



УДК 786.2

ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ БРАМСА: ПИАНИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО. К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПО- ЗИТОРА

Н.М. СМЕРНОВА

Саратовская государственная консерватория имени
Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена фортепианным сочинениям Иоганнеса Брамса, одного из наиболее сложных и противоречивых композиторов поздней стадии западноевропейского романтизма. В его творчестве наблюдается парадоксальный синтез академических традиций и новых романтических веяний. Исполнительская и педагогическая практика должны адекватно реагировать на соотношение художественного образа, технологическую фиксацию и выработку реализующих приёмов. Предмет данной работы – особенности стиля, которые приобретают роль основополагающих констант, позволяющих сделать вывод о «непианистичности» фортепианного творчества И.Брамса. В ходе исследования использовалась методика целостного анализа, включающая в себя рассмотрение различных выразительных средств, диагностирующая противоречивость их применения. Автор выделяет три основные константы фортепианного творчества композитора: оркестровость, виртуозность и медитативность. Доказательно рассматриваются разные сочинения И.Брамса: концерты, вариации, интермеццо. В качестве выводов подтверждается парадоксальность брамсовского стиля, необходимость грамотной расшифровки нотного текста и владения широкой палитрой выразительных средств фортепиано для показа анализируемых констант.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фортепиано, И.Брамс, константа, художественный образ, нотная запись.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

DO YOU LOVE BRAHMS: THE PIANIST'S MASTERY. TO THE 190TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE COMPOSER

N.M. SMIRNOVA

Sobinov Saratov State Conservatoire, 410012, Saratov,
Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the piano works of one of the most complex and controversial composers of the late stage of Western European romanticism, Johannes Brahms. In his work, there is a paradoxical synthesis of academic traditions and new romantic trends. Performing and pedagogical practice should adequately respond to the correlation of the artistic image, technological fixation and the development of implementing techniques. Subject of study: features of style, which acquire the role of fundamental constants, allowing us to conclude that Brahms' piano works are "non-pianistic". In the course of the study, a holistic analysis technique was used, which includes consideration of various expressive means, diagnosing the inconsistency of their use. There are three main constants of piano creativity: orchestration, virtuosity and meditateness. Different compositions of Brahms are used demonstratively: concertos, variations, intermezzos. Their features are revealed.

The conclusions confirm the paradoxical nature of the Brahms style, the need for competent decoding of the musical text and possession of a wide palette of expressive means of the piano to display the analyzed constants.

KEYWORDS: piano, I. Brahms, constant, artistic image, musical notation.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Этот необычный и непривычный для научной статьи вопрос сформулирован Ф.Саган и вынесен в заглавие одного из её романов¹. Одновременно он является «лакмусовой бумажкой» для пианиста, и однозначно дать на него ответ далеко не просто. Сложность продуцируется в том, что И.Брамс в своих письмах «последовательно претворял в жизнь стратегию умолчания или укрывания, задача которой – не пропускать в письма внутреннюю жизнь, не раскрывать свой творческий процесс, удерживать переписку в прагматическом русле» [7, с. 18]. Однако, в то же самое время, он нуждался в признании, что также следует из анализа эпистолярия немецкого мастера. Так, «ему хотелось услышать простой ответ, понравилось ли произведение или нет. Получив подтверждение, что произведение доставило радость, Брамс переставал высказывать чувство неуверенности» [там же].

Парадоксальность мнений обусловлена противоречиями фортепианного стиля композитора, которые многие пианисты и исследователи отождествляют с «путешествием» в край неизведанного, называя его *terra incognita* – «неизвестная страна». Время, в которое жил и творил И. Брамс, способствовало разнообразию и противоречивости разных тенденций художественного творчества. Здесь происходило осмысление субъективных смыслообразующих составляющих бытия, в частности область объективированной субъективности, которая отражалась в композиторском и исполнительском искусстве. Как верно отмечает Е.Литвих, «рубеж XIX–XX веков в мировой художественной культуре ознаменовался сменой мировоззренческой парадигмы, что повлекло за собой довольно радикальное преобразование многих основополагающих принципов в различных видах искусств» [5, с. 34].

Творчество И.Брамса олицетворяет синтез разных слагаемых, из которых многое для пианиста представляет необычную трудность: высокий

уровень технической сложности соединяется с лаконичной простотой фортепианного изложения, углублённая медитативность сочетается с приподнятым энергетическим тоном, проникновенная певучесть – с драматическим размахом. Так, А.Рубинштейн писал: «Для салона он недостаточно грациозен, для концертной залы – недостаточно пылок, для полей он недостаточно прост, для города – недостаточно разносторонен» [8, с. 78].

В рамках данной статьи обозначим три константы на многомерную природу брамсовского фортепианного стиля. Выделим оркестровые черты в инструментальной звучности (Вариации на тему Шумана ор. 9), «дьявольскую» виртуозность, не поддающуюся принятым определениям (Вариации и fuga на тему Генделя ор. 24, Вариации на тему Паганини ор. 35), и медитативность, представленную во внешней скромности «промежуточной» пьесы Интермеццо².

• **Первая константа** – оркестровые черты в инструментальной звучности. Известно, что один из величайших пианистов мира С. Рахманинов считал фортепианную музыку И.Брамса «*непианистичной*» [10]. Понятно, что виртуозное мастерство требует постоянных физических затрат и «великолепной» энергетики не только в занятиях, но, прежде всего, на сцене концертного зала. Пианист должен владеть, причём безотказно, множеством приёмов фортепианной игры, в частности, аккордовыми и октавными формулами, характерными для сочинений композитора.

Размышляя над высказанным С.Рахманиновым мнением, приходим к очевидному выводу, что он не имел в виду технические сложности – при его высочайшем уровне пианизма это выглядело бы

¹ Имеется в виду роман «Любите ли вы Брамса?» (1959) знаменитой французской писательницы Франсуазы Саган (1935–2004), которую называли «мадемуазель Шанель от литературы».

² Этимология слова «интермеццо» содержит множество удивительных подробностей. В разных языках к значению «промежуточной» пьесы прикладываются тонкие психологические детали. Так, во французском языке можно привести *interpenetration* (взаимопроникновение), *interlignage* (написание между строк), *untime* (интимный, задушевный). В латинском языке можно указать *interlabi* (скользить, быть прозрачным), *intermisceo* (примешивать, перемешивать), *intermorior* (угасать, ослабевать) и т.д.



странно. К тому же, И. Брамс как концертирующий солист, обладающий виртуозными возможностями, «отразил» эти обвинения в «непианистичности» в одном из разговоров с дирижёром Венской певческой академии Р. Хейбергером: «Ну, в этом-то уж я разбираюсь. *Она фортепианна!* Осмелюсь утверждать, что особенно в моих последних вещах всё исполнимо, и именно так, как я написал в нотах» [10, с. 230; курсив мой – Н.С.].

«Непианистичная», по мнению С. Рахманинова, фактура И. Брамса содержит симфонические нормы изложения и оркестровые эффекты, которые не всегда легко воспринять и трудно исполнить на клавишном молоточково-ударном инструменте. В этом ракурсе рассмотрим фактуру «Вариаций на тему Шумана» ор. 9. На первый взгляд, она воспринимается как специфично фортепианная. Однако при анализе, очевидно, проявляются черты оркестрального изложения.

Тема, 1-я, 2-я и 3-я вариации ассоциируются со звучанием духовых инструментов. Так, в 5-й вариации динамический и штриховой контраст *forte – piano* и *detashe – staccato leggiero* воспроизводит эффект сопоставления оркестровых групп. В 8-й вариации запоминается басовое «тромбовое» тремоло, а также быстро исчезающее, но создающее необычайный эффект, сопровождающее тему «арфообразное» *arpeggiato*. Тембральность духовых слышится и в фактурном изложении 13-й вариации *Non troppo Presto, pianissimo end molto leggiero*. Звуковая пластика мягких пастельных красок, образующихся от мастерского воссоздания тембров деревянных духовых инструментов (гобая, фагота, кларнета, флейты), требует от пианиста особого мастерства в передаче тех акустических красок, которые не присущи фортепиано.

Обратим внимание на уникальный канон в секунду в двух голосах партии правой руки в 14-й вариации *Andante, espressivo* на 3/8. Можно заметить родственные связи с пьесой «Шопен» из шумановского «Карнавала» ор. 9³. Ассоциации возникают из-за

чувственного характера и взволнованности изложения. В то же время и различия столь же очевидны: элегичный тон 14-й вариации обусловлен минорным ладом, нисходящими хроматическими интонациями.

Канон, как полифонический приём, предусматривает постоянное наложение мелодических линий. Поэтому необходима сложная дифференциация, прежде всего проявляющаяся в партии «ведущей» правой руки. Артикуляционный приём реализуется в изменениях динамики, подчёркивающей два голоса на чрезвычайно малом пространстве. Добавим, что левая рука, которая могла бы помочь перераспределением фактуры, «занята» сложным заданием, она воспроизводит струнное *pizzicato*, так как авторская ремарка *staccato e leggiero* однозначно указывает на способ исполнения. Дополнительно выделим парадоксальную роль правой педали, которая необходима для «поющего» голоса в правой руке, но абсолютно «противопоказана» для ровных шестнадцатых сопровождения в левой руке.

• **Вторая константа**, характеризующая брамсовский стиль, заключается в особой виртуозности, определяющей значительные трудности пианистического освоения в «Вариациях и фуге на тему Генделя» ор. 24 и «Вариациях на тему Паганини» в двух тетрадах ор. 35. Добавим, что тех пианистов, кто «влюблён» в Концерт № 1 d-moll ор. 15, «отпугивает» Концерт № 2 B-dur ор. 83. Аналогии с бетховенским Концертом № 5 Es-dur возникают благодаря чертам мощного *al fresco* и преобладанию крупной аккордовой фактуры. Представим строки письма И. Брамса о Концерте № 2: «Этим произведением я хотел показать, как художник должен избавляться от всех страстей, чтобы помечтать в наичистейшем эфире» [6, с. 175]. Вызывает интерес сопоставление слов «страсть» и «мечты», обуславливающих неразделимость сложной «игровой» фактуры и «наичистейшего эфира». В письмах композитор акцентировал преимущественно позиции, связанные с инструментальным мастерством; «цель творчества по его мнению – сделать вдохновение путём непрерывной работы своей законной, благоприобретённой собственностью» [7, с. 22].

³ Парадоксальные ассоциации проявляются и с мажорной версией мелодической линии в романсе Р. Шумана из цикла «Любовь поэта» – № 2 «Цветов венок душистый».



В «Вариациях и фуга на тему Генделя» ор. 24⁴ перед пианистом, прежде всего, возникает проблема организации стиливого взаимодействия на огромной исторической дистанции – от барокко до романтизма. Процитируем мнение А. Шнитке: «Полистилистиче- ку часто понимают, как некое механическое взаимодействие разных способов выражения, приёмов речи, творческих манер и т. д. Мне кажется, далеко не всегда это так. Часто в творчестве композитора происходит взаимодействие некоего центрального, основополагающего, *личностно окрашенного стили- левого начала* – и, так сказать, «периферийных» стиливых веяний, отблесков и отголосков внешнего мира (цит. по: [9, с. 106]). Влияние барокко ощущается не только в теме генделевской Сюиты для клавирина № 1 [BWV 434]⁵. Ария становится темой брамсовских вариаций, пролонгируется в двадцати пяти вариациях и завершается масштабной фугой.

Композитор особо выделял роль нижнего голоса. Так, в письмах он подчёркивал, что ориентируется на басовую основу, для которой сочиняет разные «красивые» мелодии [6]. Функциональность баса проявляется в двух направлениях: он выполняет статичную роль «организатора» формы вариаций, кроме этого, «развивает» материал тематически и динамически.

И. Брамс использовал в сочинении разные особенности искусства барокко. Так, в 19-й вариации *leggero e vivace* на 12/8 узнаются элементы клави- синного стиля, характерные для французской школы Ф. Куперена с любовью к танцевальным миниатюрам. Сложная фактура, имитирующая четырёхголосие, в среднем голосе выписаны пунктирные формулы сицилианы, «приправленные» орнаментами, которые потом переходят в верхний голос, – обуславливают особую пальцевую технику, лёгкую и прозрачную, не приводящую к гудящим обертоновым призвукам, характерным для фортепиано. Наряду с сицилиа-

ной композитор использует мюзет (французскую разновидность волынки и старинный танец), канон, фугу. В вариациях присутствует множество контра- пунктических приёмов. Поражает артикуляционная палитра, где используются разные виды *staccato* и *legato*, а также их промежуточные ступени.

Сложности представляет и концентрическая форма вариаций, которая нелегко поддаётся пиа- нисту: она заставляет работать его воображение, синтезировать интонации, связывающие каждую отдельную вариацию не только с началом, но и с концом произведения (Ария и Фуга).

И. Брамс использует принцип волнообразного строения, где каждая вариация группируется с предыдущей или последующей, составляя разделы разной протяжённости. Многие исследователи предпочитают деление формы на три части: с 1-й по 8-ю вариации; с 9-й по 18-ю и с 19-й по 25-ю.

Каждая группа включает «парные» вариации и заканчивается ферматой. Среди «парных» вариаций (1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 11–12, 17–18 и так далее) выделим чрезвычайно сложные в техническом отношении.

Подлинно виртуозной становится 14-я вариация с авторской ремаркой *sciolto* (свободно, ловко). Ломанные октавы в партии левой руки, помимо основной трудности, содержат скачки. В правой руке техническая формула двойных секст с небольшими украшениями и синкопами, которые увеличивают существенную тяжесть «бесшовного» соединения. В 15-й вариации техническая формула предполагает быстроту и моторность двух рук, играющих синхронно. Без перерыва вступает 16-я вариация, столь же бравурная, воспринимающаяся как кульминационная точка с завершающейся ферматой на тактовой черте.

В своё время М. Арановский подчеркнул, что «стиль Генделя не сразу «модулирует» в стиль Брамса, но сначала проходит стадию стиля Шумана» [2, с. 268]. Роберт Шуман – один из наиболее ярких представителей романтизма. Потому его особенно- сти заметны во взрывной энергетике, в соединении строгой меланхолии и бурлящего темперамента. Так, «церемониальный» характер Арии сразу же

⁴ Сочинение написано в 1861 году в честь 42-летия Клары Шуман, она же была первой исполнительницей.

⁵ Это ария из «Suites de pièces pour le clavecin» с пятью вариациями, И. Брамс ориентировался на копию первого издания 1733 года, опубликованную Дж. Уолшем в Лондоне.



«детонирует» в 1-й вариации: *poco forte* с синкопированными акцентами и подчёркнутой маркировкой верхнего голоса. Столь же контрастный переход наблюдаем между 3-й и 4-й вариациями: *dolce* и *risoluto*, восьмые и шестнадцатые с постоянными *sf*. Синкопированный ритм выполнить довольно сложно, так как композитор ставит ударение практически на каждой четвёртой шестнадцатой.

Заметим, что наряду с влиянием Р. Шумана, отчётливо ощущаются ассоциации с Л. ван Бетховеном. Аналогично творцу «Пятнадцати вариаций с фугой» Es-dur op. 35, И.Брамс в своих вариациях демонстрирует отчётливо узнаваемый гармонический план и периодичность структуры на протяжении всего цикла.

Отметим искусство композитора в передаче тембров старинных барочных инструментов: это происходит в 19-й вариации с «отсылкой» к французской сицилиане, а также в 22-й вариации, которая имитирует регулярное *ostinato* «музыкальной шкатулки» в двух руках и высокой тесситуре.

В финале цикла, будто бы вспоминая И.С. Баха и позднего Л.Бетховена, И.Брамс создаёт величественную и масштабную фугу с сочетанием приёмов имитационной и мотивно-разработочной техники. При этом фактура типично брамсовская – это мощная аккордовая «кладка». Взаимодействие разных текстов и стилей образовало парадоксальную коллизию, «которая разрешилась полным и безоговорочным утверждением авторского стиля» [2, с. 270].

Известно, что И.Брамс высоко оценивал свои «Вариации и фугу на тему Генделя». Так, в разговоре с пианистом и дирижёром Ю.Рёнтгеном (занимавшим пост ректора Амстердамской консерватории), он заметил: «Я вообще не могу понять, как кто-то осмеливается писать вариации после моих генделевских» (цит. по: [10, с. 231]).

В «Вариациях на тему Паганини» в двух тетрадах (op. 35) представлена особенная «дьявольская» виртуозность романтического плана. Логика композиции основана на последовательной динамизации и усложнении фактуры и гармонии. Дополнительно прослеживается «игровая» логика неожиданных образных изменений, в частности,

преобразующих скерцозную тему в томный, чувствительный венский вальс.

Балансирование на грани «открытой» виртуозности, рождающейся из «демонического» образа каприза № 24 Н.Паганини, и серьёзности «симфонической» мысли, отличающей стиль И.Брамса, реализуются в сложности фортепианного прочтения, где разные виды романтического пианизма существенно преобразуют струнный каприз, максимально раскрывают потенциал виртуозной инструментальной пьесы, представляют богатейшие красочные и технико-динамические возможности фортепиано.

Как большинство современников XIX столетия, И.Брамс не мог не восхищаться гениальностью Н.Паганини. Сама по себе тема каприза поражает неукротимым бунтарским духом, смелостью и дерзостью. В скрипичных вариациях Н.Паганини демонстрирует высочайший уровень исполнительского мастерства, использует разные виды техники, показывает артикуляцию в чрезвычайно скором темпе *Quasi presto*: стаккато, пиццикато, двойные интервалы (терции, октавы, включая даже децимы).

И.Брамс сохраняет в первой тетради в теме ритмический рисунок оригинала. Однако изложение её октавным унисоном придаёт дополнительный внутренний динамизм и «материальную» энергетику. Интервальный форшлаг в правой руке к каждой первой тактовой доле усиливает эффект. Сложность исполнения форшлага, очевидно, побудила композитора «притормозить» скоростную темповую ремарку – вместо *Quasi presto* он пишет *Non troppo presto*.

Первая вариация представляет абсолютно другой материал, в изложении остаётся только ладово-гармоническая основа, которая есть в первой вариации каприза Н.Паганини. Исполнитель сталкивается с достаточно сложной задачей, так как двойные сексты в правой руке требуют значительной растяжки и кистевой гибкости. В этом плане может помочь опора на партию левой руки, где в первых четырёх тактах нет двойных нот. Однако позднее левая рука усложняется, так как должна исполнять «непростую» техническую формулу. Пианисту требуется фразировочная перегруппиров-



ка, изменение лигатуры для укрепления последней шестнадцатой доли в такте. Синхронность звучания двойных нот обеспечивается левой рукой, которая становится «лидером».

Сложная акустическая работа предстоит в 11-й вариации. Светлый лирический раздел *molto legato e dolce* в мажорной тональности A-dur; тема песенно-хорального типа звучит в двух руках на фоне колышущихся шестнадцатых. Композитор показывает динамикой важный звуковой приоритет: левая рука – *piano*, правая – *pianissimo*. Здесь необходима согласованность слуховых и двигательных ощущений. Авторские тактовые лиги объединяются в крупные построения, создавая неделимую фактуру звукового пространства. В 12-й вариации запоминается необыкновенное фактурное изложение в партиях обеих рук. Оно выделено множеством вилок, лёгких артикуляционных акцентов в заключениях мотивов. Эта сложносоставная «кружевная» фактура мелодического «плетения» характерна для стиля И. Брамса.

В некоторых вариациях узнаваемы оригинальные темы каприза Н. Паганини. Так, в 13-й вариации звучит видоизменённая, но столь же энергичная тема 2-й вариации каприза. Первоначальный скрипичный мотив композитор усложняет, вводит октавы, дополнительные форшлаги, октавные *glissandi*, «заставляя» пианиста серьёзно сконцентрироваться в техническом плане (тем более, что темп стоит *vivace e scerzando*). Однако во второй половине вариации обозначенный мотив приобретает более свободные мелодические очертания, меняется и гармоническое изложение. Партия левой руки не менее сложна – форшлаг на дециму подчёркивает сильную долю, лигой выделяются нисходящие аккорды. Пианисту необходима не только акробатическая ловкость, но, прежде всего, мобильность и мгновенная двигательная реакция на соединение аккордов.

Последняя вариация начинается с блестящих гаммообразных пассажей тридцатьвторыми, в которых «проблёскивают маячки» квартовых и квинтовых интонаций основной темы, подчёркивая её гармонический и метроритмический каркас.

Бурлящая фактура отдалённо напоминает романтическую этюдную моторику, однако виртуозное начало приобретает откровенно «дьявольский» характер, т.к. усилено переходами фигураций из одной руки в другую. Ремарки *con fuoco* и *ben marcato* требуют чрезвычайной пальцевой активности и артикуляционной устойчивости. Динамика сохраняется на высоком уровне *forte* и *fortissimo*. Позднее происходит эффектное регистровое перемещение из блестящего верхнего регистра в гулкие и грозные басы.

И. Брамс называл «Вариации на тему Паганини» – «Этюдами для фортепиано», распределив их поровну в двух тетрадах. В каждой вариации демонстрируется один пианистический приём или обыгрывается определённый вид техники, что служит максимальному совершенствованию фортепианного мастерства. Конечно, данное обстоятельство привлекает многих исполнителей, готовых к «лишениям», чтобы усовершенствовать собственный виртуозный потенциал. При этом важно учитывать физиологическое строение игрового аппарата, так как массивность «архитектурной» пластики и «скульптурная» плотность фактуры обуславливают широкое растяжение и умение играть крупным планом аккордовые или октавные комплексы в быстром темпе.

• **Третья константа** брамсовского стиля характеризуется особой сложностью – это лирико-эпический модус, проявляющийся, как правило, в медитативности повествования, медлительности развёртывания. Художественная материя формируется неспешно, пианисту важно услышать каждое мгновение, осознать диалектику интонационно-ритмических сопряжений. Поэтому исполнителям многие пьесы И. Брамса представляются информативно перенасыщенными, требующими напряжённого вслушивания и особенного осмысления. Данные черты обусловлены интровертностью музыкального мышления⁶ композитора: замкнутость,

⁶ М. Зайцева отмечает: «Как категория музыкознания, термин “музыкальное мышление” получил наиболее активную разработку в трудах последних десятилетий XX века» [3, с. 1.1]. Му-



сосредоточенность на внутренних представлениях, трансцендентность. Кроме того, это показывает особенную любовь И.Брамса к тонкой детализации, к завуалированным переходным настроениям.

Первым примером выделим *побочную тему первой части Концерта № 1 d-moll*. Сольная партия изложена аккордами в технике полифонического письма. По художественному тону она ассоциируется с бетховенскими медленно-величавыми темами. Однако при анализе обнаруживаются разнонаправленные векторы внутренней энергетики: у Бетховена она драматического плана; у Брамса – лирико-эпического характера в сочетании приподнятости и проникновенности.

Начинаясь с кварты, мелодический мотив в двух руках поочередно поднимается вверх. На высшей точке мелодия начинает «раскачиваться», словно оттягивая момент прощания: *Продлись, продлись, очарованье*⁷. Эта квартовая интонация становится лейтинтонацией Концерта. Выделим её «знаковые» появления: кульминационный эпизод средней части в оркестре на фоне раскатывающихся пассажей солирующего фортепиано; основная тема рефрена финала.

Поразительно мастерство композитора, показывающего каждый раз новые грани её развития. Побочная партия первой части при размере 6/4 звучит протяжённо и лирично. В кульминационном эпизоде средней части квартовая интонация, соединяясь с затактовым ритмом, придаёт художественному образу мужественную силу. В финальной теме появляется синкопа, подчёркивая энергичность и устремлённость.

В качестве второго примера назовём уникальный канон в Интермеццо h-moll соч. 119 № 1, Adagio

на 3/8, где полифонический и мелодический тон составляет одну ноту. В первоначальной рукописи произведение имело темп *sehr langsam* (очень медленно), однако в печатной версии приобрело более нейтральную трактовку Adagio. В данном случае добавим, что И.Брамс корректно относился к темповым указаниям, хотя и не переоценивал их возможности. Немецкий термин *sehr langsam* предполагал более медленное движение (по восьмым или даже шестнадцатым), а итальянское обозначение *adagio* рассчитывало на выразительное «обобщённое» исполнение, в том числе и по тактам. В письме К.Шуман композитор подчёркивал, что это «маленькая пьеса чрезвычайно меланхолична и сказать о ней “играть очень медленно” – значит недостаточно сказать. Каждый такт, каждая нота должна звучать как *ritard.*, как будто из каждой отдельной хочется напиться меланхолией» [7].

Шестиголосный канон, где вступления голосов абсолютно равны, на неискушённый взгляд может представляться арпеджированным и достаточно статичным образованием. Однако И.Брамс преодолевает внутреннюю уравновешенность за счёт усложнения временных и гармонических параметров.

Анализируя Интермеццо № 3 из этого же опуса на предмет обнаружения неклассических тенденций, проявляющихся в структуре музыкальной ткани и принципах формообразования, Е.Литвих делает вывод, который коррелируется с рассматриваемым Интермеццо: «Если для классической музыки характерна чёткая дифференциация рельефа и фона, то в данном произведении подчёркивается не контраст фактурных планов, а, наоборот, их общность, производность каждого элемента звуковой ткани от единой первоосновы» [5, с. 37].

Интермеццо состоит из романтического «мерцания» нисходящих терций по принципу «минорамажора». Гармоническая фигурация «стекает» вниз из остающегося наверху мелодического тона. Нисходящая направленность шестнадцатых сохраняется достаточно долго, обуславливая ассоциации с угасанием жизненных сил, рассредоточением энергетического тонуса. Особую роль играет краска тональности h-moll, подчёркивая ощущение

зыкальное мышление понимается исследователями как часть общего понятия «музыкального сознания». Так, М.Арановский считает, что «это способность музыкально мыслить, т.е. формировать определённые музыкально-звуковые конструкции и давать им соответствующую содержательную интерпретацию» [1, с. 59].

⁷ Ф.Тютчев стихотворение «Последняя любовь» – поздний период (1852–1854). Сборник «Денисьевский цикл», стихотворение посвящено Елене Денисьевой.



меланхолии и печали. Поразительным образом композитор создаёт фактуру, в которой скульптурная пластика изваяния сочетается с воздушной хрупкостью орнамента.

И. Брамс использует трезвучия как элемент укрепления функциональной значимости. Однако уже в первом такте сочинения возникает наложение гармонических функций: h-moll–G-dur–e-moll. Кажущееся «неконтролируемым» движение гармоний, особенно при переходе из одного такта в другой, образует эллиптические цепочки неразрешающихся созвучий. При этом «теряется» тональная определённости, возникает ощущение, что каждая ступень представляет не только от «своего» имени, но и от имени той гармонии, которая «могла бы» возникнуть. Отметим, что разложенные в такте гармонии совмещают две разные функции: движения (переход в следующий тон) и статики (остановка на заданном месте). В действие включается приём расслоения фактуры за счёт «расшатывания» метроритмического стержня. В тексте одновременно существует устойчивый метроритм (размер 3/8 и одномерные длительности) и ритмический рисунок, «складывающий» трезвучия и разделяя такт по принципу полиритмии, то ли на две, то ли на три части. Данный эффект обуславливают и выписанные штили, «задерживающие» отдельные ноты на определённой высоте.

В результате пианист ощущает «оторванность» от привычной материальной, «земной» основы. Возникает чувство «растворённости» внешней среды, где совершает «одиночное плавание» мелодический голос. Как верно отмечает К. Зенкин, единичный мелодический тон в фортепианных миниатюрах романтиков «становится не просто предметом чувственного вживания <...>, но и источником многократных звуковых отражений (имитаций) <...> лирический образ достигает столь высокой степени концентрации и художественной точности, что интимнейшее устанавливает прямую соотносённость с космическим (“и небо в чашечке цветка”) [4, с. 170–180]. Кажется, что единичная деталь приобретает сакральное значение, подчёркивая драматизм застывающих эмоций. Возникают ассоциации

со стихами Ф. Тютчева: *Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? Поймёт ли он, чем ты живёшь? / Мысль изречённая есть ложь; / Взрывая – возмутишь ключи: / Питайся ими и молчи.*

Достичь «невесомости» гармонической конструкции в анализируемом фрагменте Интермеццо сложно. Она удерживается наверху единичным мелодическим тоном, который пианисту непросто заставить звучать в необходимом акустическом пространстве. Нота *fis*, начинающая мотив, в инструментальной фактуре ослабевает и затухает, появляющиеся шестнадцатые отвлекают внимание на себя. Чтобы они не закрыли собой мелодию, важно найти специальные приёмы. В этих целях можно рекомендовать дозированную глубину погружения пальцев в клавиатуру, разную степень касания: глубокую (до дна) и лёгкую (в верхней части клавиш). При этом желательно имитировать ощущение струнного вибрата, что отражается в «немых» нажатиях клавиатуры.

Вместе с тем пианист должен продлевать каждую ноту канона, что составляет практически неразрешимую задачу. Так, разложенная вертикаль играет «взвешенными», почти «невесомыми» пальцами. Необходимо «избавиться» от ощущения плотности и материальности крупных мышц игрового аппарата и настроиться на точность чувствительных касаний кончиков пальцев. Желаемый звуковой эффект, о котором говорилось выше – это сочетание «плывущей» горизонтали и плавно «спускающейся» вертикали. Можно воспользоваться микроколебаниями ритма, нарушающими однообразное движение шестнадцатых. Мелодическая нота слегка задерживается, а следующая за ней шестнадцатая вступает позже и, конечно, тише. Важно учитывать эффект полиритмии, появление в трёхдольном такте двудольных ритмических групп, что также может быть показано посредством микроскопических темпоритмических отклонений.

Обратим внимание на возможности «ручной» педали, когда искусное задерживание клавиш может создать эффект прозрачного, воздушного пространства. Левая и правая педали должны контактировать полупущенными, готовыми принять «приказ»



солиста, желающего изменить «освещение», создать лёгкую «дымку» или «сгустить полумрак». Учитывая и используя педальную изобретательность, сочетая педальные «пятна» и звуковую «графику», пианист может открыть для себя необычные колористические возможности музыки И.Брамса, которые впоследствии станут характерным элементом стиля К.Дебюсси. Как справедливо отмечает Е.Царёва: «Перед человеком, воспринимающим музыку Брамса на пороге XXI века, в эпоху интенсивнейшей актуализации самого понятия наследия, особенно ясно раскрывается историческое значение её созидательных импульсов» [11, с. 45].

Концентрированное выражение новаторских черт, заключённых в Интермеццо h- moll, тонко сформулировал К.Зенкин: «Внимание, уделяемое отдельным звукам и мельчайшим мотивам, тождество гармонии и полифонии, единство вертикали и горизонтали, конструктивное значение интервала, возвышенная чистота лирического созерцания, почти отождествляющегося с объективно-природным, – всё это позволяет провести ещё одну линию исторической аналогии, линию, ведущую в конечном счёте к Веберну» [4, с. 180].

Сформулируем следующие выводы, основанные на исходном тезисе – о трёх константах фортепианного стиля И.Брамса. «Непианистичный» стиль композитора становится удобным для исполнения при умении раскрывать и подчёркивать симфонические нормы инструментального изложения, при постоянном совершенствовании виртуозного потенциала, при чутком и заинтересованном отношении к лирическим «откровениям» музыкальных опусов.

Дополнительно подчеркнём парадоксальность брамсовского фортепианного стиля, где сочетаются разновекторные качества. Это не только синтез классического и романтического, привычного и новаторского, универсального и уникального – это удивительный сплав сложного и доступного, активирующий множество разнообразных импульсов для интерпретации, хотя внутренний мир фортепианных произведений И.Брамса трансцендентен, его «материальные» проявления уникальны и не всегда легко поддаются исполнительскому анализу. Однако, как отмечает М.Зайцева, «именно такое всматривание в конкретную авторскую интонацию, в живой текст искусства позволит наполнить идеи и умозаключения реальностью художественной практики и опыта» [3, с. 1.1].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. 320 с.
- 2/ Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
- 3/ Зайцева М.Л. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса // Траектория науки. Международный электронный научный журнал. 2016. Т. 2. № 9 (14). С. 1.1.–1.9.
- 4/ Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: Учебник для вузов. 2-е изд. М.: Юрайт, 2023. 413 с.
- 5/ Литвих Е.В. Интермеццо И.Брамса оп. 119 № 3: неклассические тенденции в музыке позднего романтизма // Философия и культура. 2021. № 12. С. 33–45.
- 6/ Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 496 с.
- 7/ Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса: Автореф. дис. доктора искусствоведения. 17.00.02. М., 2004. 43 с.
- 8/ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. М.: Музыка, 1983. 219 с.
- 9/ Соколов А.С. Векторы культуры в музыкальной панораме XX века // Двенадцать этюдов о музыке. М.: МГК, 2001. С. 101–109.
- 10/ Хейбергер Р. Фрагменты из «Воспоминаний о Брамсе» // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 222–238.
- 11/ Царева Е.М. Иоганнес Брамс: Автореф. ... доктора искусствоведения. М., 1990. 46 с.

REFERENCES

- 1/ Aranovsky, M.G. (1991), *Sintaksicheskaya struktura melodii* [Syntactic structure of the melody], Muzyka, Moscow, 320 p. (In Russ.)
- 2/ Aranovsky, M.G. (1998), *Muzikal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and properties], Composer, Moscow, 344 p. (In Russ.)
- 3/ Heiberger, R. (1999), "Fragments from "Memoirs of Brahms"", *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3, pp. 222–238. (In Russ.)
- 4/ Litvikh, E.V. (2021), "Intermezzo by I. Brahms op. 119 No. 3: non-classical trends in the music of late romanti-

cism", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], No. 12, pp. 33–45. (In Russ.)

- 5/ Rogovoy, S.I. (2003), *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], Composer, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 6/ Rogovoy, S.I. (2004), *Pis'ma Iogannesa Bramsa: Avtoref. dis. doktora iskusstvovedeniya* [Letters of Johannes Brahms: abstract. dis. Doctor of Art History], Moscow, 43 p. (In Russ.)
- 7/ Rubinshtein, A.G. (1983), *Literaturnoe nasledie. V 3-h t. T. 2* [Literary heritage. In 3 volumes. T. 2], Muzyka, Moscow, 219 p. (In Russ.)
- 8/ Sokolov, A.S. (2001), "Vectors of culture in the musical panorama of the 20th century", *Dvenadcat' etudov o muzyke* [Twelve etudes about music], MGK, Moscow, pp. 101–109. (In Russ.)
- 9/ Tsareva, E.M. (1990), *Iogannes Brams: Avtoref. ... doktora iskusstvovedeniya* [Johannes Brahms: abstract ... Doctor of Art History], Moscow, 46 p. (In Russ.)
- 10/ Zaitseva, M.L. (2016), "Features of the musical thinking of Johannes Brahms", *Traektoriya nauki. Mezhdunarodnyy elektronnyy nauchnyy zhurnal* [Trajectory of science, International electronic scientific journal], Vol. 2, No. 9 (14), pp. 1.1.–1.9. (In Russ.)
- 11/ Zenkin, K.V. (2023), *Fortepiannaya miniatyura i puti muzikal'nogo romantizma: Uchebnik dlya vuzov. 2-e izd.* [Piano miniature and the paths of musical romanticism: A textbook for universities. 2nd ed.], Yurayt, Moscow, 413 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Наталья Михайловна Смирнова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

E-mail: n. m.smirnova@gmail.com

Author information

Natalia M. Smirnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at Special Piano, Sobinov Saratov State Conservatoire

E-mail: n. m.smirnova@gmail.com