

Е.Я. Михалева,
Е.Е. Смирнова,
А.Н. Шматова



И. БРАМС.

**Соната № 2 fis-moll,
op. 2**

**В КОНТЕКСТЕ
СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА**

Учебно-методическое пособие
для преподавателей
и студентов музыкальных вузов
III – IV уровня аккредитации

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Луганская государственная академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»

Е.Я. Михалева, Е.Е. Смирнова, А.Н. Шматова

**И. Брамс. Соната № 2 *fis-moll*, *op. 2*
в контексте стиля композитора**

*Учебно-методическое пособие для преподавателей
и студентов музыкальных вузов
III – IV уровня аккредитации*

Луганск
2025

УДК 78.01(078)
ББК 85.31
М69

Рекомендовано к печати
научно-методической комиссией
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Луганская государственная академия
культуры и искусств имени Михаила Матусовского»
(протокол № 8 от 16.04.2025 г.)

Рецензенты:

Цукер А. М., профессор, председатель диссертационного совета Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, академик РАЕ

Ененко И. А., профессор Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского, кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой фортепиано, заслуженный деятель искусств ЛНР

М 69 И. Брамс. Соната № 2 *fis-moll*, ор. 2 в контексте стиля композитора : учебно-методическое пособие / Е. Я. Михалева, Е. Е. Смирнова, А. Н. Шматова. – Луганск : изд-во Академии Матусовского, 2025. – 56 с. – (для преподавателей и студентов музыкальных вузов III – IV уровня аккредитации).

В учебно-методическом пособии, предварённом характеристикой творчества немецкого романтика XIX века И. Брамса, рассматривается 4-хчастный цикл его фортепианной Сонаты *fis-moll* ор. 2 с определением структуры каждой части, характеристикой её тематизма и приёмов развития в аспекте стиля композитора.

УДК 78.01(078)
ББК 85.31

© Е.Я. Михалева, Е.Е. Смирнова, А.Н. Шматова
© Изд-во Академии Матусовского, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. И. Брамс – выдающееся явление в мировой музыкальной культуре.....	7
Глава 2. Фортепианное творчество немецкого романтика	13
Глава 3. Соната для фортепиано № 2 <i>fis-moll</i> ор. 2	19
Заключение	52
Литература	53



Иоганнес Брамс

1833 – 1897

Введение

Творческое наследие великого немецкого романтика И. Брамса ставит композитора в число самых исполняемых. Он привлекает своей многозначностью, психологизмом, объективным мировосприятием, искренностью высказывания. В числе признанных сочинений Соната № 2 *fis-moll*, ор. 2. Она звучит на концертной эстраде, включается в учебные программы пианистов вузов III – IV уровня аккредитации. Но, к сожалению, отсутствует анализ этого произведения, о котором обучающийся может найти ограниченные сведения в объёме нескольких строчек в разных источниках.

Подобная ситуация мотивировала создание данного учебно-методического пособия, которое поможет педагогу и исполнителю раскодировать авторский замысел масштабного произведения и способы его воплощения сквозь призму стиля композитора, особенностей его музыкального мышления.

В учебно-методическом пособии рассматривается структура цикла, определена форма каждой части, найдены и обоснованы моменты трансформации жанровой модели, отклонения от существующих канонов. Характеристика тематизма и методов его развития дана с учётом взаимодействия средств музыкальной выразительности и особенностей стиля художника.

Целостный анализ произведения сопровождается нотными примерами, конкретными ссылками на определённые такты и разделы, авторские ремарки, указывающие на характер исполнения и смену движения.

Учебное пособие будет иметь практическое применение в классе специальности студентов направления подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, профиль «Фортепиано», а также в курсе «История мировой музыкальной культуры» и «Анализа музыкальных произведений».

Е. Я. Михалева, профессор, профессор кафедры теории и истории музыки, заслуженный деятель искусств Украины

Глава 1.

И. Брамс – выдающееся явление мировой музыкальной культуры

Творческая личность И. Брамса – выдающегося композитора-романтика второй половины XIX века – поистине уникальна. Его гений был неразрывно связан с венской культурой, а его музыка и ныне проникает в сердца слушателей благодаря мудрой простоте, широкому диапазону эмоционального и интеллектуального воздействия. Многогранное творческое наследие композитора всецело подчинялось шумановскому завету: «Освещать жизнь человеческого сердца – вот истинное назначение художника» [13, с. 10]. Музыка Брамса, вобрав в себя передовые идеи эпохи, стала самоценным средством высказывания, воспеваает свободу личности, нравственную стойкость, мужество, полна тревоги за судьбу человека, проникнута беспокойной порывистостью, мятежным чувством, порой обретая эпическую мощь.

В условиях ожесточённой борьбы между поклонниками Вагнера и Брамса с появлением новых идей, синтеза искусств, Брамс оказался чуждым этой среде. Он воспринимался как хранитель классических традиций, и современники композитора считали его академистом, консерватором. Художник стремился к гармонии нового и традиционного. Отдавая дань венским классикам, композитор наряду с Ф. Шубертом, Г. Берлиозом, Ф. Шопеном, Р. Шуманом был ярко выраженным романтиком. Классическое начало господствовало у Брамса в ясности формы, тематизма. Но в эпоху романтизма не могла быть достигнута гармония мироощущения. В амбивалентном единстве у Брамса сосуществуют трагедийные и восторженные черты, эмоциональная порывистость и лирическая исповедальность. «Смятение и устойчивость – две константы брамсовского мировоззрения» [7, с.10].

В своих письмах композитор упоминает о страстном увлечении книгами. В сохранившейся тетради, куда он заносил прочитанную литературу, можно найти имена Данте, Петрарки, Байрона, Песталоцци, Шекспира, Гёте, а также других писателей и философов. Они свидетельствуют о необычайной широте его интеллектуального кругозора. Именно поэтом общением с ним дорожили Роберт и Клара Шуманы, скрипач Й. Иоахим, художник У. Вендт, философ Л. Фейербах и другие.

Особое место в наследии Брамса занимает симфоническое творчество, в котором он предстал подлинным мыслителем-драматургом. Самые крупные сочинения появились в 70–80-х гг. в момент определения индивидуального стиля композитора. Векторы развития симфонических произведений Брамса берут своё начало от драматического пафоса Л. Бетховена, песенно-танцевальных традиций музыки Ф. Шуберта и страстного тона повествования Р. Шумана. Каждая из четырёх симфоний мастера представляет собой отдельные драматургические этапы творчества: Первая симфония *op. 68 № 1 c-moll*, проникнутая духом байроновского Манфреда, кипит накалом бетховенских идей; идиллическое начало со светлой оркестровкой, гайдновско-бетховенскими традициями присуще Второй (*op. 73 № 2 D-dur*), Третья (*op. 90 № 3 F-dur*) снова возвращает к образам драматической борьбы, в Четвёртой (*op. 98 № 4 e-moll*) наблюдается путь от элегии к трагедии, затрагиваются трагические перипетии жизненной борьбы, итогом которой является одиночество художника.

Для симфонических произведений композитора характерна цикличность, инструментальность драмы, объединённая единой поэтической идеей. Художник является строителем, созидателем непрерывно развивающейся формы. Как правило, крайние части цикла наделены острой конфликтностью, а средние являются лирическим отступлением от драматических коллизий. В главных партиях наблюдается балладный

принцип развития, побочные опираются на венскую бытовую музыку. Разработки сжаты и динамичны.

Так, самобытной творческой манерой Брамса стало сочетание симфонического и камерного стиля, рельефности, и в то же время – тонкой детализации, что вызвано господствовавшим романтическим многозначным, изменчивым мышлением. Отсюда – яркая колористика и образная эмоциональность музыкального языка, проявившаяся в использовании плагальности, мажоро-минорных систем, частых отклонений и неожиданных модуляций, сочетании мажорной и минорной субдоминанты, идущее от немецкой народной песни взаимодействие двух параллельных тоник. Нередко применял сложные ритмы, совмещение чётных и нечётных метров. Характерной чертой лирических инструментальных тем композитора стала их разомкнутость, безостановочная текучесть, целеустремлённость, это наблюдается даже в медленных лирических разделах.

Своеобразной трактовкой отмечены принципы формообразования. Накопленный опыт достижений европейской музыкальной культуры позволил композитору опираться на устоявшиеся классические эталоны наряду с, казалось бы, давно вышедшими из употребления. Среди них использование старосонатности, вариационности, принципов *basso ostinato*, *concerto grosso*, двойной экспозиции в концертах, смещение границ разработки и репризы, что приводит к размытию границ формы. Возрастает значение вступления как зарождения основных конфликтных образов драмы (Первая симфония), коды как момента наивысшей кульминационной точки произведения. Примерами могут служить Третья и Четвёртая симфонии. Такое сочетание разнонаправленных стилевых и композиционных приёмов позволили композитору поместить романтическую лаву чувств в строгие классические формы [12].

В области фортепианной музыки достижения Брамса также не являются исчерпывающими. Оригинальностью мышления, ярким новаторством обладают его фортепианные сонаты, написанные в 1852–1853-х гг. Здесь ещё заметны влияния Л. Бетховена, Ф. Шуберта и Р. Шумана, тенденции романтической литературы в лице Э. Гофмана, Ж. Поля. Экстатичность и порывистость музыкальной речи присуща Первой сонате *fis-moll*, обозначенной при редакции как Вторая (*op. 2*), элегичная мечтательность сочетается с титанической борьбой во Второй сонате *op. 1 C-dur*. Третья (*op. 5, f-moll*) в свою очередь, отличается целенаправленностью и динамической концентрированностью контрастов. Подобные тенденции наблюдаются и в других фортепианных сочинениях мастера: пяти балладах *op. 10*, трёх рапсодиях, вальсах, вариациях, интермеццо, названных композитором «колыбелью своих страданий». От них тянутся нити к камерно-инструментальному творчеству. Неистощимая творческая фантазия наблюдается в скрипичных сонатах *op. 78*, наполненная поэтичностью и песенностью высказывания, напрямую ведущая к драматизму Третьей сонаты *op. 108* и Фортепианному квинтету *op. 34 f-moll*. Здесь конфликтность мироощущения достигает новых высот, подлинной трагедии.

Сочетание романтической поэмы и классической симфонии проявились у Брамса в области фортепианного концерта. Покоряющий драматическим размахом Первый концерт, отличающийся неуравновешенностью художественного восприятия, воспринимается как вызов несправедливости окружающего мира, а Второй *op. 83* характеризуется цельностью и замкнутостью композиции.

Помимо вышесказанного, в творчестве композитора наблюдается неподдельный интерес к фольклору, составивший основу его вокальных сочинений, названных им «песнями» или «напевами». Брамс выступал прямым последователем Шуберта в области первенства песенного начала, приоритете куплетного строения над «сквозным» развитием.

Многие обработки народных песен разных стран получили у Брамса своеобразную и яркую интерпретацию. Композитор, творчески относившийся к народному напеву, поставил главную задачу: с помощью тонких штрихов и прозрачности фортепианного сопровождения подчеркнуть красоту вокальной партии. Подобный подход к обработке народной песни будет главенствовать у М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова. Так, философичность и свобода слияния вокальной и фортепианной линий проявляется в романсах «Верность любви» *op. 3 № 1*, «Как мелодии влекут меня» *op. 105 № 1*, «Глубже всё моя дремота» *op. 105 № 2*. Другая сфера образов характерна для песен композитора, выдержанных в народном духе, разделённых на две разновидности. Первой присущи черты немецкого фольклора, как в песнях «Охотник» *op. 95 № 4*, «В зелёных ивах дом стоит» *op. 97 № 4*. В качестве средств выразительности второй группы песен у композитора господствуют интонации и ритмы народных танцев: «Воскресенье» *op. 47 № 3*, «Путь к любимой» *op. 48 № 1* и др. Свообразием высказывания отличаются «Четыре строгих напева» для голоса с фортепиано, представляющие собой сольную кантату для баса и фортепиано, в которой прославляется мужество перед лицом смерти наряду с всеобъемлющим чувством любви. Здесь художник органично использует приёмы речитатива, песни, ариозо для передачи эмоционального состояния произведения.

Похожие образы составляют основу хоровой музыки Брамса. Тонкой звукописью отмечен ноктюрн «Ночная стража» *op. 104*, а красочным ладовым колоритом наполнена пьеса «Утренняя юность». Однако среди значительнейших сочинений в этом ряду особняком стоит «Немецкий реквием» *op. 55*. В отличие от В. Моцарта и Д. Верди, Брамс стремится к новой трактовке жанра, призывает к единению человеческих сердец, поиску успокоения души, бодрости духа и неугасимой надежды.

«Есть композиторы, чья музыка звучит словно задушевный разговор от сердца к сердцу, который покоряет своей непосредственной, открытой эмоциональностью. Таков Шуберт. Другие композиторы властно вторгаются в наш духовный мир и неуклонно, ни на миг не отпуская, ведут за собой, подчиняя себе. Таков Бетховен. Но бывает и так, что музыка не сразу завладевает сознанием слушателей, и лишь тогда, когда мы сумеем погрузиться в неё, сквозь бронь эмоциональной сдержанности, которой оградил себя автор, дабы сдержать безудержный поток мыслей и чувств, открывается во всей полноте совершенство творений композитора. Таков Брамс» [8, с. 3].

Художник всегда тяготел к вечным ценностям жизни, которые видел в природе, искусстве великих мастеров прошлого, в культурных традициях своей родины, но главное – в простых человеческих радостях.

Глава 2.

Фортепианное творчество немецкого романтика

Вторая половина XIX века знаменуется активным развитием музыкальной культуры в Германии. Многие города становятся главными культурными центрами в Европе. Этому способствуют насыщенная и разнообразная концертная жизнь, открытие музыкальных учебных заведений, концертная деятельность, а также развитие нотопечатания. Огромную роль в данном процессе играли композиторы-романтики: Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Лист, Р. Вагнер и, бесспорно, И. Брамс. Влияние его творческой деятельности не ограничивается Германией и Австрией (странами, где он непосредственно работал), а распространяется на всю мировую музыкальную культуру. Создавая множество выдающихся инструментальных произведений, он поражает обширностью диапазона образов, широтой использования их возможностей в сопряжении с собственной стилистикой. Являясь приверженцем принципов классического искусства, композитор, прежде всего, опирается на Л. Бетховена. При этом стремится добиться значимости каждой детали широкого спектра средств музыкальной выразительности.

Огромную роль в создании этого важнейшего пласта наследия композитора играет его искусство пианиста. Он был замечательным исполнителем. Р. Шуман считал игру Брамса на фортепиано обладающей «высокогениальным» характером. Однако сам он признавался, что всё, что связано с принципами эстрады (внешний эффект, большая сцена, публичные выступления), вызвали абсолютное отторжение в его сердце. Тем не менее, его современники были поражены певучестью звучания, мужественностью ритма, само исполнение обладало определённой мощью, силой. Интерпретации художника были значительными и ясны-

ми, темпы – предпочтительно умеренными, а динамические оттенки в рамках *mp* – *mf*, достаточно искуснотонкими. Однако, Брамс-пианист, обладая хорошей пианистической техникой, не был виртуозом. П. Чайковский также не разделял общего восторга по поводу технического блеска и утверждал, что ему не хватает «виртуозной жилки». Тем не менее, композитор безумно любил фортепиано. Однажды даже открыто признался друзьям в том, что сочинять для клавира ему более по душе, чем для любого другого инструмента. Гений инструментальной музыки, не написавший ни одной оперы, он с помощью бессловесных жанров выразил мысли и чувства своих современников и более того, опираясь на Р. Шумана, И. Брамс постигает психологическую природу переживаний и буквально препарирует их на тончайшие оттенки настроений, сложно поддающиеся понятийной конкретизации.

Сокровищницу мирового искусства композитор обогатил целым рядом жанров от циклических форм до миниатюр. Так появились 3 сонаты, 5 вариационных циклов (один – четырехручный), 5 баллад и 3 рапсодии, 27 небольших пьес, не считая написанных для фортепиано в 4 руки, но чаще исполняемых в двухручном переложении.

Первым фортепианным творением, открывшим эру творческого подъёма, является Скерцо *es-moll* op. 4, написанное в 1851 году. В нём ясно ощущается влияние шопеновского жанра, однако композитор сам это оспаривал. Кроме того, в скерцо молодого Брамса встречается имитация групп симфонического оркестра – струнных, духовых. Его фактура требует определённой пианистической техники – хорошей растяжки пальцев. Существенные пианистические трудности он использует не для концертного пафоса, а исключительно в целях многогранного и точного раскрытия глубины своих музыкальных смыслов. К слову, у Брамса есть множество любимейших приёмов, которые идентифицируют его самобытность и уникальность среди других композиторов.

Так, если говорить о фактуре музыканта – она достаточно плотная, концентрированная. Достигается это благодаря использованию аккордов в пределах децимы, широких интервалов. Мастер отдавал предпочтение тесному расположению аккордов. Однако выбор именно таких приёмов создаёт ощущение отсутствия «воздуха» в фактуре. Это сделано исключительно для достижения поставленных художественных задач. Также музыкальная ткань обогащена полифоническими приёмами – имитациями, каноническими секвенциями, появлением новых контрапунктов, подголосков (например, Интермеццо *A-dur*, op. 118). Иногда наблюдаются проведение тем в уменьшении, в увеличении и обращении.

Музыке композитора свойственна оркестральность звучания, которая проявляется в создании контрастных голосов, появлении тремоло, фанфар, арпеджиато струнных и т.д. Интересно, что он использует эти методы не для достижения многообразия звуковых оттенков, а для того, чтобы сделать каждый голос индивидуализированным, подчеркнуть определённые элементы.

Сам музыкальный язык художника черпает вдохновение из народного творчества, тем не менее, ему не чужды традиции классической музыки. Например, отзеркаливание венской бытовой музыкальной культуры чувствуется в Вальсах op. 39, а влияние венгерского фольклора – в «Венгерских танцах».

Особенности стиля Брамса выражаются также в движении параллельными интервалами в терцию, сексту, октаву; звучанием основной мелодической линии в среднем голосе с использованием виолончельного регистра. Он любил применять сложные синкопированные ритмы, в которых, в свою очередь, чередовались чётные метры с нечётными. Художник предельно просто и ясно излагает музыкальную мысль, опираясь на классические формы.

Самобытность Брамса отражается уже в раннем периоде творчества в трёх сонатах для фортепиано, созданных в 1852–1853 гг. Это Соната

C-dur op. 1, Соната *fis-moll* op. 2 и Соната *f-moll* op. 5, которые Р. Шуман назвал «завуалированными симфониями». Первой, увидевшей свет, была Соната *fis-moll* op. 2, завершённая в ноябре 1852 года. Во всех сонатах, кроме Третьей пятичастной, мастер предпочёл следовать традициям 4-частного цикла: *Allegro*, *Andante*, скерцо и финал. Композитор является сторонником гайдновского принципа мотивной разработки, унаследованного Л. Бетховенным, что также находит отражение в этих сочинениях. Кроме того, здесь заметно ощущается воздействие предшественников музыкального и литературного романтизма.

Соната *C-dur* op. 1, завершённая после Второй, является более цельным и зрелым сочинением, по сравнению с предыдущей. Её вторая часть, имеющая сходство с *Andante fis-moll*, основана на старонемецкой песне миннезингера «Украдкой восходит луна», но в более свободной вариации.

Однако вершиной мастерства в области этого жанра является Третья Соната *f-moll* op. 5. Она значительно богаче по содержательности образов и масштабу формы, чем две предыдущие. В целом, все сонаты Брамса являются примером не только реанимирования классического варианта, но и его трансформации. Этот жанр оказал существенное влияние на симфоническую и камерно-инструментальную музыку композитора.

Вслед за сонатами, возникают четыре баллады, также относящиеся к раннему периоду его фортепианного творчества. Первая программная написана на сюжет известной шотландской народной легенды «Эдвард». Здесь ясно чувствуется балладное начало в изображении эпической картины драматического содержания, а также наличие ярких контрастов. Рапсодия *Es-dur* op. 119 содержит повествовательное начало. Именно баллады ставят точку в первом периоде фортепианного творчества Брамса, перелистывая новую страницу его свершений.

Далее художник на протяжении десяти лет с 1853 по 1863 год, занимается главным образом сочинением вариационных циклов. Так, в этот

период появляется шесть циклов: Вариации на тему Р. Шумана *fis-moll*, op. 9 (1854), Вариации на собственную тему *D-dur*, op. 21 (1857), Вариации на тему венгерской песни *D-dur*, op. 21 (ок. 1855), Вариации и fuga на тему Г. Ф. Генделя *B-dur*, op. 24 (1861), Вариации на тему Паганини *a-moll*, op. 35 (1862–1863). Здесь Брамс опирается на традиции старых мастеров. Это выражается в стремлении сохранить одну тональность, неизменную басовую линию при варьировании мелодии, гармонии и ритма. В этом случае новый тип цикла он называет *Phantasievariationen*, что означает «фантазийные» или «поэтические» вариации.

В данном разделе творчества Брамса появляются иные грани. В начале 60-х годов в музыкальной ткани его сочинений наблюдаются решительные скачки в мелодии, часто употребляемые с октавным удвоением, динамичные пунктирные ритмы, аккордовая техника.

Последний период знаменуется интересом к камерной трактовке фортепиано. Это отражается в четырёх сборниках op. 116–119, изданных в 1892–1893 гг., включающих в себя двадцать миниатюр. Всем пьесам, кроме баллады op. 118 и рапсодии op. 119, Брамс дал свои названия. Три из них именуются «Каприччио», четырнадцать других – «Интермеццо». Некоторые были написаны задолго до появления этих сборников (например, Каприччио op. 116 № 1), но включены в них в силу внутреннего родства и единой формы для всех двадцати пьес – простой трёхчастной. Но лишь в конце пути они обретают законченный облик. Например, три интермеццо op. 117, получившие столь поэтическое название «Колыбельная песнь моих страданий», поражают своими речевыми интонациями, другие удивляют затейливыми ритмами и частыми модуляционными отклонениями, а также сложнейшей фактурой, потрясают задушевыми, необыкновенной красоты мелодиями.

Подводя итог работы над пианистической техникой, в 1893 году выходит сборник «51 упражнение для фортепиано». В нём обнаружива-

ются поставленные проблемы произведениями Шумана, Брамса и других композиторов, близких к ним по стилю.

В целом, в результате всего творческого пути Брамса, последние произведения, достигнув вершины мастерства, завершают развитие его фортепианного творчества, обогатившего сокровищницу мировой камерной инструментальной музыки.

Глава 3.

Соната № 2 *fis-moll op. 2*

В цикле из трёх сонат И. Брамса, № 2 *fis-moll op. 2*, посвящённая К. Шуман, стоит первой, а написанная ранее № 1 *C-dur op. 1* – второй. Композитор обращается к традиционному четырёхчастному сонатно-симфоническому циклу, вкладывая в него новое романтическое содержание, выраженное с помощью целого ряда новаторских приёмов.

Первая часть *Allegro non troppo ma energico*, согласно установленной традиции, написана в сонатной форме, в которой композитор передаёт состояние мятежного порыва, свойственного всем романтикам, стремящимся обрести гармонию в мироздании, мечту о счастье. Основное настроение несёт главная партия в форме сложного периода. В ней буквально с первой фразы громогласному аккорду на *ff* отвечают патетические октавы в крайних регистрах. Она воспринимается как вызов художника несовершенству окружающего мира. Ей отвечает на *p* вторая фраза, построенная на молящих интонациях. Оттолкнувшись от *cis*¹, они расширяют диапазон до децимы в т. 6, в процессе чего мольба перерастает в требование. Мелодия поднимается в регистр четвёртой октавы на *crescendo* к *d*⁴ в сопровождении *tremolo* на звуках *D*₇, создающего огромную волну напряжения. Достигнув вершины, она скатывается на *ff* по хроматизмам в виде низвергающегося октавного унисона, возвращая настроение призыва и подчёркивая его указанным автором *ritenuto* (тт. 7–8). Так завершается первое предложение начального периода повторной структуры.

Второе (*a tempo*) меняет свой облик: вместо грозных октав появляются типичные для стиля композитора восходящие терции. Они заполняют фактуру среднего и нижнего регистров с появлением триольного ритма в т. 12. Повторность мотивов трезвучия VI сту-

пени в тт. 10–12 приобретает суровый характер, и, вырвавшись из «оцепенения», завершает период нисхождением к D с фермой. Остановив развитие в каденции, Брамс как будто призывает к осмыслению изложенного тематизма, своим мятежным пафосом напоминающего шумановский «Порыв» из «Фантастических пьес».

Allegro non troppo, ma energico. Op. 2. (1833)

Главная партия

Второй период единого строения (*a tempo*) сходен по тематическому материалу с первым. Сохраняя восходящее направление движения повторяющихся фраз в аккордовом изложении и подчёркивая вводными тонами опору на тонико-доминантовую гармонию,

композитор в тт. 2, 4 вводит тонику на последней восьмой такта, предваряя её разрешение в следующих таким своеобразным удлинением. Так он подчёркивает более яркое необычное терцовое сопоставление тональностей IV степени родства с появлением тоники d-moll'a в т. 21, а далее через энгармонизм DVII₂ закрепляется в A-dur'e. Здесь появляются трансформированные грозные октавы начала главной партии в облике полётных на *staccato* мотивов на *pp* (тт. 23, 25, 27, 29). Они также отталкиваются от аккордовых всплесков и устремляются к акцентированным звукам тоники главной тональности на слабой доле в разных тактах. Такая игра гармонических красок с ритмической варианностью и смещением акцентов с сильной доли на слабую на фоне трепещущих шестнадцатых в средних голосах фактуры придаёт тематизму таинственные черты. «Внутритактовая переменность / идущая от Шумана / и тенденция к смещению сильной доли, часто выступающие во взаимодействии, более всего характеризуют метрическую организацию в фортепианной музыке» [7, с. 7]. Эти особенности приобретают ещё более значительный облик в последующих разливах гармонических фигураций DDVII₇ в верхнем голосе в сопровождении тонико-доминантовой гармонии в тональности cis-moll, готовя появление связующей темы в т. 35.

В целом, главная партия представляет собой сложный период из двух простых, где первый – разновидность повторной структуры, а второй – период единого строения, в котором начальный волевой образ показан иной гранью психологического состояния, что типично для стиля Брамса.

Появившаяся триольность во втором периоде составляет ритмическую основу связующей темы (т. 35). По своему настроению она продолжает главную партию. Секундовым вздохам октав (из них вырастает побочная партия) отвечают триольные нагнетания в верхнем регистре на *crescendo*

ко второй слабой доле такта. Благодаря акценту она берёт на себя функцию сильной в секвенции с четырёхтактовым звеном (тт. 39 – 42). Третье звено завершается патетическим октавным возгласом на D в т. 45 в тональности E-dur, в которой появится побочная партия.



Связующая партия

Как истинный романтик, Брамс уходит от традиционной тональной экспозиции основных тем первой части. Вместо T – D соотношения или параллельного мажора, он излагает новую тему в E-dur'e. Светлая, с элементом торжественности, напевная мелодия двигается по звукам тоники, сохраняя триольную плавность на фоне трепещущего в этом же ритме аккордового сопровождения, сочетает в себе кантабельность с мягким секундовым вздохом в конце фраз и тревожную оstinatность. Эта амбивалентность, в конце концов, выльется в заключительной теме в уже знакомое аккордовое грохотание (тт. 35 – 44).



Побочная партия

Первое предложение заканчивается на DVII₇, разрешаясь в T в начале второго, в целом образуя период из двух неравнодлительных предложений (7+8). Второе динамизируется за счёт гармоний мажоро-минорной системы с появлением тоники e-moll'a в т. 55. Она лишь оттеняет предшествующий мажор, после чего следует три звена секвенции в тт. 58–60 с троекратным повторением с остановкой на альтерированном D₇. С его помощью осуществляется энгармоническая модуляция в тональность cis-moll, в которой звучит заключительная партия, завершая экспозицию по законам тонального развития сонатной формы. Уравновешивая грозные, волевые черты главной темы, побочная контрастирует ей своей напевностью и устойчивостью светлого настроения, выступая в качестве образного антипода.

Заключительная тема возвращает мятежный, драматический характер главной партии, утверждая его в качестве основного в экспозиции I части сонаты. Её начало с клокочущими аккордами в верхнем регистре содержит элементы имитации октавного восходящего движения нижних и верхних голосов. Сливаясь в унисон, они экспонируют подъём в пределах терции как элемент главной темы, после чего следует традиционный каданс с разрешением в трезвучие VI ступени в т. 70. Композитор оттягивает наступление заключительной тоники с помощью повторного кадансирования, утверждая его в последующих четырёх тактах и останавливая движение в т. 75. Интонационные связи с главной темой, секвенционное развитие, энгармонические модуляции, фактура, насыщенная противопоставлением аккордовых остинато и грозных октавных унисонов, прерываются паузами после *sf* и утверждают драматический, с оттенком трагизма характер экспозиции.

Заклучительная партия

Ещё большая экспрессия находит своё отражение в разработке, начинающейся после грозного октавного призыва в т. 78. В главной партии отсутствует второй период, она сокращена до 21 такта. Её изломанные интонации секвенционно развиваются, варьируясь в каждом звене и создают импульс к динамичному тональному развитию с охватом мажоро-минорной системы. В нём нет ничего случайного. Всё устремляется к появлению побочной темы в тональности A-dur в т. 87. Она снова пытается противостоять своей светлой аурой, усиленной авторской ремаркой *dolce*, гневному окрику основной темы. Во втором предложении (т. 95) мелодия побочной гармонически перекрашивается с появлением $DVII_7$ во втором такте, отклонением в h-moll в четвёртом. Намечающийся каданс в A-dur в т. 100 без разрешения переходит в новую цепь диссонирующих гармоний с расширением диапазона перед грозным аккордовым призывом в т. 103. Бесспорно, что в диалоге главной и лирической побочной побеждает главная. Об этом говорит новый виток её интенсивного развития, который снова уступает место начальному мотиву, созданного побочной лирического образа в т. 107. Далее после синкопированных сползаний по хроматизмам аккордов верхнего регистра на фоне разливающихся триольных волн баса устанавливается доминантовый органнй пункт главной тональности, направляя музыкальное «действие» к доминантовому предыкту. Он скатывается гармоническими фигурациями по звукам D_7 и приводит к началу репризы в т. 118.

Заклучительный раздел сонатной формы, в отличие от экспозиции, начинается с DD^6_5 на *ff*, который, согласно авторскому указанию, должен звучать устрашающе. И это закономерный итог, резюмирующий противопоставление основных тем с утверждением основного драматического образа. Именно в таком обличье Брамс подаёт главную партию в репризе. Первое предложение претерпело значительную трансформацию: терции, в объёме которой поднимаются октавы, сменяются на ув.2 (тт. 118–119), басовые тремоло на звуках D_7 главной тональности

опустились на м. 2 и разбег трепетных шестнадцатых, расширяющих диапазон, соответственно начинаются со звука с¹. Композитор вводит ремарку *poco a poco ritenuto*. Подобное замедление готовит стремление мелодии вырваться из «оков» сдерживающего её тремоло. Вместе с *crescendo* оно способствует более мощному звучанию D₇, возвращающегося в главную тональность, после чего главная партия обретает свой первоначальный облик. Исключение составляет более высокая тесситура терцовых призывов в тт. 127–129. Развитие приобретает более экспрессивный характер благодаря канонической секвенции при IV-14. Появление полифонических приёмов на значимых этапах развития характерно для стиля композитора, что прослеживается во многих произведениях, в частности, в разработке I части Первой симфонии.

Связующая партия структурно не отличается от своего экспозиционного проведения. Её гармоническое движение направлено к тональности A-dur, в которой будет звучать побочная, напоминая о своём проведении в разработке и возвращая к традиционному тональному соотношению основных тем сонатной формы (тт. 150–167). Заключительная сокращена до 2-х звеньев секвенции из грохочущих аккордов и восходящих октавных мотивов с тритоновым завершением (тт. 168–174).

Кода *Puì mosso* не снимает напряжения. На фоне восходящего в объёме кварты баса Gis – Cis в верхнем регистре клокочат в триольном ритме аккорды мажорной D. С помощью введения альтерированных и хроматических звуков они переходят через DDVII₇ с пониженной терцией в каденцию. Ускоряется триольное движение со скрытым двухголосием. Средний голос воспроизводит звуки K₄⁶, а верхний с полутоновыми восходящими секундами вводных звуков образуют интонационную арку с подобными щемящими секундами во втором периоде главной партии и не приносит долгожданного разрешения в тонику. В тт. 179–180 повторяющаяся каденция снова не даёт желаемого результата, разрешаясь в гармонию VI ступени. За ним следует новый виток кадансирования с

отклонением в субдоминанту и дважды повторенного прерванного оборота в тт. 185–187. Лишь только в тт. 188–189 «наконец-то» появляется долгожданный устой в виде трезвучия и его обращений.

После бунтарского, мятежного духа первой части, вторая *Andante con espressione* напоминает философские размышления о смысле человеческого бытия. Она написана в форме строгих вариаций. Основная тема близка песне миннезингера Крафта фон Тоггенбурга «Мне грустно, что зима убелила поля и леса». Композитор выбирает одну из самых трагических тональностей – h-moll, в которой написаны Месса И. С. Баха, Шестая симфония П. Чайковского. Мелодия, изложенная в среднем голосе, напоминает скорбное пение виолончели. Поднимаясь в объёме тонической терции, она внезапно опускается на ум. 4 вниз к вводному звуку, передавая его в качестве баса DVII₇ в следующем такте. Его появление на pp вносит сумрачное настроение. В мелодии среднего голоса, являющейся вторым звеном секвенции, добавляется ещё один звук, продолжающий тенденцию прерываемого восхождения. Она сопровождается своим собственным вариантом в обращении в терцовом удвоении. Первая фраза развивается секвенционно и представлена восходящим движением, образуя контур SII₇. Удержанный звук «h» становится опорой для s₄⁶ в т. 4. Это – типичная для стиля композитора плагальность, пронизывающая I часть сонаты. Вопросно-ответное строение, где ответ в виде «эхо» звучит на pp, неожиданно сменяется неаполитанской гармонией, просветляющей минорный колорит. Брамс завершает первое предложение периода автентической каденцией с резким динамическим перепадом на первой четверти D₇ и дальнейшим опеванием четвёртой ступени с появлением капризного пунктира на слабой доле. Нечто подобное можно встретить в фортепианных сочинениях Р. Шумана. В этом завершении слышится скрытый протест с мягким разрешением в тонику, замирающую на начальной терции.



Основная тема вариаций

Второе предложение изложено терцией выше, где начальное восхождение звучит более настойчиво, чему в немалой степени способствует появление отклонения через DDVII₇ в далёкую тональность g-moll. Неожиданный уход в бемольную сферу, что типично для романтиков, завершается просветлением в т. 13. Кроме появления тональности Es-dur на такую трактовку указывает авторская ремарка dolce. Мелодия с резким динамическим контрастом с элементами протеста в т. 7 трансформируется в нежную песнь в секвенции из двух звеньев в тт. 13–16. Её сопровождают аккорды верхнего регистра обращённой фактуры с остановкой на DVII₇, с помощью которого композитор возвращается в главную тональность. Он подчёркивает его кульминационное значение динамикой f с замедлением. Красочная гармония с отклонениями, появление аккордов мажоро-минорной системы, далёких тональностей доминирует в системе средств музыкальной выразительности изложения темы-раздумья. Она завершается остановкой на D₉ с фермой в т. 18.

В первой вариации (тт. 19–36) композитор меняет фактуру. Мелодия звучит в октавном удвоении, разделяя свои мотивы между нижним и средним голосами, вступающими в диалог. Благодаря нижнему регистру в ней появляются черты суровости. Сопровождающие её верхние голоса фактуры заполняют отсутствующие в теме паузы. Появляясь на слабых долях, звук g² шестнадцатыми вносит особую трепетность, являясь составной частью всех аккордов первого предложения и опорой терцовых ответов на поставленные октавами

вопросы. Сохраняя структуру темы, во втором предложении композитор применяет три пласта фактуры, озвучивая в октавном удвоении пульсирующие шестнадцатые на слабой доле в верхних голосах в тт. 27–30. За счёт аккордового изложения в тт. 31–36, расширения диапазона тема приобретает мужественные черты.



Первая вариация

Во второй вариации (тт. 37–53), композитор, сохраняя вопросно-ответную структуру темы в нижнем регистре, противопоставляет её заглавности изящными мотивам шестнадцатых верхнего голоса на фоне органного пункта «G». Вступая в противоречие с уменьшённой доминантовой гармонией, VI ступень создаёт зыбкость звучания с отсутствием устоя. В т. 42, повторяющим материал предыдущего, в двух верхних пластах фактуры переключение в бемольную сферу подчёркивается нюансом f на звуке «F» в октавном удвоении. То же самое происходит в т. 43, где осуществляется энгармоническая модуляция с возвратом в главную тональность. Разрешение в тонику на rrr с разливом синкопированной гармонической фигуры мелкими длительностями из верхнего регистра в нижний воспринимается как нежная жалоба, вызванная постоянным напряженным развитием. В отличие от темы, первое предложение

удлинится на один такт. Второе, из 22 тактов, ещё более развёрнуто за счёт полифонического и секвенционного развития, что указывает на приемы шумановских свободных вариаций, нарушающих структуру тем. Во втором предложении, начиная с DVII₇, Брамс использует полифоническое имитационное движение, разделяя фактуру на три пласта. Варьируя мотив первого такта темы, он совмещает терцовый ответ с имитацией его в верхнем голосе. Ещё более меняет своё обличье второе звено секвенции, представленное в виде волнообразного развития мелодии шестнадцатыми, которые тут же имитируются в октавном и аккордовом виде в самом высоком регистре верхнего слоя фактуры на *crescendo*. Музыкальная ткань непрерывно преобразуется, здесь нет пустых мест, мелодия, ритм в постоянном обновлении, что типично для мышления Брамса. Терцовый ответ заменяется аккордовым изложением в средних голосах в тональности *g-moll* на *f* в т. 49. Полифоническое развитие позволяет найти в теме все скрытые на первый взгляд смыслы. В области композиционно-конструктивных средств, у композитора, как и у великого предшественника И. С. Баха, определяющим фактором является вокальность. Как указывает А. Гусева, «под знаком вокальности симфонизируется музыкальная ткань Брамса, повышается интонационная выпуклость каждого из составляющих её голосов. Само течение того или иного голоса музыкальной ткани обладает многими чертами собственно вокальной мелодии» [7, с. 4].

Далее мастер уходит от имитационного развития, соединяя все пласты фактуры в единое целое. В двух звеньях нисходящей модулирующей секвенции светлые, нежные мотивы начала второго предложения темы трансформировались в свою противоположность. Здесь инвариант звучит в аккордовом изложении, образуя со средними голосами каноническую секвенцию при *Iv-11* в тт. 52–53. Развитие начального мотива темы в аккордовом сопровождении приобретает трагический оттенок, выплёскиваясь в кульминационную область, где он звучит надрывно, чему способствуют пунктиры, плотная аккордовая фактура. Начиная с т. 54 на *crescendo*, акцентами подчёркивается каждая восьмая. Напряжение

создаёт противоположное движение аккордовых вертикалей восьмыми, рождается попытка закрепить восходящую поступь октавного удвоения мотивов инварианта. Всё устремлено к кульминационной точке в т. 56 с кричащими синкопированными аккордами на *ff*, подчёркнутыми авторской ремаркой *grandioso*. От аккордового нагнетания остаются напоминающие о нём «вскрикивания» на DVII₇, разделённые акцентированным октавным удвоением основного мотива в тт. 58–60. Процессуальность в развитии сродни концепции Четвёртой симфонии «от элегии к трагедии» [12]. От напевных с элементами скорби мотивов к трагическим аккордовым всплескам в трехъярусной фактуре.


Предполагаемый спад кульминации не приносит успокоения. Благодаря появляющемуся триольному ритму в верхних голосах, новое *crescendo* с замедлением в т. 63 приводит к заключительному *Largo*, где в каденции уже знакомые аккордовые восклицания отталкиваются от мощных басов на *ff*, замирая в т. 67 на *D*. Печальная с элементами мольбы тема в третьей вариации перевоплотилась в свой антипод и воспринимается как трагическое противостояние злу.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled with the number '42' at the beginning. It consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'm.s.', and 'p'. The second system is labeled with '43' and also consists of two staves with similar notation, including dynamic markings like 'ppp' and 'm.s.'. The notation is dense and complex, typical of a piano accompaniment for a variation.

Вторая вариация

Третья вариация (тт. 68–76) просветляет не только колорит второй части тональностью H-dur, меняя её сумрачный характер, но и смиряет контрастное сосуществование мощных аккордов и драматических октав первой части сонаты. Октавное изложение на р основного мотива темы в низком регистре, покоряющей своей напевностью, сопоставляется с мощными, жизнеутверждающими ответами на ff. В этом процессе в каждом двухтакте, начальный мотив становится всё более нежным и хрупким. Ему отвечают октавно-терцовые вздохи, заполняющие звуковое пространство более яркими и торжественными звучаниями. Динамический, фактурный контраст сродни шумановскому. Всё это указано в нотном тексте (*rosso forte ma dolce*). Начиная с т. 80, мотив второй фразы второго предложения темы звучит в мелодии в поступенном движении в сопровождении фигураций баса тридцатьвторыми. Он завершается ярким, патетическим аккордовым последованием в тт. 83–84 и нисходящим пассажем тридцатьвторых на *diminuendo* к остановке на D.

Вторая часть, *Andante con espressione*, показывает неограниченные возможности вариационной техники композитора, когда в процессе развития образ превращается в свою противоположность. Из сумрачной темы-раздумья, развивающейся в диалоге с отвечающими ей хрупкими терциями, она проходит путь через патетические нагнетания в кульминационной области второй вариации к светлому, нежному запеву и отвечающими ему радостными октавно-терцовыми вздохами. Вариации завершаются торжественной жизнеутверждающей кодой.

Третья часть, *Allegro*, согласно установившейся традиции, написана в сложной трёхчастной форме с лёгкой, скерцозной темой в крайних разделах. Она интонационно связана с темой вариаций, где восходящим мотивам на *staccato* с окончанием на ум. 4 отвечают знакомые терцовые нисходящие с восклицанием на относительно сильной доле. Разнонаправленность движения создаёт ощущение игры уже в первой фразе. Ей отвечает на ff вторая фраза с утвердительными повторяющимися мотивами и танцевальной ритмической фигурой , завершаясь традиционной автентической каденцией.



Основная тема скерцо

Второе предложение периода повторного строения начинается на терцию выше, как и в инварианте – теме вариаций. Вторая фраза утвердительного характера переводит звучание в бемольную сферу тональности Es-dur (тт. 14–18). Неожиданное завершение на прерванном обороте в т. 16 возвращает главную тональность, после чего следует ещё один прерванный оборот в т. 18. И наконец, возникает заключительная каденция. Нечто подобное в достижении устоя встречалось в первой части. Таким образом, структура периода включает неравнодлительные предложения с расширением второго за счёт прерванных оборотов до 13 тактов. Характер темы вопросно-ответного строения отвечает жанровому определению части Скерцо.

После затаённого окончания первой части, возникает контраст при сопоставлении её с трио. Его тема напоминает нежную баркаролу в размере $\frac{6}{8}$ в тональности D-dur в умеренном темпе. Авторская ремарка *dolce* подчёркивает светлый облик этого вдохновенного высказывания. Поднимаясь по звукам «золотого хода валторны» к терцовому тону, композитор удерживает его на протяжении двух тактов, высветляя ко-

лорит, чему способствуют двойные форшлагги, удвоенные вспомогательные звуки, в басу наблюдаются квинтовые раскачивания с мягким пунктиром после паузы. Начиная с т. 26, возникает модулирующая секвенция в тональности минорной доминанты a-moll. Трёхтактовая фраза движется на б. 2 вниз, захватывая тональность g-moll и завершаясь в одноимённом d-moll'e в т. 32. Трёхтактовые фразы, терцовые удвоения четырёхголосной фактуры с изящными форшлаггами, красочные мажоро-минорные сопоставления придают теме мягкость, напевность изложения, напоминая слаженное пение хора. Она прерывается внезапным аккордовым всплеском на f в т. 33 с захватом верхнего регистра и постепенным истаиванием звучности к концу первого изложения периода. Возникает аллюзия на контрастное сопоставление фраз в первой части скерцо.



Основная тема трио

Второе предложение начинается в далёкой тональности H-dur. В первой фразе вместо терцового тона, автор останавливается на повторении квинтового звука fis² с мягким поворотом в сторону минорной s. Первое звено секвенции звучит в тональности Cis-dur вместо a-moll'a с постепенным crescendo. Вместо нисходящего окончания фразы, здесь восходящее к минорной s. С помощью аккордов мажоро-минора, композитор возвращается в главную тональность в тт. 46–48. И снова нежное изливание чувства останавливает восходящий аккордовый всплеск в тт. 48–58. Внезапный динамический провал на стыке тт. 58–59 с возвратом к f подчёркивает торжественный характер трансформированной основной фразы трио из нежного, кантиленного звучания. Трио завершается diminuendo на T в мелодическом положении терцового тона. Небольшая связка на p в тт. 63–77 напоминает отдалённое эхо. Остановившейся на терцовом тоне мелодии отвечает рокот баса на звуках D с ритмическим рисунком второй фразы. В их переключку включается звук g¹ в мелодии, образующий м. 2 с fis¹. Оstinатные повторы на crescendo создают напряжение, которое разряжается в нисходящем гаммообразном пассаже с секстами в объёме терцдецимы. Всё устремлено к репризе Tempo 1.

Первое предложение звучит без изменения, однако здесь отсутствует репризное повторение. Композитор заменяет его совершенно новой фактурой, где на ff на фоне тремоло в верхнем регистре третьей октавы вопросно-ответные мотивы темы звучат в нижней тесситуре в облике восходящих октав и в среднем, где им отвечают терции (тт. 82–85). Во втором предложении с танцевальными мотивами они сопровождаются аккордовым тремоло на тонико-доминантовой гармонии, раздвигающей диапазон звучания до пяти октав в модуляционном переходе в главную тональность (тт. 86–89).

Второе предложение сохраняет фактуру предыдущего репризного повторения темы с игрой регистров, демонстрируя их выразительные возможности и завершается остановкой на доминанте и ускоряющейся трели. В т. 102 на её фоне возникает тема трио. Так начинается

кода в H-dur'e. В сопровождении трели, напоминающей пение птиц, звучат светлые аккорды тоники, подстёгиваемые пунктирными басами на тонической квинте в самом низком регистре. Необычайно напевные брамсовские терции в нижних голосах этого восторженного песнопения с остановкой на доминантовом трезвучии воссоздают картину природы в своей первозданной красоте. Эта восторженная пасторальность с указанием на животворящую силу созданной Богом природы направляет истерзанное трагическими коллизиями бытия сознание героя к истоку мироздания. Подобная концепция заложена в последней сонате № 32 c-moll op. 111 Л. Бетховена и её подтверждением является код финала.

Финал предваряется развёрнутым вступлением, состоящим из контрастных элементов. Первый в A-dur'e, составленный из разнонаправленных секунд и нисходящих квинт, устремляется из верхнего регистра в нижний, выполняя вещательную функцию, как бы призывая к вниманию перед началом многообещающего действия, переворачивая страницу предыдущего. В этом убеждает его повторение на rr в тональности G-dur. Оно воспринимается как таинственный подголосок. Ответом на него является второй более активный элемент, основанный на восходящих мотивах, поддержанных любимыми брамсовскими терциями на органном пункте E с постепенным crescendo. В этом восхождении, противостоящим спокойному повествовательному тону начального элемента, ощущается попытка уйти от его утвердительно-сти. Устремлённые вверх хрупкие синкопированные мотивы с залигнованным вторым звуком как будто молят о чём-то и, достигая вершины септимова скачка a^2 , превращаются в бриллиантовую россыпь сектолей шестнадцатыми и тридцатьвторыми, образующими после трели на e^2 огромную скатывающуюся волну к E.

Этот процесс кристаллизации главной партии финала продолжается в тт. 10–18, где сопряжение двух элементов вступления звучит в тональности G-dur. Далее трансформированный второй элемент с

попыткой завоевать верхний регистр с помощью мажоро-минорной системы переводит развитие в a-moll. Две восходящие кварты сменяются устремлённой вверх напевной малой секстой ($dis^2 - h^2$) DD_7 в т. 20, следуя авторскому указанию *espressivo*. Подобно началу, тоже самое повторяется в тональности fis-moll с характерным для романтиков красочным терцовым сопоставлением тональностей. Попытка прийти к тонике сменяется новой диссонирующей гармонией, завершаясь после трели полифункциональным созвучием в т. 23, объединяющим s^6_4 с SII_6 в главной тональности. Этот акцентированный аккорд с разрешением в D^6_5 является точкой отсчёта новой мелодической фигуры с напряжёнными нисходящими тритонами, подчёркнутой авторским *pesante* и неожиданным взлётом к терцовому тону субдоминанты в октавном удвоении в т. 24. Здесь также имеет место полифункциональность. Являясь терцовым тоном s^5_3 , этот повторяющийся в триольном ритме звук как будто оспаривает своё первенство в дуэте с басовыми триолями на доминантовой и в т. 25 звучит как остов каденции с переходом в доминанту. Напряжённый поиск устоя с неразрешающимися диссонансами, полифункциональными сочетаниями, ускорениями и замедлениями движения, останавливается на D с фермой, готовя появление главной партии в разделе *Allegro non troppo e rubato*. Подобного рода формирование основного тематизма сонатной формы в масштабных вступлениях встречается в Сонате № 32 c-moll op. 111 Л. Бетховена, в первой части «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, в Первой симфонии И. Брамса, Первой симфонии Г. Малера.

48

Finale.
Introduzione.
Sostenuto.

Вступление

Великий мастер трансформации тематизма, заимствованной у Л. Бетховена, И. Брамс первый элемент вступления вещательного характера преобразует в меланхолический, которому отвечает словно выпрямленный в восходящую линию второй элемент с удивительной напевностью мелодической линии. Это соотношение трогательных вопроса и ответа сопровождается пульсирующий восьмыми доминантовый органнй пункт с вырази-

тельной линией среднего голоса. Отталкиваясь от гармонической м. 2 с верхним голосом в т. 27, вызывающей чувство щемящей боли, она образует нисходящее хроматическое движение в объёме б. 3 (тт. 26–29). В последствии оно выльется в драматический октавный хроматический сход, переходящий в гаммообразное движение в средних голосах плагальной гармонии H-dur'a в разработке в тт. 119–123.

Подобно вступлению, первая фраза повторяется в тональности G-dur. Следующая третья фраза изложена в тональности H-dur, а четвёртая, расширяя диапазон, звучит в тональности Cis-dur (тт. 34–43). Как и во вступлении, доминирующим среди средств выразительности является гармония с сопоставлением далёких тональностей мажоро-минорной системы, отвечающими новыми красками в знакомом тематизме. Это гармоническое движение останавливается в каденции в тт. 43–44 на D₇, сопровождающего устремлённый вниз от d⁵ к cis¹ каскад малых терций. Он переходит в топчущиеся на месте, молящие о чём-то нисходящие м. 2, после чего следует второе развёрнутое предложение периода в т. 45.

Начинаясь подобно первому, оно переходит в секвенционное развитие восходящей мелодической линии второго элемента (хроматическая секвенция из двух звеньев) в тт. 47–50. Расширение тесситуры приводит к ниспадающей гармонической фигурации в сопровождении агреггю тоники и кадансу, однако вместо заключительного аккорда появляютсядвигающиеся в противоположном направлении пассажи секстолями, готовя повторяющийся каданс в т. 55. Он наконец-то разрешается в тонику на ff. Подобного рода кадансирование не только раздвигает рамки периода, но и создаёт напряжение в достижении устоя в виде тоники. Такое явление встречается в мазурке № 13 a-moll, op. 17 № 4 Ф. Шопена. Тирата в верхнем регистре к тонике является началом мощного нисходящего гаммообразного движения, где тиратами и акцентами подчёркивается сильная и относительно сильная доля. Этот суровый, «капризный» рельеф переходит в секстольное движение октавами, дублируемое басом, к основному тону. Главную партию завершают мощные аккордовые агреггю на тонике в т. 61.

Allegro non troppo e rubato.

Edvard Peters. 9447

Главная партия

В результате можно констатировать, что выросшая из повествовательного и элегического контрастных элементов главная партия появляется в облике задушевного печального повествования и трансформируется в мужественный героический образ.

Связующая тема построена на начальном, варьированном элементе главной. Он изложен октавами на *f* с авторским *marcato* в нижних голосах фактуры, завершая своё шествие на терцовом тоне тоники *e-moll'a* с красочным сопоставлением с главной тональностью. Варьированный элемент положен в основу канонической секвенции при *Iv-9*. Этот грозный унисон завершается в тт. 63–64 мощным аккордовым всплеском, а его имитация в верхних голосах в т. 66 с остановкой на *s*. Нагнетая экспрессию, во втором звене Брамс вводит сначала аккордовое сопровождение, затем октавы с секстовым подголашиванием, меняя их в третьем звене на терцовое в верхнем голосе. Он уплотняет фактуру напряжённого музыкального действия, которое разворачивается с охватом крайних регистров аккордовых всплесков в верхнем и октав в нижнем. Остановка происходит в т. 68. Здесь,двигающиеся терцовыми уступами вниз мелодия секвенции тормозится словно застывшими в синкопах аккордами выделенными акцентами и по хроматизмам ползущими вверх в противоположном направлении. Это создаёт огромное напряжение в достижении тональности побочной партии *a-moll*. Последователь бетховенских инноваций, И. Брамс излагает вторую основную тему финала не в доминантовой или параллельной тональности, а, используя мажоро-минорную систему, в одноименной, что имеет место в первой части «Патетической» сонаты № 8.



Связующая партия

Лирический образ побочной партии вобрал в себя восходящие октавные всплески связующей и отвечающий им нежный, украшенный форшлагом мотив на звуках тоники. Междутактовые синкопы с акцентом на четвёртую четверть предыдущего такта словно пытаются сбить чёткую последовательность каждой доли размера $\frac{4}{4}$, что не-

возможно благодаря равномерной пульсации восьмыми в аккомпанементе с трогательным разрешением хроматических вводных звуков в устойчивые ступени (тт. 72–75). В следующем предложении тоже самое звучит квартой выше с переходом в нисходящие с повторяющимся первым звуком секунды, которые спускаются в гаммообразном порядке от звука f^2 к gis в доминантовой кадансовой гармонии. Многозначность высказывания Брамса вызывает аллюзию на приёмы поздних фортепианных сонат Бетховена.

Второе предложение звучит в октавном изложении на f crescendo, уже в начале предсказывая напряжённое драматическое секвенционное развитие (тт. 81–82). Его звено в октавном изложении, основанное на затактовом мотиве с форшлагом, сменяющимся падающей квартой, поднимается на м. 2 вверх с варьированным окончанием. Возникает зона энгармонических модуляций сначала в b -moll, а затем в E -dur. Вот уже в который раз гармония доминирует, являясь главным средством выразительности, позволяя с помощью энгармонизма уменьшённого и доминантового септаккордов, повторяющихся в тт. 84–87, прийти к триольным раскачиваниям доминанты далёкой тональности b -moll в т. 88. Появляясь на p с полиритмией, она поднимается из нижнего регистра в верхний на crescendo к новой минорной тонике в аккордовом всплеске т. 90. Следующий подъём октавного унисона в высокий регистр завершается аккордовыми ударами на $DDVII$, энгармонической модуляции в A -dur в т. 93. Синкопированное движение аккордов главной тональности пресекают триольные наскоки баса и завершается традиционными аккордовыми всплесками S и D с sf на каждом из них. Так, в процессе развития и преобразования форшлагового мотива, лирическая побочная партия превращается в мятущуюся, тревожную с элементами драматизма, приближаясь своим содержанием к основному образу финала – главной.

Edwin Peters. 8457

Побочная партия

Это со всей очевидностью проявляется в заключительной теме, звучащей на *ff*. Сохраняя аккордовую фактуру в верхних голосах, она сопровождает октавные «стенания» баса с секундовым разрешением затактового мотива, от которого остался только ритм, в минорную доминанту, а затем в субдоминанту одноименного *a-moll'*а. Появляющийся контрапункт в аккордовом изложении сгорестным разрешением g^2 в f^2 и переходом в d^2 имитируется басовыми октавами. Это воспринимается как душевный надрыв. Всё останавливается в т. 120 на тонике с чередованием субдоминанты с ярко выраженной плагальностью на фоне ползущего по хроматизмам в двух голосах контрапункта с остановкой в т. 104 на арпеджированном аккорде тоники. Он замирает на *diminuendo* и в т. 108 сменяется D_7 на *pp*, готовя тональность разработки *H-dur*.

Заключительная партия

Разработка ошеломляет вторгающимися на *ff* аккордами новой тональности *H-dur* с октавными «стенаниями» из заключительной партии с разрешением щемящей секунды в басу. Они переходят в тонику с выделенным сползающим октавами хроматическим контрапунктом из главной темы в средних голосах на фоне тонико-суб-

доминантовой гармонии. Этот повторяющийся дважды катабасис производит жуткое впечатление, замирая на Т. Её повторение в нижнем регистре на *ragreggio* сопровождается остановкой движения через каждые 2 такта, создавая ощущение погружения в бездну на предельно тихой звучности. Брамс длит это таинственное мгновение, сопровождая его едва слышимым хроматическим сползанием с лигованных целых звуков в басу (тт. 130–145), продлевая аккорды сначала на 2 такта. Начиная с т. 136, композитор вводит паузы, укорачивая каждую смену гармонии на две четверти. Так он готовит с т. 131 движение в сторону тональности *gis-moll*. Диссонирующие аккорды протяжённостью целая с точкой, переходя друг в друга, создают возможность ощутить смену ладовых тяготений в этом модуляционном процессе, давая передышку от бушующих ранее страстей перед их новым витком. Он заявляет о себе очередным энергичным аккордовым всплеском на *ff* в разделе *animato* с переходом через энгармонизм *DDVII₇* в тональность *gis-moll* (тт. 146–149). Повторность тонико-доминантовой гармонии с внутритактовыми синкопами сообщает этому активному переходу действенность, завершая его появлением в т. 155 главной партии в трагическом облике. Её мелодия изложена октавами в верхнем регистре в аккордовом взволнованном сопровождении с паузами на каждой доле. Так в свою противоположность трансформировался спокойный повествовательный мотив начала финала. Это самый напряжённый раздел разработки с мощным секвенционным развитием. Начало главной темы звучит на кварту выше в тональности *cis-moll*, а далее его постепенное волнообразное движение становится основой следующей модулирующей секвенции,двигающейся по б. 2, расширяя диапазон и нагнетая напряжение к кульминации в тт. 169–172. Скатывающиеся из верхнего регистра в нижний гармонические фигурации на доминантовой гармонии *As-dur*'а приводят к тонике бемольной тональности, в которой начинается развитие побочной темы.

Её порхающая мелодия с пикантными синкопами частично утратила свою лёгкость в нижнем голосе фактуры в сопровождении стаккатных гаммообразных спусков верхнего. Они чередуются с разнонаправленны-

ми секундовыми вздохами (тт. 173–177). Подобно главной партии, здесь звучит секвенция из двух звеньев с шагом на ч. 4 и возвратом к исходной прыгающей октаве в басу, а затем в т. 183 в верхнем голосе, образуя начало новой секвенции тоже из двух звеньев с шагом на б. 2 (тт. 183–187). Эти октавные скачки и отвечающие им сбегаящие на *staccato* гармонические фигурации заполняют всю фактуру, в конце концов выливаясь в падающий на *crescendo* с большим замедлением октавный пассаж на энгармонической модуляции в главную тональность в разделе *a tempo* (т. 190).

Звучит последний этап разработки, узнаваемый по кардинально изменившему свой облик на активный, требовательный начальный мотив из двух квинт. Его звуки пытаются имитировать верхний голос, который, наряду с нижним, насыщается восходящими малыми секундами в секстовом и октавном изложении во всех голосах фактуры, нагнетая экспрессию стонущими интонациями. Начиная с т. 195, они двигаются в триольном ритме, сопрягаясь с басовыми октавами и остановкой в т. 199.

Заключительный этап разработки

На доминантовом органном пункте в разделе *piu animato* начинается доминантовый предыкт с преобладанием восходящих октав верхних

голосов фактуры, имитирующих восходящее движение среднего голоса. Так готовится реприза.

Повторение экспозиции незаметно вырастает из заливованного *dis*² в верхнем голосе, поющим мелодию главной партии в сопровождении диалога выразительных хроматических контрапунктов альты и тенора на доминантовом органном пункте (тт. 206–210). Насыщению четырёхголосной фактуры сползающими хроматизмами контрастирует восходящая трепетная мелодия второй фразы, напоминая о своём первоначальном облике в тт. 209–210. В отличие от экспозиции она звучит в тональности *gis-moll* и расширена до 10 тактов, при сокращении общего объёма главной партии (в теме отсутствует второй период и вместо 37 тактов – 21). Безостановочность развития с поступательным восходящим движением на усилении звучности направляет этот поток музыкальной ткани, минуя связующую партию в побочную в одноимённом *Fis-dur*'е (тт. 228–231).



Побочная тема в репризе

Лирическая грациозная тема приобрела гротескные, танцевальные черты и звучит вызывающе. Трансформация её характера выразилась в окончании нисходящих на кварту мотивов, отвечающих октавному взлёту, на восходящие к терции светлой тональности *Fis-dur*. Её можно трактовать как насмешку над недостижимостью счастья, которая заканчивается децимовым скачком к терции тоники главной тональности *a*² на *ff*, обнажающим трагическую безнадежность стремления, что ещё более усиливается в падающих на *diminuendo* из верхнего регистра в нижний, безутешных мотивах. Всё это присуще стилю Брамса с многозначностью и ёмкостью психологических состояний человека, внезапностью их переключений, на что указывает М. Друскин. «Важнейшими особенностями психологизма становятся необычайное многообразие оттенков настроения, тщательная детализация передаваемых эмоций и ощущений, богатая палитра их “светотеневой” нюансировки. Вместе с тем психологизму свойственная непрерывная смена настроений, их причудливая игра, неразрывно связанная с такими качествами, как импульсивность, порывистость, спонтанность. Одна из самых главных сторон психологизма связана с выходом на проблему романтического двоемирия» [6, с. 18].

Во втором предложении темы мелодия звучит в октавном удвоении с минорной ладовой окраской с никнувшими окончаниями мотивов, которые с т. 241, как и в экспозиции, становятся восходящими с имитацией в нижнем голосе. Их повторность завершается энгармоническими модуляциями в *g-moll* на прыгающих в триольном ритме басах с мощными ударами аккордов *t* и в *Fis-dur* с его окончательным утверждением в заключительной партии и коде (тт. 243–250).



Заключительная партия

Мощные на *ff* аккорды тоники в крайних регистрах чередуются с минорной субдоминантой и служат фоном для октавного «мотива стенаний» в басу. Здесь сопрягаются обретение точки опоры мятущимся сознанием и душевная боль процесса её достижения. При повторении он интонационно варьируется, начинаясь с «eis» со сползанием в «е», как бы намекая на светлый C-dur, который появится в тт. 260–269. Это противостояние в плагальном обороте ломается в т. 255 с появлением триольного ритма октав с внутритактовыми синкопами. Они ломают 4-хдольную метрику, а затем на порхающих мотивах D_{b5} их 2-голосная имитация, напоминающая начальный мотив главной партии, устремляется к кульминации с энгармонической модуляцией в C-dur в тт. 259–260.

Жизнеутверждающе на *fff* звучит каданс с разделением фактуры на 3 пласта: акцентированные октавные басы, два аккордовых звука

в средних голосах и триольные восходящие фигурации в сопрано. Консонирующая гармония $K_4^6 - D - T$ перемежается с уменьшёнными в фигурациях. Начиная с т. 260, верхняя линия 2-хголосия среднего слоя фактуры постепенно движется вниз в пределах октавы. В этом движении уже нет трагической сущности катабасиса, неоднократно встречающегося в финале в виде грозных унисонных октавных движений и хроматических сползаний в средних голосах. Это всего лишь воспоминание о пережитом, растворяющемся на *p* в мажоро-минорных мерцаниях, переливах доминантовой гармонии на арпеджированных аккордах в нижних голосах и плавной мелодии в верхнем (тт. 264–269). Последние 4 такта на *diminuendo* с замедлением темпа как будто растворяются в нижнем регистре и возникают осторожные хроматические басы с разрешением в тонику Fis-dur'a. Так из небытия рождается кода.

Возвращаясь к истоку, появляется второй элемент вступления на устремлённых вверх синкопированных мотивах D и T. Звучит их робкое восхождение в одноименном мажоре с пониженной VII ступенью к светлому терцовому тону, который возникает на вершине *agreggio* тридцатьвторыми в высоком регистре и преобразуется в трель. Кажется, что с высоты птичьего полёта открывается картина прекрасного, озарённого солнечными лучами мира природы, нетронутой никакими катаклизмами. В арпеджированных всплесках баса точно обозначается тонический органнй пункт как символ достигнутого устоя (тт. 274–278). Трель, как будто ощупывая пространство, опускается по звукам тонического трезвучия $ais^2 - fis_2$ к субдоминантовому трезвучию в H-dur'e ($h^1 - e^1$), рассыпаясь бриллиантовым орнаментом пассажа на *ppp* в т. 277. То же самое происходит в т. 278–279 с трелью на $eis^1 - fis^1$, входящих в $D_7 - T$. И, наконец, в кадансе взлёт хрустальных хроматических фиоритур и спуск от ais^4 к F_1 с подчёркиванием этого звука в каждой октаве трелью приводит к мощным заключительным аккордам тоники с охватом полного диапазона звучания на *ff*. Это звуки живой перво-

зданной природы, в единении с которой герой обретёт долгожданную уверенность в себе и гармонию с окружающим миром после тяжёлых жизненных испытаний. Таков вывод концепции этой трагической сонаты, созданной в ранний период творчества романтиком Й. Брамсом.

Заключение

Написанная в ранний период творчества Соната № 2 fis-moll, op 2 представляет собой классическое по форме, романтическое по содержанию произведение. Четырёхчастный цикл «вбирает в себя и естественность песенного дыхания шубертовской музыки, и мудрость откровений позднего Бетховена, и баховскую дисциплину мысли и чувства. <...> Но, отбирая самое жизнеспособное и устойчивое, Брамс никому не подражает и создаёт синтез не академический или эклектичный, а органичный и перспективный» [13, с. 10]. Этот симбиоз определяет метод и стиль композитора. В проанализированных страницах наблюдается безупречная логика изложения мысли, где упорядоченность сменяется спонтанностью, строгость и аскетичность соседствует с лирической исповедальностью, следование особенностям немецкого фольклора с раскрытием ярко индивидуального, опирающегося на мощное интеллектуальное начало.

Музыкальный язык 19-летнего И. Брамса включает все элементы позднего периода творчества. В гармонии – преобладание мажоро-минорной системы, неожиданные модуляционные повороты в тональности III и IV степени родства, плагальность, секвенционное развитие. Богатство и разнообразие фактуры из нескольких пластов и охватов крайних регистров, сочетается с её полифонизацией. Кроме того, «композитор в своём творчестве часто использует принцип варьирования-прорастания, в основе которого лежит особая стратегия с исходным материалом (“постоянное интонационное обновление” не нарушает основных параметров исходной темы или мотива)» [11, с. 3].

Уже во втором опусе наблюдается уникальная трансформация тематизма, переходящего в свою противоположность, длительные драматические нагнетания с яркими кульминационными всплесками, перетекание одной темы в другую, их разомкнутость, наличие элементов монотематизма, интонационных связей, объединяющих цикл в единое целое. По масштабности замысла соната fis-moll приближается к Первой симфонии.

Литература

1. Агамбен, Дж. Человек без содержания : монография / Дж. Агамбен. – пер.с итал. С. Ермакова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 161 с. – ISBN 978-5-4448-0741-5. – URL: http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2024/03/2018_dzhordzho_agamben_chelovek_bez_soderzhania.pdf (дата обращения: 8.08.2024). Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст: электронный.
2. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: в 3 т. Т. 1-2. Общая часть : учебник / А.Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988 – 448 с. – ISBN 5-7140-0195-8. – URL: https://lib.lgaki.info/page_lib.php?docid=19847&mode=DocBibRecord (дата обращения: 8.08.2024). – Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст : электронный.
3. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс: в 2 т. Т. 1-2. Общая часть : монография / Б. Асафьев. – 2-е изд., – Москва : Музыка, 1971 – 376 с. – URL: <http://library.lgaki.info:404/2017/Асафьев%20Б.pdf> (дата обращения: 9.08.2024). Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст : электронный.
4. Баранова, И. Н. Характеристические черты сонатной формы XIX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Баранова, Ирина Николаевна; Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. – Саратов, 1999. – 226 с. – Текст: электронный.

5. Гейрингер, К. Иоганнес Брамс : монография / К. Гейрингер. – Москва : Музыка, 1965. – 432 с. – URL : <https://disk.yandex.ru/i/АНdtVwAXvcaXGA> (дата обращения: 10.08.2024). Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст : электронный.

6. Гейнц, М. А. Фортепианная соната XIX века. Дискурсы романтического мироощущения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Гейнц, Мария Александровна; Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2013. – 258 с. – Текст : электронный.

7. Гусева, А. В. Гармония И. Брамса как фактор стиля: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Гусева, Аэлита Владимировна; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1985. – 10 с. – Текст : электронный.

8. Друскин, М. И. Иоганнес Брамс : монографический очерк / М. И. Друскин. – 4-е изд., – Л. : Музыка, 1988. – 96 с. – ISBN: 5-7140-0011-0. – URL: https://lib.lgaki.info/page_lib.php?docid=17888&mode=DocBibRecord (дата обращения: 10.08.2024). – Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст : электронный.

9. Комарова, А. А. Ценностные смыслы музыкальной классики и их трансформация в кинематографе XX-XXI веков (на примере музыки И. Брамса) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Комарова, Анастасия Алексеевна; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2021. – 226 с. – Текст : электронный.

10. Келдыш, Ю. В. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 1. Общая часть: энциклопедия / Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия. – 1973. – 1056 с. – URL: https://lib.lgaki.info/page_lib.php?docid=14876&mode=DocBibRecord (дата обращения: 11.08.2024). – Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст : электронный.

11. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса / М. Л. Зайцева. – Текст : электронный // Траектория науки. – 2016. – № 9(14). – С. 1-9. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-myshleniya-iogannesa-bramsa/viewer>. (дата обращения: 12.08.2024).

12. Соллертинский, И. И. Исторические этюды : монография / И. И. Соллертинский – 2-е изд. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 397 с. – URL: https://lib.lgaki.info/page_lib.php?docid=20276&mode=DocBibRecord (дата обращения: 15.10.2024). – Режим доступа: Электронная библиотека ЛГАКИ им. М. Матусовского. – Текст : электронный.

13. Царева, Е. М. Иоганнес Брамс: монография / Е. М. Царева. – Москва : Музыка, 1986. – 385 с. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторах

Е. Я. Михалева – многогранная творческая личность. Заслуженный деятель искусств, профессор кафедры теории и истории музыки является известным лектором-музыковедом, создателем Детской филармонии «Ровесник», Молодёжного симфонического оркестра ЛГАКИ имени Михаила Матусовского, организатором Международных музыкальных фестивалей и научно-практических конференций, оригинальных творческих проектов («Музыка войны и мира», «Дорогие мои земляки», «С Дунаевским по жизни» и др.).

Учёным написано множество статей, 6 монографий, 3 учебных пособия, среди которых «Юрий Тканов. Творческие параллели» удостоена Диплома I степени на V Всероссийском (с международным участием) конкурсе «Добросвет» в номинации «Искусствознание» (Белгород, 2023 г.) и учебное пособие «Лекторская практика», получившее Диплом лауреата I степени на IV Всероссийском конкурсе «Музыка, традиции, современность» в номинации «Учебное пособие для студентов музыкальных вузов» (Москва, 2023).

Настоящее учебно-методическое пособие написано в соавторстве со студентами III курса Академии Матусовского (направление подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыковедение») А. С. Шматовой и лауреатом Всероссийского и международного конкурсов студенческих научных работ Е. Е. Смирновой.

Е.Я. Михалева, Е.Е. Смирнова, А.Н. Шматова

И. Брамс. Соната № 2 *fis-moll*, *op.* 2
в контексте стиля композитора

*Учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов
музыкальных вузов III – IV уровня аккредитации*

Технический редактор

Дизайн и верстка

Данькова О.Н.

Вейда С.В.

Издательство федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» пл. Красная, д. 7, г. Луганск, г.о. Луганск, ЛНР, 291001. Тел.: +7(857) 259-02-65

