

УДК 008**Структурные и эмоциональные аспекты Сонаты № 3 фа минор, Ор. 5 И. Брамса: влияние романтизма на музыкальную форму****Сюй Лан**

Ассистент-стажер,
Чунцинский педагогический колледж дошкольного образования,
401120, Китай, Чунцин, ул. Сюэфу, 1;
e-mail: 2206791691@qq.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию фортепианного творчества И. Брамса, с особым акцентом на музыкальный язык Сонаты № 3 фа минор, оп. 108. Цель работы заключается в выявлении ключевых особенностей данного произведения, что позволяет глубже понять творческий подход композитора. В рамках исследования охарактеризован фортепианный стиль композитора, включая его уникальные элементы и техники; проведен детальный анализ музыкального языка Сонаты № 3, выявлены специфические черты, отличающие данное произведение в рамках романтической музыки. Результаты работы могут быть использованы в курсах «Истории исполнительского искусства» и специальном классе на кафедре специального фортепиано, способствуя углубленному изучению наследия одного из величайших композиторов XIX века. В заключении показано, что Соната f-moll написана под влиянием Бетховена и Шумана, и если черты стиля последнего выражены в лирических разделах, то у «последнего классика» Брамс берёт в качестве вдохновения всем известный мотив судьбы. В качестве лейттемы он проводится в разных частях сонаты, контрастируя и конфликтуя с лирическими темами. В Сонате f-moll выражены характерные для фортепианного стиля Брамса черты – обилие аккордов, симфонизация фортепиано, задействование всего диапазона инструмента, тембровые и динамические контрасты, движение мелодии в средних голосах многопластовой фактуры, синкопы и гемиолы. Эти особенности музыкального языка были характерны для многих произведений композитора и брали начало в его исполнительском стиле. Изучая их, современные пианисты могут не только лучше понять произведение, но и узнать больше об исполнительском стиле Брамса.

Для цитирования в научных исследованиях

Сюй Лан. Структурные и эмоциональные аспекты Сонаты № 3 фа минор, Ор. 5 И. Брамса: влияние романтизма на музыкальную форму // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 260-267.

Ключевые слова

Брамс; фортепианная соната; романтизм; фортепиано.

Введение

Иоганнес Брамс обогатил мировую музыкальную литературу рядом выдающихся инструментальных сочинений. Они охватывают большой и разнообразный круг образов, выражают волнующие романтические чувства. Всесторонне используя возможности сольной, камерной, симфонической музыки, композитор не порывал с заветами классического искусства, далее развивал и углублял реалистические средства выразительности. Особенно значителен его вклад в область фортепианной музыки.

История создания и общая характеристика сонаты № 3 f-moll

Соната f-moll была написана Брамсом в 1953 году в Дюссельдорфе. Это его третья и последняя фортепианная соната, хотя на протяжении всей жизни он продолжал писать произведения для фортепиано и сонаты для других инструментов. Все три сонаты были написаны Брамсом в один период, возможно поэтому исследователи находят в них общие черты. Так, О. Г. Муzychук пишет, что «... в них Брамс обогатил и развил свой же фортепианный стиль. Сюда относится целый ряд характерных технических приемов тематического и фактурного оформления, таких как, параллельное движение интервалами (в “сексту”, в “терцию”), дублирование мелодии в октаву, вуалирование основной темой в средних голосах, что сообщает ее звучанию несколько затухеванный характер, мерцающий колорит, насыщение тематизма почти всех компонентов фактуры, использование полнозвучной аккордовой техники, придающей оркестральный колорит, энергичные пунктирные и синкопированные ритмы, а также полифонизация всех компонентов фактуры» [Муzychук, 1997].

В 1953 году двадцатилетний Брамс не только дописал свои сонаты, но и познакомился с Кларой и Робертом Шуманами, с которыми его связывали впоследствии тесные дружеские отношения. Именно своему старшему коллеге он продемонстрировал эти произведения. Друскин и Царева отмечают, что поскольку Брамс во время написания сонат был поглощен музыкой Шумана, в них отразились черты его стиля [Друскин, 1988, с. 69; Царева, 1986, с. 46].

Соната f-moll представляет собой масштабный пятичастный цикл. Это монументальное произведение Друскин характеризует следующим образом: «Третья соната f-moll, ор. 5 – самое зрелое сочинение в этой триаде [триада сонат – прим. С.Л.]; оно прочно сохранилось в репертуаре пианистов нашего времени. По кругу образов эта соната сродни Сонате fis-moll, но ее композиция более целенаправленна: отчетливее проявляется позже столь свойственное зрелому мастеру стремление сковать необузданную фантазию романтика обручем классической формы. Все музыкальное развитие словно устремлено к медленной второй части – Andante, которая снабжена стихотворным эпиграфом:

Наступает вечер, встает луна, Две души соединились в любви, пребывают в блаженстве.

Это – чудесный ноктюрн; музыка его, преисполненная тонких, поэтичных деталей, выражает полноту восторженных чувств. Первая часть, драматически сконцентрированная, вновь использующая резкие динамические контрасты (господствует главная партия), звучит как расширенное вступление к Andante. Ритмически острое танцевальное скерцо с элегически-мечтательным средним разделом сменяется интермеццо – четвертой частью, в которой сжато излагается содержание Andante, но в сумрачных тонах, в духе траурного марша. Интермеццо непосредственно примыкает к драматически неустойчивому, мутящемуся финалу. Так скрытая программа отчетливее выявляет замысел этого значительного произведения» [Друскин, 1988, с.

70-71].

Первая часть, *Allegro maestoso*, написана в сонатной форме. Здесь видно соблюдение классической трактовки части сонатного цикла. Главная партия, она же тема-эпиграф, в тональности *f-moll* в аккордовой фактуре, звучит с симфоническим размахом (см. пример 1). После нее звучит эпизод в *c-moll*, напоминающий мотив судьбы из Симфонии № 5 Бетховена (см. пример 2), что подчеркивает влияние композитора на творчество Брамса. Его пульсация в басу контрастирует основной теме. После мотива судьбы Главная партия возвращается в *f-moll*.



Рисунок 1 - Пример 1.



Рисунок 2 - Пример 2.

Побочная партия в *As-dur* модулирует в *Des-dur*. Аккордовая фактура меняется на арпеджио в аккомпанементе, но тема по-прежнему излагается в октавном удвоении.

Разработка волновая, состоит из трех разделов, в которых последовательно мотивно, тонально и вариационно развиваются Главная партия и эпизод с мотивом судьбы. После репризы звучит грандиозная кода, в которой Главная партия предстает в монументальном варианте и к концу части модулирует в одноименный *F-dur*.

Вторая часть, *Andante*, сложная трехчастная форма, является лирическим центром сонаты. Она написана в жанре ноктюрна. Ей предпослан эпиграф из стихотворения поэта Штернау (см. выше), подчеркивающее любовное содержание части.

Основная тема мягкая, поэтическая, в ее фактуре отражена идея дуэта «двух любящих сердец», поскольку в партиях правой и левой руки звучит мелодизированная фигурация, наделяющая каждый из голосов некоторой самостоятельностью (см. пример 3). При подходе к кульминации фактура меняется, мелодия в правой руке излагается в октавном аккордовом удвоении. Новая тема в среднем разделе лишь дополняет образ. Её мелодия в верхнем регистре звучит нежно на фоне остиной фигуры в басу.



Рисунок 3 - Пример 3.

Каждое новое проведение основной темы представляет собой её вариант. В коде звучит тема среднего раздела восторженно гимнически.

Третья часть, *Allegro energico*, сложная трехчастная форма. Это блестящее скерцо со спокойным уравновешенным трио. В начале части звучит цитата из Фортепианного трио № 2 op. 66 Ф. Мендельсона [Стогний, 2006]. Основная тема в тональности f-молл концертно-виртуозная в быстром темпе чем-то напоминает по стилю музыку Шумана. Трио, сдержанное, в аккордовой фактуре контрастирует с основной темой и написано в тональности D-dur. Брамс намеренно написал его в чуть более медленном темпе. Это позволяет исполнителю и публике получить короткое облегчение и отдохнуть от быстрого темпа и напряжения этой части. Этот творческий прием очень популярен в творчестве классического периода, распространен и чаще всего используется при создании симфоний.

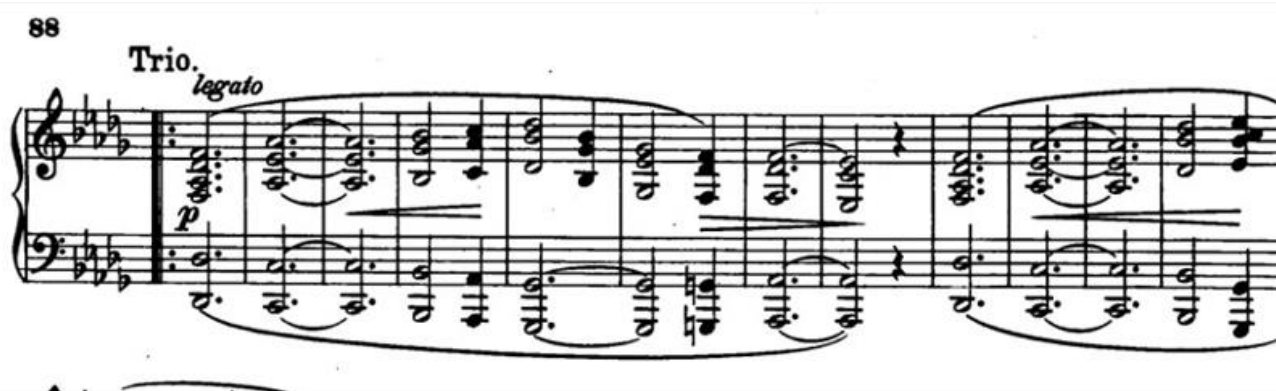


Рисунок 4 - Пример 4.

Четвертая часть, *Andante molto*, сложная трехчастная форма. Это интермеццо, которое имеет подзаголовок «Воспоминание». Если отринуть лишь поэтический смысл названия, то можно трактовать его как отсылку к воспоминанию о первой части. Но здесь мы не встречаем цитат главной или побочной партий, зато настойчиво в басу напоминает о себе мотив судьбы

Бетховена, который так же звучал в первой части анализируемой сонаты. Мелодия основной темы (b-moll) близка теме второй части, но оstinатная ритмическая фигура в басу привносит элемент угрозы (см. пример 5).



Рисунок 5 - Пример 5

Средний раздел носит мечтательный меланхолический характер, как попытка отрешиться от проблем. Но мотив судьбы вновь возвращается в репризе, после которой звучит кода. В ней «тема любви» из второй части, появляется в последний раз, постепенно от двухголосного изложения переходит к одноголосному и исчезает, уступая место мотиву судьбы. Таким образом, любовь оказывается окончательно уничтоженной судьбой.

Пятая часть, Финал, написана в форме рондо. Основная тема звучит в тональности f-moll. Она изложена аккордами стаккато и звучит очень динамично. С каждым новым проведением рефрен варьируется. В первом эпизоде Брамс использует девиз своего друга Й. Иоахима «Frei aber einsam», что означает «свободный, но одинокий». Фраза зашифрована в нотах F – A – E. Второй эпизод в тональности Des-dur основан на четырех звуках – F, Es, Des и A. Именно из них складывается большинство мотивов раздела. Финал завершается в параллельной тональности As-dur.

Таким образом, соната представляет собой сложный пятичастный цикл с лирическим центром в третьей части и отвлекающим интермеццо перед монументальной пятой частью. Обращает на себя внимание так же прием интонационных связей, реализованный благодаря теме мотива судьбы.

Особенности музыкального языка

Первое, что больше всего заметно в Сонате № 3 Брамса, – это симфонизация фортепиано, которая была так же характерна для творчества его старших коллег Листа и Шумана. Этому способствовал широкий диапазон фортепиано и нюансировка звука, которая позволяла в некоторой степени передать тембровое разнообразие различных инструментов оркестра [Грасбергер, 1980].

Брамс в своей сонате задействует практически весь диапазон фортепиано. Сразу можно выделить три пласта – мелодия, изложенная аккордами в партии правой руки, аккордовый же средний голос и бас в низком регистре в партии левой руки, напоминающий звучание литавр. Уже в течение первых четырех тактов диапазон достигает семи с половиной октав

(см. пример 1). Подобная мощная аккордовая фактура требует от пианиста определенного уровня технического мастерства, а также выносливости.

Помимо того, что Брамс аккордами создает контраст между регистрами, Соната № 3 изобилует динамическими контрастами. Так, в самом начале первой части динамика от *ff* резко переходит к *pp* в тот момент, когда вступает тема судьбы (см. примеры 1, 2). Другой пример представлен в конце второй части (т. 145-192), где начиная с самого слабого *ppp*, левая рука непрерывно повторяет бас, мелодия медленно доходит до кульминации, аккомпанемент постепенно меняется с восьмых на триоли, эмоции постепенно достигают апогея, а динамика – сильнейшего *fff*.

С точки зрения ритма Брамс обращается к разнообразным ритмоформулам – триоли, пунктирный ритм, синкопы, гемиола. Первая часть написана в размере $\frac{3}{4}$. Начиная с седьмого такта мелодия правой руки всегда выдерживает ритм трех долей 123, 123, 123. Тема «судьбы» левой руке может насчитываться до двух ударов. Восьмая триоль – это первая доля, четвертная – вторая доля, 121, 212, 12 и так далее (см. пример 6). Таким образом, при условии, что три доли в каждом такте остаются неизменными, правая рука 123 и левая рука 121 искусственно изменяют ритм, усложняя его темп. Это яркий пример гемиолы.



Рисунок 6 - Пример 6.

Друскин, подчеркивая особенности исполнительского стиля Брамса, отмечает, что они не могли не оказать влияния на его композиторский стиль, что нашло отражение в фортепианных произведениях в общем, и в Сонате № 3 в частности. Приводя примеры из различных сочинений, он пишет: «К числу характерных приемов относятся движение параллельными интервалами в терцию, сексту или октаву; ведение мелодии в среднем голосе... Характерен также мерцающий колорит струящихся фигураций. В создании камерной звучности значительна также роль зыбких, сложных ритмов, которые так свойственны музыке Брамса, – синкопированных или сочетающих четные размеры с нечетными... К ним принадлежат: сочная аккордовая техника, придающая фортепианной звучности оркестральный колорит, энергичные пунктированные ритмы, смелые скачки в мелодии, непреклонные унисоны и т. д.» [Друскин, 1988, с. 67-68].

Заключение

Брамс написал три свои фортепианные сонаты в ранний период творчества. Тем не менее, в них выражаются черты его стиля, такие как сложная многопластовая фактура, параллельное движение аккордами, сложные синкопированные ритмы. Каждая из сонат имеет отклонения от

классического трёхчастного цикла (первая и вторая – четыре части, третья – пять).

Соната f-moll написана под влиянием Бетховена и Шумана, и если черты стиля последнего выражены в лирических разделах, то у «последнего классика» Брамс берёт в качестве вдохновения всем известный мотив судьбы. В качестве лейттемы он проводится в разных частях сонаты, контрастируя и конфликтуя с лирическими темами. В Сонате f-moll выражены характерные для фортепианного стиля Брамса черты – обилие аккордов, симфонизация фортепиано, задействование всего диапазона инструмента, тембровые и динамические контрасты, движение мелодии в средних голосах многопластовой фактуры, синкопы и гемиолы. Эти особенности музыкального языка были характерны для многих произведений композитора и брали начало в его исполнительском стиле. Изучая их, современные пианисты могут не только лучше понять произведение, но и узнать больше об исполнительском стиле Брамса.

Библиография

1. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1980. 71 с.
2. Друскин М. С. Иоганнес Брамс. Ленинград: Музыка, 1988. 96 с.
3. Муzychuk O. G. Три сонаты И. Брамса. К вопросу о формировании некоторых черт стиля композитора // ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет». 1997. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trisonaty-i-bramsa-k-voprosu-o-formirovanii-nekotoryh-chert-stilya-kompozitora> (дата обращения: 26.04.2023).
4. Стогний И. Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И. Брамса // Семантика музыкального языка: материалы научной конференции 29-31 марта 2005 года. Вып. 3 / Отв. ред. И. Стогний; РАМ им. Гнесиных. М., 2006. С. 118-127.
5. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Ленинград: Музыка, 1986. 384 с. 15.
6. Царева Е. М. Эстетические проблемы творчества Брамса // Памяти Н. С. Николаевой: науч. труды Московской консерватории. Сб. 14. М., 1996. С. 25-33.

Structural and Emotional Aspects of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5: The Influence of Romanticism on Musical Form

Xu Lang

Assistant Trainee,
Chongqing Preschool Education College,
401120, 1 Xuefu Road, Yubei District, Chongqing, China;
e-mail: 2206791691@qq.com

Abstract

The article is devoted to the study of Johannes Brahms' piano works, with a special focus on the musical language of Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5. The aim of the work is to identify the key features of this composition, which allows for a deeper understanding of the composer's creative approach. The study characterizes Brahms' piano style, including his unique elements and techniques, and provides a detailed analysis of the musical language of Sonata No. 3, revealing specific features that distinguish this work within the framework of Romantic music. The results of the study can be used in courses such as "History of Performing Arts" and in the special piano class at the department of piano performance, contributing to an in-depth study of the legacy of one of the greatest composers of the 19th century. The conclusion shows that the F Minor Sonata was written

Xu Lang

under the influence of Beethoven and Schumann. While the lyrical sections reflect Schumann's style, Brahms, as the "last classicist," draws inspiration from the well-known "fate motif" associated with Beethoven. This leitmotif is carried through different movements of the sonata, contrasting and conflicting with the lyrical themes. The F Minor Sonata exhibits characteristic features of Brahms' piano style: an abundance of chords, symphonic treatment of the piano, utilization of the full range of the instrument, timbral and dynamic contrasts, melodic movement in the middle voices of the multilayered texture, syncopations, and hemiolas. These features of the musical language were typical of many of the composer's works and originated from his performance style. By studying them, modern pianists can not only better understand the composition but also gain insight into Brahms' performance style.

For citation

Xu Lang (2024) Strukturnye i emotsionalnye aspekty Sonaty № 3 fa minor, Op. 5 I. Brahmsa: vliyanie romantizma na muzykalnuyu formu [Structural and Emotional Aspects of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5: The Influence of Romanticism on Musical Form]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 260-267.

Keywords

Brahms, piano sonata, Romanticism, piano.

References

1. Grasberger F. (1980). Iogannes Brahms [Johannes Brahms]. M.: Muzyka, 71 p.
2. Druskin M.S. (1988). Iogannes Brahms [Johannes Brahms]. Leningrad: Muzyka, 96 p.
3. Muzychuk O.G. (1997). Tri sonaty I. Bramsa. K voprosu o formirovanii nekotorykh chert stilya kompozitora [Three sonatas of J. Brahms. On the formation of certain features of the composer's style]. GVUZ "Priazovskii gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet", 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trisonaty-i-bramsa-k-voprosu-o-formirovanii-nekotorykh-chert-stilya-kompozitora> (accessed: 26.04.2023).
4. Stognii I. (2006). Semantika variatsionnogo protsessa v fortepiannykh sonatakh I. Bramsa [The semantics of the variation process in the piano sonatas of J. Brahms]. In I. Stognii (Ed.), Semantika muzykal'nogo yazyka: materialy nauchnoi konferentsii 29-31 marta 2005 goda [Semantics of the musical language: materials of the scientific conference March 29-31, 2005] (Vol. 3, pp. 118-127). M.: RAM im. Gnesinykh.
5. Tsareva E.M. (1986). Iogannes Brahms [Johannes Brahms]. Leningrad: Muzyka, 384 p.
6. Tsareva E.M. (1996). Esteticheskie problemy tvorchestva Bramsa [Aesthetic problems of Brahms's creativity]. In N.S. Nikolaeva (Ed.), Pamyati N.S. Nikolaevoy: nauch. trudy Moskovskoi konservatorii [In memory of N.S. Nikolaeva: scientific works of the Moscow Conservatory] (Vol. 14, pp. 25-33). M.