную переработку Трио H-dur, что повлекло за собой репертуарные коррективы: ранняя редакция указанного опуса была надолго забыта. В наши дни, благодаря видимой доступности обеих версий Трио, специалисты предпринимают сравнительно-аналитические изыскания, которые позволяют с максимальной точностью зафиксировать и описать преобразования соответствующего авторского текста. При этом оценки масштабов и значимости описываемых изменений расходятся. По мнению исследователя, допустимо рассматривать две соотносимые редакции как самостоятельные произведения, опирающиеся на родственный (в значительной мере совпадающий) музыкальный материал. Учитывая композиционные, драматургические и стилевые особенности обозначенных редакций, представляется возможным условно именовать раннюю версию Трио op. 8 «полистилистической». В ней представлен индивидуальный синтез классических («бетховенских») традиций и достижений «ново-немецкой школы» (Ф. Лист, отчасти Р. Вагнер). Ощутимые трудности, сопутствующие исполнительскому прочтению данной версии, обуславливают ее адресацию: это концертирующие профессиональные музыканты с обширным артистическим опытом и художественным кругозором. Поздняя («классическая») версия Трио H-dur, значительно более компактная и лаконичная, характеризуется композиционной ясностью и драматургической целенаправленностью, что способствует успешному освоению данной редакции в контексте вузовского учебного процесса и концертно-педагогической исполнительской практики.

Ключевые слова: И. Брамс, камерно-ансамблевое творчество, Фортепианное трио H-dur op. 8, авторские редакции 1854 и 1889 годов, концертно-педагогический репертуар музыкальных вузов.

Для цитирования: Лукьяненко Е. А. Фортепианное трио H-dur, op. 8 И. Брамса в современном концертно-педагогическом репертуаре: оценки и перспективы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 140-145.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_140

E. LUKYANENKO*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***PIANO TRIO IN B MAJOR, Op. 8 BY J. BRAHMS
IN THE CONTEMPORARY CONCERT-PEDAGOGICAL REPERTOIRE:
APPRAISALS AND PROSPECTS**

The article is devoted to the Piano Trio in B major (1854/1889) – one of the well-known chamber ensemble works dating back to the early period of J. Brahms' work. This work, published a few months after its completion, was assessed very positively by contemporaries and appeared in the concert programs of respected performing musicians of the second half of the 19th century. However, at the end of his life, the composer carried out a radical revision of the Trio in B major, which entailed repertoire adjustments: the early edition of this opus was forgotten for a long time. Nowadays, thanks to the apparent availability of both versions of the Trio, experts are undertaking comparative analytical research that allows them to record

and describe the transformations of the appropriate author's text with maximum accuracy. At the same time, estimates of the scale and significance of the described changes differ. According to the researcher, it is permissible to consider two correlated editions as independent works based on related (largely coinciding) musical material. Taking into account the compositional, dramatic and stylistic features of the indicated editions, it seems possible to conditionally call the early version of the Trio op. 8 "poly-stylistic". It presents an individual synthesis of classical ("Beethovenian") traditions and achievements of the "new German school" (F. Liszt, partly R. Wagner). The tangible difficulties accompanying the performing reading of this version determine its address: these are professional concert musicians with extensive artistic experience and artistic outlook. The later ("classical") version of the Trio B major, much more compact and laconic, is characterized by compositional clarity and dramatic focus, which contributes to the successful development of this edition in the context of the high music school educational process and concert and pedagogical performing practice.

Keywords: J. Brahms, chamber ensemble work, Piano Trio in B major Op. 8, author's versions of 1854 and 1889 years, concert-pedagogical repertoire of high music schools.

For citation: Lukyanenko E. Piano Trio in B major, Op. 8 by J. Brahms in the contemporary concert-pedagogical repertoire: appraisals and prospects // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 140-145.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_140

Как известно, высочайший творческий уровень камерно-ансамблевой музыки Иоганнеса Брамса удостоверяется многочисленными единодушными отзывами зарубежных и отечественных музыкантов-исполнителей, а также весьма авторитетных исследователей. Пожалуй, лишь отдельные брамсовские опусы фигурируют сегодня в центре научных дискуссий, порождая разноречивые оценки и несходные интерпретации. К числу подобных сочинений принадлежит, в частности, Фортепианное трио H-dur, op. 8 (1854/1889). Прежде всего, показательны диаметрально противоположные характеристики данного цикла, представленные в специальной литературе. Согласно характеристике Е. Царевой, Трио H-dur – «...произведение вдохновенное и масштабное, еще одна "скрытая симфония" (проводится аналогия с ранними фортепианными сонатами Брамса. – Е. Л.)» [1, с. 58]. По мнению цитируемого автора, наиболее впечатляющими представляются «полное истинного воодушевления начало *Allegro con moto*» и «завершение *мажорного* трио *минорным* финалом», – в данном случае «драматические образы, которые утверждаются в заключительной части», уподоблены «пророческому предчувствию» молодого художника, возникшему «в самые светлые и безоблачные дни юности» [Там же, с. 58–59]¹.

Напротив, по утверждению Л. Кокоревой, Трио H-dur «...обнаруживает следы еще незрелого мастерства: рыхлость формы, несколько вялое, недостаточно концентрированное развитие», хотя музыка этого сочинения «...по-юношески свежа, непосредственна и окрашена в ярко выраженные романтические тона» [2, с. 451–452]. По-видимому, исходным моментом для соответствующего лаконичного высказыва-

ния явились более пространственные рассуждения К. Гейрингера: «Полное юношеской свежести и задушевное по выдумке, мягкое и чувственное по звучанию и разнообразное по настроению – такое впечатление производит это наиболее раннее из опубликованных камерных произведений композитора <...> Только в одном характерном отношении Брамс... оказывается несостоятельным: он не знает чувства меры» [3, с. 239]. Вот почему, указывает К. Гейрингер, едва ли не в каждой из частей цикла «...чрезмерное богатство выдумки... приводит к очевидному романтическому распаду формы» или, по крайней мере, заведомо «...причиняет серьезный ущерб ее целостности» [Там же, с. 240].

Отмеченные разногласия фактически проецируются на последующую концертно-сценическую биографию Трио H-dur. Известно, что на рубеже 1880–1890-х годов Брамс повторно обратился к соответствующей партитуре (в связи с необходимостью переиздания op. 8) и подготовил новую редакцию названного цикла. Некоторые специалисты вообще не упоминают об этом (см.: [2; 4]) или довольно кратко отзываются о «переработке юношеского произведения» с позиции авторской «ревизии старых рукописей»; так, по мнению Е. Царевой, «речь шла в основном о сокращении, коснувшемся главным образом первой части. Сильно уменьшились развивающие разделы, разветвленный материал трех тем побочной партии заменила одна прекрасная тема... обобщившая образ романтического томления», и т. п. [1, с. 286].

Детальный сравнительный анализ первоначальной и обновленной редакций побуждает К. Гейрингера несколько иначе оценить фактический итог предпринятой «ревизии» Трио.

«Главная цель переработки заключается в стремлении упростить сочинение и ограничить его юношескую расточительность. Ни одна деталь не представляется композитору настолько незначительной, чтобы не подвергнуть ее пересмотру под углом данной точки зрения. <...> Десятки разнообразных изменений не удовлетворяют Брамса, и в конце концов он пишет заново целые разделы. Так, сокращения в первой части... приводят к необходимости обновления разработки и репризы, которая на этот раз не содержит фугато. Нечто подобное происходит с Adagio и финалом; лишь в скерцо композитор ограничивается только изменением коды. В своей “новой редакции” произведение... потеряло больше трети первоначального объема, зато необычайно выиграло в силе и законченности», – утверждает цитируемый исследователь [3, с. 240].

Необходимость более внимательного изучения двух упомянутых «версий», прежде всего, мотивируется рядом существенных композиционных и драматургических различий, о которых пишет К. Гейрингер. Поверхностная и схематичная оценка последних зачастую приводит к опрометчивым аналитическим обобщениям. Так, новейшая монография о полифоническом искусстве Брамса содержит примечательный тезис по поводу непосредственно выявляемой связи между имитационным контрапунктом и разработочной техникой в сонатных *allegri* этого композитора. Наглядным подтверждением сказанного представляется реприза I части Трио *H-dur*, с протяженным «бетховенским» фугато – своего рода «второй разработкой» [5, с. 30–31, 52]. Однако следует учитывать, что в поздней редакции Трио данный эпизод был полностью купирован, следовательно, Брамс фактически решил «уклониться» от намеченной ранее «бетховенской» линии как не соответствующей его подлинным художественно-концептуальным устремлениям (по крайней мере, в указанном *Allegro con moto* / *Allegro con brio*). Подобные «коррективы» обнаруживаются и в других частях цикла, что позволяет усомниться в правомерности рассуждений о «стремлении упростить сочинение и ограничить его юношескую расточительность» как «главной цели», будто бы подразумевавшейся композитором в процессе довольно основательной «ревизии старой рукописи» [3, с. 240; 1, с. 286].

Вероятно, оптимальному разрешению подобных дискуссий мог бы способствовать лаконичный комментарий, принадлежащий самому Брамсу: «Я заново написал мое Трио *H-dur* и хочу назвать его *op. 108* вместо *op. 8*» (цит. по: [6, с. 292]; курсив мой. – Е. Л.). Иными словами, упоминается не «редактирование» соответствующего

опуса, не «корректировка» избранных фрагментов партитуры, но фактическое ее *пересочинение*, целенаправленно «сплавляющее» звуковой материал более ранней «версии» с вновь создаваемыми фрагментами и разделами. Подобные случаи нередко встречаются в истории музыки романтической эпохи. Допустимо сослаться на известные примеры – авторские варианты некоторых симфоний А. Брукнера либо программных инструментальных композиций Ф. Листа, весьма явственно отличающиеся друг от друга. Аналогичные расхождения присущи двум названным редакциям Трио *H-dur* И. Брамса: их сравнительный анализ обнаруживает безусловное своеобразие двух *самостоятельных* (хотя и взаимосвязанных) опусов, что предопределяется общей логикой эволюционных процессов, характерных для авторского камерного стиля и художественно-эстетических воззрений композитора. Поистине впечатляет «...громоздкая работа, проделанная Брамсом на пороге 60-летия...» с позиции «критического пересмотра... творения юности» [7, с. 83–84]. При этом, однако, следует учитывать, что предпринимаемые аналитические операции не подразумевают «...однозначного решения вопроса: какой из двух вариантов лучше» в художественно-эстетическом аспекте и, следовательно, может быть рекомендован к преимущественному использованию в современной концертно-педагогической практике [Там же, с. 105].

Оценивая преобразования, осуществленные Брамсом в «заново написанном Трио», специалисты неизменно подчеркивают главенствующую роль лаконизма и целеустремленности в *композиционном изложении* практически всех частей масштабного цикла. Так, начальное *Allegro con moto*, III часть (*Adagio*) и финал были сокращены автором более чем на треть [7, с. 98]. Наряду с ярко выраженной компактностью фактурного изложения и темпоритмической «собранностью», обозначенная тенденция оказалась весьма привлекательной для позднейших интерпретаторов (особенно молодых музыкантов). С одной стороны, при несравненно меньших физических и психологических нагрузках, явно упрощалось решение задач, связанных с успешным построением «исполнительской формы»². С другой стороны, преодолевались видимые затруднения, обусловленные первоначальным «бицентризмом» *музыкальной драматургии* цикла.

Как известно, в редакции 1854 года прослеживалось некое «противопоставление» крайних частей при их видимой драматургической равнозначности. В частности, кода *Allegro con moto* наглядно репрезентировала «...подлинный

апофеоз основного образа I части <...> Мощный динамический подъем (Schneller) приводил к звучанию главной темы на *ff* (con forza, pesante)» [7, с. 90]. Этому «апофеозу» в дальнейшем отвечало фактически сходное – монументальное провозглашение соответствующей темы финала в коде финального Allegro molto agitato (с аналогичными ремарками *ben marcato*, Schneller, pesante): «Плотность фактуры, двойные ноты в партии струнных, обильная педализация, указанная автором, придавали партитуре подлинно листовский размах» [Там же, с. 102].

Напротив, окончание Allegro con brio (I часть в редакции 1889 года) было призвано запечатлеть «...синтез главной и побочной тем. Этому способствовал более спокойный характер движения – Tranquillo (ремарки автора – dolce, sostenuto), позволявший как бы осмыслить завершившееся действие. Тем самым кода приобретала довольно сдержанный, философский характер», выдерживаемый до заключительного «генерального crescendo» [7, с. 91]. В свою очередь, соответствующий раздел финальной части был драматургически переосмыслен: теперь окончание Allegro трактовалось подобно «...второй разработке, чему способствовали и единая тематическая основа, и приемы развития музыкального материала, и общность динамических указаний. Доминирующая в коде приподнятая, взволнованная атмосфера (*animato un poco*) усиливалась неуклонным нарастанием динамики от *pp* до *ff*, подчеркивая особую целеустремленность звукового потока» [Там же, с. 105]. Осмысление драматургической перспективы позволяло обнаружить не изначальную «оппозицию», но преемственную связь крайних частей сонатного цикла, мотивируемую их функциональным своеобразием в контексте единого целеустремленного развития.

Отмеченный «моноцентризм», с явной устремленностью развития к финалу, представляется вполне естественным развитием классических (прежде всего, бетховенских) традиций, освоение которых чаще всего протекает на сравнительно ранних этапах профессионального обучения молодых музыкантов-исполнителей. Поэтому исполнение второй редакции Трио op. 8 представляется закономерным продолжением и развитием соответствующей концертно-творческой практики. Более сложным представляется интерпретаторское воплощение ранней версии цикла, тяготеющей к *стилистическому «диалогу»* с традициями иного плана. Речь идет о воздействии художественных принципов «новой немецкой школы» (прежде всего, Ф. Листа) в плане композиционной масштабности, ладотональной и тембровой красочности, ораторской

декламационности, эпически-«многопланового» развертывания звуковой формы, упорядочиваемой и цементируемой посредством техники монотематических преобразований, интонационных связей, и т. д.³ Не случайно специалистами высказывается предположение о том, что позднее «автора, скорее всего, не удовлетворяла ощущавшаяся в сочинении “полистилистика”, при не достигнутом... органичном слиянии различных стилевых устремлений» [7, с. 83]. Аналогичная «многосоставность» прослеживается в чередовании и взаимодействии «классических» и «новоромантических» приемов фактурного изложения, педализации, фразировки и т. д. (см.: [9, с. 51, 53]). Особая роль указанных тенденций прослеживается в заключительной части цикла: «...финал, который превосходит по своим масштабам любую из предшествующих частей, – это, по сути, вполне самостоятельная пьеса, близкая симфоническим поэмам листовско-вагнеровского типа» [7, с. 98].

В целом, столь очевидное своеобразие первоначальной редакции Трио op. 8, заведомо сопряженное с дополнительными исполнительскими трудностями, едва ли позволяет рекомендовать названную партитуру для освоения в классе камерного ансамбля. Однако для зрелых, вполне сформировавшихся музыкантов-исполнителей именно этот вариант представляется чрезвычайно интересным: знакомство с творческим наследием «Йоганнеса Крейсlera-младшего» (так именовал себя 20-летний Брамс) таит в себе увлекательные перспективы новых художественных открытий, среди которых, естественно, особое место принадлежит упоминаемым выше нетривиальным «полистилистическим экспериментам».

Как известно, полистилистика, начиная с 1960-х годов, выдвигается на приоритетные позиции в камерно-ансамблевом искусстве, и современные концертирующие артисты с видимой охотой пополняют соответствующими произведениями свой репертуар. Однако сочинения Брамса, на поверхностный взгляд, не слишком располагают к «диалогам» с нынешней эпохой, будучи «обращенными в прошлое»: ведь автор Трио op. 8 якобы лишь «...претворяет опыт великих предшественников – Моцарта и позднего Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Шумана» [4, с. 52]. Ограниченность подобной «стилевой идентификации» в наши дни выглядит бесспорной. Не будет преувеличением утверждать, что и современная слушательская аудитория по достоинству оценит аналогичные «предчувствия и предвестия», заключенные в раннем произведении великого романтического художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа над упомянутым циклом была завершена в конце февраля 1854 года. Тогда же Брамс узнал о драматическом событии – попытке самоубийства, предпринятой Р. Шуманом и явившейся тяжелым ударом для всех его друзей и почитателей. Вероятно, Шуман смог ознакомиться с партитурой Трио H-dur (или хотя бы отдельными частями данного произведения), однако посвятить ор. 8 глубоко почитаемому коллеге и покровителю в сложившихся обстоятельствах Брамс не решился.

² Скорее всего, указанная «доступность» принималась во внимание и самим Брамсом, который прокомментировал восторженные отзывы по поводу концертной премьеры «обновленного» Трио (февраль 1890 года) с подчеркнутой иронией: «...все нашли его мечтательным, романтическим и далее в таком же роде» (цит. по: [1, с. 286]).

³ Исходя из этого, общие принципы ладотональной организации инструментального «цикла сквозного развития», реализуемые в данной версии Трио H-dur, также отличаются видимым своеобразием, что, однако, учитывается не всегда (см.: [8, с. 157–161]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: моногр. М.: Музыка, 1986. 384 с.
2. Кокорева Л. М. Иоганнес Брамс. Камерные инструментальные ансамбли // Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие: в 3 кн. М.: Музыка, 1990. Кн. 2. С. 430–463.
3. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 432 с.
4. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса: исслед. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 292 с.
5. Червинская Н. В. Интертекстуальное пространство полифонии И. Брамса: моногр. Ростов н/Д: Мини Тайп, 2021. 254 с.
6. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 636 с.
7. Бондурянский А. З. Два варианта Трио H-dur ор. 8 И. Брамса (сравнительная характеристика) // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Вып. 2. С. 82–105.
8. Шлифштейн Н. С. Заметки о цикле сквозного развития в камерно-инструментальных ансамблях Брамса // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 156–169.
9. Денежкин В. А. Об особенностях артикуляции в фортепианных ансамблях И. Брамса // Произведения отечественной и зарубежной классики в репертуаре студентов вуза: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1993. С. 37–56.

REFERENCES

1. Tsareva E. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.
2. Kokoreva L. Iogannes Brams. Kamernye instrumental'nye ansambli [Johannes Brahms. Chamber Instrumental Ensemble Works]. In: Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany in the 19th century]: textbook: in 3 vol. Moscow: Muzyka, 1990. Vol. 2. Pp. 430–463.
3. Geyringer K. Iogannes Brams [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka, 1965. 432 p.
4. Khramova I. Kamerno-instrumental'nye ansambli Bramsa [Chamber instrumental ensembles by J. Brahms]: research work. Nizhniy Novgorod: M. Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory, 2012. 292 p.
5. Chervinskaya N. Intertekstual'noe prostranstvo polifonii I. Bramsa [The inter-textual space of J. Brahms' polyphony]: monograph. Rostov-on-Don: Mini Tipe, 2021. 254 p.
6. Rogovoy S. Pis'ma Iogannesa Bramsa [Johannes Brahms' Letters]. Moscow: Kompozitor, 2003. 636 p.
7. Bonduryanskiy A. Dva varianta Trio H-dur I. Bramsa (sravnitel'naya kharakteristika) [Two versions of J. Brahms' Trio in B major]. In: Kamernyj ansambly: Pedagogika i ispolnitel'stvo [Chamber ensemble: Pedagogics and performing art]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1996. Issue 2. Pp. 82–105.
8. Shlifshhteyn N. Zametki o tsikle skvoznogo razvitiya v kamerno-instrumental'nykh ansamblyakh Bramsa [The notes on the cycle of through development in the chamber instrumental ensembles by J. Brahms]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 1. Pp. 156–169.
9. Denezhkin V. Ob osobennostyakh artikulyatsii v fortepiannykh ansamblyakh Bramsa [On the features of articulation in the piano ensemble works by J. Brahms]. In: Proizvedeniya otechestvennoy i

zarubezhnoy klassiki v repertuare studentov vuza: voprosy stilya i ispolnitel'skoy interpretatsii [The Russian and foreign classical works in the repertoire of the high school students: the issues of style and performing interpretation]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1993. Pp. 37–56.

Лукьяненко Евгений Александрович

доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lukyanenko-1976@bk.ru
ORCID: 0009-0009-6036-7639

Evgeniy A. Lukyanenko

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
and Concertmaster's Training
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lukyanenko-1976@bk.ru
ORCID: 0009-0009-6036-7639