

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 785.72

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_73

А. Н. ПОКРЫШКИНА, Е. М. ШАБШАЕВИЧ
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

ТРАКТОВКА ЦИКЛА В СКРИПИЧНЫХ СОНАТАХ И. БРАМСА

В настоящей статье раскрывается своеобразие художественного содержания и формы трех сонат для скрипки и фортепиано И. Брамса – сочинений, занимающих весьма существенное место в репертуаре современных камерных исполнителей и в новейших музыковедческих исследованиях. Проблема цикличности этих сонат освещается на протяжении статьи в различных аспектах. Выявляются образно-смысловые доминанты каждого опуса в плане сопряженности лирического, драматического, жанрового и скерцозного, важнейшие особенности музыкальной драматургии (в частности, соотношения монологического и диалогического принципов, пути развития конфликтов). Анализируются жанрово-интонационные параметры тематизма, его песенные и симфонические корни, стилевые истоки, а также разнообразные способы тематического развития – мотивное, полифоническое, вариационное. Рассматриваются функции частей в указанных циклах (констатируется в целом классический подход, подразумевающий ключевую роль начальных *allegri*, интермедийную – средних частей и кульминационную – финалов, хотя и с оговорками), факторы композиционного и драматургического единства – общие для названной триады и уникальные в каждом из освещаемых произведений. Выявляются структурные закономерности, прежде всего подходы к основным формам (трехчастной, сонатной и рондо), освещаются взаимодействия сонатности и других композиционных принципов – поэмности, вариационности и рондальности. Особое внимание уделено диалогическим взаимоотношениям партий скрипки и фортепиано, характерным для упомянутых «дуэтных» циклов. В статье акцентируются глубинные синтезирующие интенции художественного мышления Брамса, обозначаются его множественные связи с историческими традициями камерного жанра, предопределяющие органичный сплав барочных, классических и романтических элементов в пространстве индивидуального авторского стиля.

Ключевые слова: Иоганнес Брамс, камерно-ансамблевое творчество, сонаты для скрипки и фортепиано, музыкальная драматургия, сонатный цикл, синтезирующие процессы.

Для цитирования: Покрышкина А. Н., Шабшаевич Е. М. Трактровка цикла в скрипичных сонатах И. Брамса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 73–83.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_73

A. POKRYSHKINA, E. SHABSHAEVICH
A. Schnittke Moscow State Institute of Music

INTERPRETATION OF THE CYCLE IN J. BRAHMS'S VIOLIN SONATAS

This article explores the unique artistic content and form of three Sonatas for Violin and Piano by J. Brahms – works that occupy a significant place in the repertoire of contemporary chamber performers and in recent musicological research. The cyclical nature of these sonatas is explored throughout the article from various perspectives. The figurative and semantic dominants of each opus are identified in terms of the interplay of lyric, dramatic, genre, and scherzo elements, as well as the key features of musical dramaturgy (in particular, the relationship between monologue and dialogic principles, and the development of conflicts). The genre and intonational parameters of the thematism, its song-based and symphonic roots, stylistic sources, and various methods of thematic development – motivic, polyphonic, and variational – are analyzed. The functions of the movements in these cycles are examined (a generally classical approach

is established, implying the key role of the initial *allegri*, the intermedia role of the middle movements, and the culmination of the finales, albeit with reservations), as well as the factors of compositional and dramatic unity – common to the aforementioned triad and unique to each of the works under review. Structural patterns are identified, primarily approaches to the basic forms (three-part, sonata, and rondo), and the interactions between sonata form and other compositional principles – poem, variation, and rondo tendencies – are elucidated. Particular attention is paid to the dialogic relationships between the violin and piano parts, characteristic of the aforementioned “duet” cycles. The article emphasizes the deep-seated synthesizing intentions of Brahms’ artistic thinking, outlining his multiple connections with the historical traditions of the chamber genre, predetermining the organic fusion of Baroque, Classical, and Romantic elements within the space of the composer’s individual style.

Keywords: Johannes Brahms, chamber ensemble work, sonatas for violin and piano, musical dramaturgy, sonata cycle, synthesizing processes.

For citation: Pokryshkina A., Shabshaeovich E. Interpretation of the cycle in J. Brahms’s Violin Sonatas. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 3. Pp. 73–83.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_73

Одним из приоритетных жанров творчества Брамса, ярко запечатлевающим индивидуальный композиторский синтез классических и романтических тенденций, является соната. К названному жанру (для различных исполнительских составов) композитор обращался на протяжении всего творческого пути. Так, фортепианные сонаты (ор. 1, 1853; ор. 2 и ор. 5, 1854) создавались Брамсом в ранний период творчества. Камерно-ансамблевые опусы: три сонаты для скрипки и фортепиано (ор. 78, 1879; ор. 100, 1886; ор. 108, 1889), две – для виолончели и фортепиано (ор. 38, 1865; ор. 99, 1886), две – для кларнета (альта) и фортепиано (ор. 120, 1894) – явились отражением художественных исканий зрелого и позднего периодов.

Скрипичные сонаты Брамса № 1 G-dur, № 2 A-dur, № 3 d-moll единодушно причисляются к наиболее известной и популярной части его наследия. Триада скрипичных сонат заняла особое место в репертуаре современных исполнителей, включая таких прославленных музыкантов, как Д. Ойстрах, С. Рихтер, Л. Коган, А. Шифф, О. Каган, Б. Гольдштейн. Эти сонаты, весьма значительные по масштабам, характеризуются (как и в целом камерно-ансамблевое творчество Брамса) отсутствием внешних эффектов, самодовлеющей виртуозности при неизменной глубине содержания и безукоризненном совершенстве формы.

Не обойдена указанная триада и вниманием музыкальной науки; об этом свидетельствуют и соответствующие разделы в отечественных монографиях М. С. Друскина [1], Е. М. Царевой [2], а также обстоятельные исследовательские публикации зарубежных авторов [3; 4]. Однако в наши дни скрипичные сонаты Брамса, как и другие шедевры прошлого, побуждают специалистов к новому, актуальному осмыслению с позиций

современного музыкознания. В конце XX – первой четверти XXI столетия наблюдается активизация исследовательского интереса к инструментальному ансамблевому творчеству Брамса, чему способствовали работы российских музыковедов И. М. Храмовой [5], И. Н. Барановой [6], а также ряда молодых ученых [7; 8; 9; 10; 11; 12]. При этом специфике цикличности упомянутых сонат, по нашему мнению, до сих пор уделялось недостаточно внимания. Восполнить существующую лакуну и призвана данная статья. Учитывая сказанное, предполагается необходимым решить целый ряд аналитических задач, связанных с характеристиками образного мышления Брамса, индивидуального тематизма, драматургических процессов, формообразования, музыкально-стилевых особенностей, с функциями частей в освещаемых сонатных циклах для скрипки и фортепиано.

Образный мир

Рассматриваемые сочинения охватывают широкий спектр художественных образов, при этом соответствующие авторские концепции характеризуются видимой сбалансированностью и подчинением воплощаемому центральному «сюжету», благодаря чему достигается ярко выраженное единство этих произведений.

Эмоциональной доминантой указанных скрипичных сонат является лирика. Во всех названных циклах прослеживается характерное для Брамса свойство лирической сферы: проникновенность сочетается с некоторой строгостью, сдержанностью. Образный диапазон характеризуется видимой протяженностью – от светлой созерцательности до напряженного драматизма и скорбной резиньции. Внутренний мир человека предстает в этих произведениях как динамичный феномен, отражающий гибкие смены контрастирующих настроений и состояний.

На протяжении первых частей Сонат №№ 1 и 2 происходят образно-смысловые «метаморфозы», связанные с драматизацией лирики и диаметрально противоположным процессом – «лиризацией» драматической сферы (первоначально в разработке, затем – перед кодой). В итоге утверждается основной тезис, приобретающий несколько иной, личностно окрашенный и «выстраданный» облик. В Сонате № 3 прослеживается иная, более целенаправленная динамика общего драматургического процесса I части: ее основной образ претерпевает существенные трансформации, проходя путь от элегического, сдержанно-печального до заостренно-драматического, хотя и с обретаемым катарсисом – итоговым просветлением в коде.

В средних частях сонатных циклов лирическая линия обогащается скерцозными и (или) жанрово-бытовыми образами, тем самым приобретая объективный характер. В Сонате № 3 скерцозность, окрашенная в гротескные тона, неизменно подчеркивает субъективность эмоциональных реакций и переживаний.

Заключительным частям Сонат №№ 1 и 2 присущи лирико-драматический характер и эмоциональная напряженность, однако светлый мир лирического героя в целом сохраняет изначально утверждаемую гармонию. В Сонате № 3 конфликтно-драматический финал становится кульминацией произведения: усиление активности роковой минорной сферы приводит к разрушению хрупкого образно-эмоционального равновесия.

Музыкальная драматургия

В драматургических решениях характеризующих сонат Брамс отдает предпочтение монологическому или диалогическому принципам, иногда соотнося их. Определяющими для выбора того или иного принципа становятся первые части.

Главенствующим образом, ядром и порождающей моделью I части Сонаты № 1 является главная партия. Свойственные ей пунктирная ритмика, пассажи у фортепиано, разнообразные широкие ходы и скачки поначалу лишь оттеняют преимущественно лирико-эпический характер темы. В процессе дальнейшего развития указанные элементы, постепенно внедряемые в другие темы части, способствуют их драматизации. При этом главная партия как устойчивый образ фигурирует на протяжении всей части, неизменно утверждаясь на гранях формы. Названная особенность присуща всем скрипичным сонатам Брамса, но в ор. 78, благодаря монологическому типу драматургии, она репрезентируется более ярко.

В I части Сонаты № 2 лирические и созерцательные темы главной и побочной партий чере-

дуются с активными, действенными связующей и заключительной темами, формируя сложный драматургический рельеф. При этом контрасты не перерастают в конфликты, но диалогичность крупных разделов сохраняется на протяжении всей формы.

Для Сонаты № 3 характерны содержательная глубина, «симфоничность» звучания, многоплановость образов и высокий уровень экспрессии. Здесь диалогический принцип не просто взаимодействует с монологическим, но преобладает. В I части соотнесены диаметрально противоположные художественные сферы: объективное (рациональное – тема главной партии) противопоставлено субъективному (эмоциональному – теме побочной партии). Аналогичные сопряжения рационального и эмоционального возникают не только между партиями или разделами, но и между различными элементами в границах одной темы.

Средние части рассматриваемых циклов, как правило, ориентируются на способы взаимодействия, доминирующие в первых частях. Так, специфика драматургического процесса во II части Сонаты № 1 обусловлена синтезом противопоставляемых элементов во всех разделах формы, что благоприятствует возникновению оттеняющих контрастов. Взаимодействие двух противоположных тем приводит к их гармоничному сочетанию: лирическая тема содействует постепенному смягчению более резких очертаний предшествующей наступательно-воинственной темы.

В Сонате № 2 приоритетным является контраст между песенной и танцевальной темами (в итоге утверждается главенство последней). Контраст между двумя средними частями Сонаты № 3 (медленной и скерцо) заостряет конфликтность, доминирующую в сонатном *allegro*.

Финалы сонатных циклов способствуют достижению нового уровня драматургических взаимодействий ключевых образов и тем. В финалах Сонат №№ 1 и 2 осуществляется развитие лирико-драматических образов, преодолевающих путь от минора к мажору, тогда как в IV части Сонаты № 3 драматизм, усугубляемый конфликтными столкновениями соседствующих эпизодов, оборачивается торжеством рокового, мрачного начала и явным преобладанием минора.

Строение сонатного цикла

В толковании сонатной цикличности Брамс следует традиционным моделям классической эпохи, обогащая их романтическими чертами. Сонаты G-dur и A-dur трехчастны, Соната d-moll состоит из четырех частей.

Функции первых частей также традиционны: здесь излагается основная идея, очерчивает-

ся круг важнейших образов и намечается путь к развязке.

Средним частям в целом отводится интермедийная роль. Однако общая динамика развития на протяжении II части Сонаты № 1 фактически не уступает I части, вследствие чего они представляются равноправными в драматургическом плане.

Новая трактовка и переосмысление функций средних частей свидетельствуют о приверженности романтическим принципам. Так, II часть в ор. 78 – медленная (скерцо в цикле отсутствует); в ор. 100 она, по сути, наделяется характерными признаками медленной части и скерцо; в ор. 108 есть и медленная часть, и скерцо, очень короткие и отграниченные друг от друга (при сохранении образно-эмоциональной емкости и многогранности).

Как и в симфонических циклах Брамса, финалы его камерных опусов очень важны с точки зрения драматургии. В Сонатах №№ 1 и 2 преобладает активность, традиционно присущая заключительным частям лирико-драматических минорных сонатных циклов. Основные темы этих финалов – песенные, лирически-просветленные, однако весьма динамичные (их вероятный исток – Allegretto из Фортепианной сонаты № 17 Л. Бетховена). В IV части Сонаты № 3 запечатлен масштабный, интенсивный процесс трансформации исходных лирических образов в напряженные драматические. В целом финалы указанных сонат не только намечают индивидуальные траектории драматургического развития образов и синтезируют тематический материал, но и подводят итоги соответствующих циклов. Наряду с видимой самостоятельностью этих финалов, присущие им многообразные интонационно-тематические связи с предыдущими частями позволяют достичь необходимого единства в рамках подразумеваемого художественного целого.

Подобно другим циклическим формам Брамса, в триаде скрипичных сонат организация музыкального материала обусловлена принципом монотематизма: все экспонируемые образы проистекают из единого источника, будучи составляющими некоей целостности. Наиболее ярким примером является Соната № 1, где композитор использует заглавную интонацию мотива судьбы в различных частях цикла. В Сонате № 2 используется тематическая арка между крайними частями, хотя и выраженная менее явно. В Сонате № 3 аналогичные арки отсутствуют, но в границах каждой части все темы произрастают из единой интонационной основы (соответствующий источник располагается в экспозиционном разделе конкретной формы).

Тематизм и методы тематического развития

Творчество Брамса явилось итогом развития австро-немецкой школы более чем двух столетий. Множественные стилистические истоки его музыки обнаруживаются, к примеру, в тематизме и способах тематического развития. Для большинства музыкальных тем в освещаемых сонатах Брамса характерно сочетание трех основных типов интонационно-тематического строения: 1) контрастного сопоставления мотивов; 2) их плавного вариативного сопряжения; 3) взаимодействия исходного «ядра» с последующим «развертыванием». Названные типы, как правило, доминирующие в симфонической и вокально-песенной жанровых сферах, а также в полифонической музыке, условно могут быть соотнесены с творчеством неизменных кумиров Брамса – соответственно Л. Бетховена, Ф. Шуберта и Р. Шумана, И. С. Баха. Рассмотрим некоторые темы, представленные в первых частях освещаемых сонатных циклов.

Синтез двух принципов организации тематизма – симфонического и песенного – доминирует во вступлении к I части Сонаты № 1. С одной стороны, здесь фигурируют действенный первый элемент (тт. 1–2) и вопрошающий (контрастный) второй (тт. 3–4; см. Пример 1). Оба элемента развиваются, подвергаясь то незначительным, то существенным изменениям. При этом соответствующую тему отличают текучесть мелодической линии, плавное сопряжение родственных по интонационному строению мотивов, импровизационность и свобода развертывания.

В главной партии I части Сонаты № 3 видимая рельефность музыкальной ткани обусловлена регистровой диспозицией и полиритмией взаимодействующих голосов: интонируемая скрипкой протяженная мелодия песенного типа образует «диалогическое единство» с полифонизированным тематическим материалом фортепианной партии (Пример 2). Контраст действенности (восходящая кварта) и ламентозности (сочетание нисходящих секунд и уменьшенной септимы) ассоциируется с бетховенскими темами, имитационно-каноническое изложение восходит к Баху.

Жанрово-интонационная основа темы эпизода в I части Сонаты № 3 predetermined синтезом полифонического жанра (очевидны параллели с баховской фугой d-moll из органного «диптиха» BWV 565) и песни (Пример 3). Тема развивается по принципу «ядра и развертывания», обнаруживая при этом некое сходство барочной и романтической градаций экспрессии.

Соответственно многообразию типов музыкального тематизма, Брамсом используются различные методы и приемы развития

тематического материала. Он применяет мотивную разработку, унаследованную от венских классиков, полифонические техники, восходящие к барокко, и монотематизм, характерный для романтиков.

Основным же методом в его творчестве является варьирование, присущее народной песенности, которое позволяет запечатлеть различные аспекты образа, не изменяя его сути. Варьирование в музыке Брамса используется на всех уровнях – от синтаксического до структурно-интонационного.

Песенность во многом является характеристикой стиля Брамса. На примере скрипичных сонат можно продемонстрировать, как песенные черты концентрируются в мотивных элементах основных партий сонатной формы. Кроме того, в Сонатах №№ 1 и 2 обнаруживаются интонации ряда вокальных сочинений композитора, среди них – «Песня дождя» (стихи К. Грота), «Сирень» (слова Ф. Шумана) и др. Это в равной мере свидетельствует о программности названных циклов (хотя бы опосредованной). Подобные заимствования, когда композитор использует комплексы интонаций, оборотов, прямые цитаты из ранее созданных вокальных сочинений, встречаются у Ф. Шуберта (так, мелодия известной песни «Фореель» стала основой для одной из частей шубертовского Фортепианного квинтета). Последний тяготеет к развитию указанного подхода в своих инструментальных произведениях. Важно отметить и близость к фольклорным образцам: по утверждению М. С. Друскина, из крупнейших немецких композиторов XIX века никто не изучил народную песню и не относился к ней с такой любовью, как Брамс [1, с. 86].

Структурные закономерности

В сфере формообразования проявляется взаимодействие классических и романтических тенденций, свойственное музыке Брамса: в его произведениях и традиционный каркас, и все основные параметры инструментальных форм наделяются индивидуальным толкованием.

Как отмечает Н. Я. Бердюгина, особым мастерством отличается *трактовка сонатной формы* в первых частях скрипичных сонатных циклов. Отрицая субъективное в выражении чувств, композитор стремится «укротить» порывы творческой фантазии, о чем свидетельствует строгая иерархия тем в экспозиции. Обновление классической формы происходит на уровне тонального изложения тематизма и за пределами его экспонирования [7, с. 289]. В целом классическая схема сонатной формы: экспозиция, разработка, реприза, кода – сохраняется, но функции разделов нередко переосмысливаются или трактуются более свободно.

В первых частях скрипичных сонат классические тоники-доминантовые тональные соотношения *экспозиционных* построений дополняются романтическим терцовым принципом взаимодействия внутри отдельных партий – например, в Сонате № 1 (в экспозиции и репризе – темы побочной партии и основные разделы разработки), Сонате № 2 (второй раздел-эпизод), Сонате № 3 (связующая и побочная партии). Особенностью, которая присуща всем первым частям скрипичных сонат, является «оминоривание» мажорных тем в разработочных разделах.

К сонатной форме композитор обращается и в остальных частях рассматриваемых циклов. Так, II часть Сонаты № 3 изложена в сонатной форме без разработки. Кроме того, Брамс использует сонатное *allegro* в финале указанного сочинения, стремясь подчеркнуть драматический характер музыки и общую напряженность развития. Далее черты сонатности обнаруживаются в III части названного цикла. При этом одноименные тональные соотношения главной и побочной партий в Сонате № 3 призваны оттенить романтическую образность высказывания.

По мнению В. Н. Холоповой, побочная партия у Брамса является центром мелодизма и зоновой существенной ритмической подвижности, благодаря чему сфера побочной партии по яркости может превосходить сферу главной партии, лишая последнюю доминирующей роли и способствуя романтической децентрализации в сонатной форме [13, с. 262]. К примеру, во II части Сонаты № 3 побочная партия наделяется важным драматургическим значением, и композитор осуществляет интенсивное развитие соответствующего материала в экспозиции и репризе.

Для разработок свойственна волнообразность, при этом объединяющим фактором становятся полифонические приемы. Кроме того, в каждой сонате есть некие особенности в распределении драматургических этапов. Последовательное развитие тематического материала, в целом выдержанное в классическом духе, наблюдается в разработке I части Сонаты № 1. В разработке I части Сонаты № 2 также представлена своеобразная последовательность: развитие на протяжении первого и второго разделов приводит к обширной кульминационной зоне – трансформации образов в третьем разделе, структурно оформленном по типу эпизода и впервые столь масштабно репрезентирующем минорную сферу (Пример 4). Тем самым подчеркиваются в равной степени итоговые и контрастные черты данного раздела, которые не способствуют сквозному развитию, а как будто временно замедляют его.

Особенная роль отведена эпизоду в I части Сонаты № 3: он заменяет разработку, при этом

обобщая мотивные элементы экспозиции. Напомним, что во II части этой сонаты разработка также отсутствует, зато в финале драматическая кульминация приходится на большой разработочный раздел сонатной формы.

В каждой из рассматриваемых сонат репризы наделены *уникальными* функциями. Общим является лишь то, что Брамс не подходит к «репризности» формально. В сонатном *allegro* Сонаты № 1 присутствует ложная реприза, где утверждается господство главной партии. В I части Сонаты № 2 реприза и кода разграничены с помощью весьма протяженного предыкта, фактически приостанавливающего развитие и как бы подвергающего новому осмыслению итоги предшествующих разделов. В Сонате № 3 видимое разнообразие композиционных решений дополняется несколькими приемами: в I части разработочный раздел находит продолжение в связующей партии репризы, после чего в коде наступает развязка; во II части реприза обобщает процесс тематического взаимодействия двух образов; зеркальная реприза в финале воспринимается как «затишье перед бурей» и последующим разрешением драматических событий в коде.

Коды в освещаемых сонатных циклах также весьма различны, что предопределяется их образно-смысловым и функциональным несхождением. В I части Сонаты № 1 заключительный раздел «констатирует» доминирующую роль главной партии. Аналогичное стремление к определенному исходу прослеживается в коде II части – здесь представлен смысловой итог развития. Другой функциональный «полюс» – видимая неразрешенность конфликта – репрезентирован в завершающем разделе I части Сонаты № 3. На протяжении коды в финале указанного цикла, по сути, концентрируется огромное драматическое напряжение, присущее данному произведению в целом и чреватое разрушением основной темы заключительной части.

Согласно приоритетным тенденциям романтической эпохи, на сонатную форму оказывают влияние другие формообразующие закономерности. Воздействие балладности и проявление романтических *поэзных* черт заметны в сонатном *allegro* Сонаты № 1: об этом свидетельствуют «драматизированная» трактовка хода к репризе, возникновение ложной репризы, осязаемое сжатие позднейшей «истинной» репризы, устремленной к итоговой коде.

Иная трактовка заключительного раздела сонатной формы предложена в I части Сонаты № 2. Здесь композитор не ускоряет, а, напротив, замедляет, растягивает драматургическое действие, вводя продолжительный предыкт перед кодой. Отмеченное «торможение» едва ли не в

большей степени способствует изменению классического профиля формы: целеустремленность развития сочетается в данном случае с фантазийной свободой высказывания.

Первые части рассматриваемых сонат характеризуются регулярным возвращением главной партии на гранях формы, что привносит черты *рондальности* в традиционную структуру сонатного *allegro*. В Сонате № 1 (все темы экспозиции основываются здесь на главной теме), равно как и в Сонате № 2 (благодаря ярко выраженному господству основной тональности), обнаруживаются черты строфичности. Таким образом, «крупный план» формы демонстрирует видимую стабильность. Однако в Сонате № 3 присущая данному структурному принципу устойчивость менее ощутима, что обуславливается ведущей ролью сквозного развития, пронизывающего I часть названного цикла от первой до последней ноты.

К *трехчастной форме* Брамс, как правило, обращается в средних частях сонат, изобретательно распределяя контрасты и тяготея к динамичному развитию первоначальных образов во всех разделах. Так, развивающий раздел II части в Сонате № 1 претерпевает весьма значительные метаморфозы – от первоначального траурного марша, проникнутого скорбными переживаниями, до итогового просветления (мажорный вариант), тем самым достигая глубокого эмоционального воздействия на слушателей. При этом главная кульминация данной части цикла, расположенная в коде, основывается на тематизме срединного раздела.

Во II части Сонаты № 2 контрасты рассредоточиваются, охватывая форму в целом. При этом разработочные построения включают в себя вариационное развитие двух тем, с последовательным экспонированием и развитием двух образов, а также постепенным утверждением главенства второй темы. В среднем разделе III части Сонаты № 3 эмоциональная атмосфера отличается изменчивостью и многогранностью: вспышки безотчетной тревоги несколько раз чередуются с более светлыми настроениями. Основное взаимодействие упомянутых образных сфер происходит в центральном эпизоде.

Создавая финалы Сонат №№ 1 и 2, Брамс обращается к форме *рондо*. В Сонате № 1 упомянутая композиционная структура по преимуществу ориентируется на классический вариант – с чередованием различных тем. Особенностью рондо Сонаты № 2 является завуалированный контраст между первым и вторым эпизодами. В указанных рондо представляется весьма значительной роль сквозного развития, обусловленная использованием связок, развивающих

построений в рефрене и эпизодах, интенсивным варьированием тематического материала.

Так или иначе, в каждой сонате Брамс адаптирует классическую структурную основу к выбранной драматургической модели.

Взаимодействие партий скрипки и фортепиано

В соответствии с природой жанра сонаты для скрипки и фортепиано, а также основываясь на опыте предшественников (Бетховен, Шуберт, Шуман) и предположительно ассимилируя некоторые воздействия современников (Франк, Григ), Брамс разнообразно использует ансамблевый потенциал данного жанра. В этой области прослеживаются несколько композиторских стратегий:

1. Мелодия и аккомпанемент. В средней части Сонаты № 2 скрипка выходит на первый план, в то время как фортепиано исполняет сопровождающую роль. Во II части Сонаты № 3 также доминирует партия скрипки, обеспечивая тем самым единство музыкальной структуры. Кроме того, Брамсом используется и обратное соотношение (фортепиано излагает мелодию, скрипка аккомпанирует), например, в теме основного раздела III части Сонаты № 3.

2. Дублировки. Подобная фактура чаще всего связана с кульминационным проведением тем. Примерами служат II часть Сонаты № 3, тема главной партии в репризе и заключительная партия в экспозиции финала данного цикла (Пример 5).

3. Диалоги:

а) взаимодополняющие линии – финал Сонаты № 2, где партии скрипки и фортепиано равномерно переплетены, образуя динамичную многоплановую структуру;

б) контрастные линии – связка перед кодой III части Сонаты № 3;

в) переключки – связующая партия в экспозиции финала названной Сонаты (Пример 6).

В пределах одной части, естественно, соотношения партий изменяются. Показателен путь от диалога к синтезу, например, в медленной части Сонаты № 1. Взаимодействие начинается с обмена мотивами, постепенно перерастая в гармоничное объединение музыкальных линий и формируя единый музыкальный образ.

Разнообразие способов взаимодействия двух участников камерного ансамбля, обогащение

диапазона используемых фактурных приемов столь же явно свидетельствуют о симфоничности скрипичных сонат Брамса, как и масштабность идейных концепций или сложность их драматургических и структурных воплощений. При этом детализация инструментального письма и утонченность авторского высказывания соответствуют камерной природе жанра.

Подводя итог сказанному, необходимо отметить, что подход к сонате для скрипки и фортепиано у Брамса характеризуется общими типологическими чертами, свойственными послебетховенскому этапу развития этого жанра: эмоциональной насыщенностью, концептуальной масштабностью, динамической трактовкой формы, толкованием цикла как единого целого, постоянным взаимодействием партий скрипки и фортепиано, предопределяющим концертный облик скрипичных сонат в их направленности на слушателя. Вместе с тем, триада запечатлевает некоторые черты, присущие именно брамсовскому стилю: многообразие форм при неизменной глубине лирического высказывания, динамизация драматургического и структурного профиля (в границах отдельной части и цикла в целом), песенная (в широком диапазоне смысловых трактовок и стилистических истоков) основа тематизма и приемов его развития, видимая изощренность и сложность сочетаний ансамблевых партий, достигаемая благодаря мастерскому владению контрапунктом, что придает фактурному облику сонат замысловатость и составляет существенную исполнительскую трудность.

Таким образом, наиболее существенной характеристикой содержания, драматургии, тематического процесса, формы скрипичных сонат Брамса является неразрывное сочетание глубокого знания, уважения к традиции с индивидуальностью высказывания. Брамс либо иначе трактует уже известное, либо привносит новое, сохраняя впечатление органичности художественного целого. Он создает произведения, привлекающие как неискушенных слушателей, так и знатоков, способных по достоинству оценить композиторское мастерство автора. Вот почему триада сонат для скрипки и фортепиано обогащает арсенал выразительных средств сонатной драматургии и формирует новый дискурс для композиторов последующих эпох.

Пример 1

И. Брамс. Соната № 1, I часть, главная партия

Violine

Klavier

Vivace ma non troppo

p m. v.

p m. v. dolce

Пример 2

И. Брамс. Соната № 3, I часть, главная партия

Violine

Klavier

Allegro

p sotto voce ma espressivo

p sotto voce

Пример 3

И. Брамс. Соната № 3, I часть, эпизод

molto p e sotto voce sempre

pp

molto legato e sotto voce sempre

Пример 4

И. Брамс. Соната № 2, I часть, разработка, 3 раздел



Пример 5

И. Брамс. Соната № 3, II часть, реприза, главная партия



Пример 6

И. Брамс. Соната № 3, IV часть, связующая партия



ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. Иоганнес Брамс: монография. Изд. 4-е, доп. Л.: Музыка, 1988. 90 с.
2. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с.
3. Fisher R. S. Brahms' technique of motive development in his Sonata d-moll, op. 108: Ph. D. Thesis (The University of Arizona). Tempe, 1964. 189 p.
4. Lester J. Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance. Oxford: Oxford University Press, 2020. 392 p.
5. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса: исследование. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 292 с.
6. Баранова И. Н. Характеристические черты сонатной формы XIX века: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). СПб., 1999. 226 с.
7. Бердюгина Н. Я. Драматургия и композиционные особенности камерно-инструментальных произведений И. Брамса // Модернизация культуры: судьба ценностей в современном мире: Материалы VI Международной науч.-практ. конф.: в 2 ч. Самара: СГИК, 2018. Ч. 1. С. 286–289.

8. Дусакова К. М. Эволюция формы в фортепианной музыке И. Брамса // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: материалы V Всероссийской науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых: в 3 т. Белгород: БГИИиК, 2017. Т. 2. С. 17–19.
9. Зайцева М. Л. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса // Траектория науки. 2016. № 9. URL: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/206/230> (дата обращения: 23.08.2025).
10. Петров В. М. Стилиевые и жанровые особенности фортепианных сонат Брамса // Научные исследования молодых ученых: материалы XIX Международной науч.-практ. конф. Пенза: Наука и просвещение, 2022. С. 232–235.
11. Дакинова Б. Т. Скрипичные сонаты И. Брамса // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. 2021. № 11. URL: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2021/11/MK-1224.pdf> (дата обращения: 21.08.2025).
12. Борисевич В. В. Скрипичные сонаты И. Брамса: исследовательский очерк. URL: https://xn--e1aaaaarquy1a8bme.xn--p1ai/files/publ/2020/2020.10.11_4520612_Sonaty.pdf (дата обращения: 10.08.2025).
13. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 2013. 496 с.

REFERENCES

1. Druskin M. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. The 4th suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1988. 90 p.
2. Tsareva E. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.
3. Fisher R. Brahms's technique of motive development in his Sonata d-moll, op. 108: Ph. D. Thesis (University of Arizona). Tempe, 1964. 189 p.
4. Lester J. Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance. Oxford: Oxford University Press, 2020. 392 p.
5. Khranova I. Kamerno-instrumental'nye ansambli Bramsa [Chamber Instrumental Ensembles by J. Brahms]: research work. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2012. 292 p.
6. Baranova I. Kharakteristicheskie cherty sonatnoy formy XIX veka [Characteristic features of the 19th-century Sonata form]: Dr. Sci. (Art) Thesis. St. Petersburg, 1999. 226 p.
7. Berdyugina N. Dramaturgiya i kompozitsionnye osobennosti kamerno-instrumental'nykh proizvedeniy I. Bramsa [Dramaturgy and compositional features of Brahms's chamber instrumental works]. In: Modernizatsiya kul'tury: sud'ba tsennostey v sovremennom mire [Modernization of culture: the fate of values in the contemporary world]: materials of the 6th International research-practice conference: in 2 parts. Samara: Samara State Institute of Culture, 2018. Part 1. Pp. 286–289.
8. Dusakova K. Evolyutsiya formy v fortepiannoy muzyke I. Bramsa [Evolution of Form in Brahms's Piano Music]. In: Kul'turnye trendy sovremennoy Rossii: ot natsional'nykh istokov k kul'turnym innovatsiyam [Cultural Trends of the contemporary Russia: from the national sources to the cultural innovations]: materials of the 5th All-Russian research-practice conference: in 3 volumes. Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture, 2017. Vol. 2. Pp. 17–19.
9. Zaytseva M. Osobennosti muzykal'nogo myshleniya Iogannesa Bramsa [Features of Johannes Brahms's musical thinking]. In: Traektoriya nauki [Trajectory of Science]. 2016. No. 9. URL: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/206/230> (date of application: 23.08.2025).
10. Petrov V. Stilevye i zhanrovye osobennosti fortepiannykh sonat Bramsa [Stylistic and genre characteristics of Brahms's Piano Sonatas]. In: Nauchnye issledovaniya molodykh uchyonykh [Scientific research works by the young scholars]: materials of the 19th International research-practice conference. Penza: Nauka i prosveshchenie, 2022. Pp. 232–235.
11. Dakinova B. Skripichnye sonaty I. Bramsa [Johannes Brahms's Violin Sonatas]. In: Fundamental'nye i prikladnye nauchnye issledovaniya: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii. 2021. No. 11. URL: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2021/11/MK-1224.pdf> (date of application: 21.08.2025).
12. Borisevich V. Skripichnye sonaty I. Bramsa [Johannes Brahms's Violin Sonatas]: research essay. URL: https://xn--e1aaaaarquy1a8bme.xn--p1ai/files/publ/2020/2020.10.11_4520612_Sonaty.pdf (date of application: 10.08.2025).
13. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2013. 496 p.

Покрышкина Анастасия Николаевна

аспирантка кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
pokryshkina.anastacia@mail.ru
ORCID: 0009-0000-7447-1815

Anastasia N. Pokryshkina

Postgraduate student at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
pokryshkina.anastacia@mail.ru
ORCID: 0009-0000-7447-1815

Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, профессор
кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
shabshaevichem@schnittke.ru
ORCID: 0000-0003-4608-5081

Elena M. Shabshaevich

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
shabshaevichem@schnittke.ru
ORCID: 0000-0003-4608-5081