

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**  
К ИЗУЧЕНИЮ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО  
И. БРАМСА (op. 78)

КИЕВ РМК 1992

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ  
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ  
К ИЗУЧЕНИЮ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО  
И. БРАМСА (op. 78)  
(для преподавателей музыкальных учебных заведений)

Киев РМК 1992




Методические рекомендации к изучению сонаты для скрипки и фортепиано И.Брамса (ор. 78) (для преподавателей музыкальных учебных заведений) /Сост. Н.Г.Вешуля. - Киев: РМК, 1992. - 12 с.

Составитель Н.Г.Вешуля, преп.

Отв. за выпуск В.И.Волохонович

Приступая к изучению Сонаты Соль мажор ор. 78, следует, прежде всего, дать студентам некоторые общие сведения об этом произведении. По форме - это трехчастный цикл классического типа: Сонатное Аллегро, Адажио, Финал. Особенностью драматургии является отсутствие ярких контрастов как между частями цикла, так и внутри них. Педагогу необходимо подчеркнуть, что важнейшим принципом организации музыкального материала и главной особенностью драматургии циклических форм Брамса выступает принцип монотематизма.

События в его крупных произведениях часто связаны всего с несколькими звуками, одним-двумя аккордами, которые вне общего драматургического контекста вообще могли бы оставаться незамеченными. Сквозным развитием именно этих "скромных интонаций" определяется драматургия сочинений. Так, тематическим зерном Сонаты Соль мажор является пунктирно-ритмованная интонация начальной темы I части . Это, так называемое "брамсовское мотто", реализует себя в сонате как "мотив судьбы". Из него вырастают также вторая тема главной партии, побочная, все певучие фигурации, заключительная партия первой части. Он становится основой ритмоформулы эпизода *Più andante* второй части, конкретизируется в рефрене третьей части.

Таким образом, многосторонне разрабатывая мотивные связи, Брамс добивается сочетания в едином развитии разнокачественных образов. То есть каждый "новый" образ сонаты - это как бы грань единого целого.

С методической точки зрения целесообразно ознакомить студентов с некоторыми высказываниями современников композитора, характеризующими данное произведение: "Чувства здесь слишком тонки для публики, слишком откровенны, слишком интимны" (Т. Бильрот); "О Вашей сонате я лучше ничего говорить не стану: Вы и так наверняка уже наслушались о ней всякого - и верного, и вздорного. То, что она будет нравиться, как мало что на свете, Вам, пожалуй, тоже известно, как и то, что она буквально превращает человека в энтузиаста, и внешне и внутренне, заставляя то мечтательно вслушиваться в музыку, то блаженно погружаться в себя. Последняя часть просто околдовывает, обнаруживая такое богатство настроений, что невольно задаешься вопросом, что же тебя так взволновало: то ли конкретная пьеса в соль миноре, то ли нечто иное, неведомое, что проникло в самые потаенные глубины твоей души. Вы впервые обнаружили, что к восьмьюшке можно добавить точку... Когда я проигрываю последнюю страницу Адажио в ми бемоль мажоре с его божественным органным пунктом, все больше замедляя темп, чтобы оно длилось дольше, я постоянно ловлю себя на мысли, что Вы



все же хороший человек и другим быть не можете..." (из письма Элизабет фон Штокгаузен Брамсу). Преподавателю необходимо особо подчеркнуть, что вся соната пронизана сквозным движением лирической мысли. "Упоение восторгом или грустью, полная погруженность в светлый полет поэтической мысли, в ее бесконечное печальное кружение – вот единый образ сонаты"<sup>1</sup>. Свобода и непринужденность определяют строение *Vivace ma non troppo*. Лишь образ "траурного шествия", возникающий в среднем разделе второй части, контрастирует светлому покою всего цикла. Настроение неизбывной печали окутывает третью часть, введение темы Адажио меняет настроение, она приносит с собой тихое просветление и утешение, а в самом конце – даже радостный взлет.

Давая общую характеристику, преподаватель подводит студентов к мысли о том, что весь художественно-эмоциональный строй цикла олицетворяет главную тему творчества Брамса – стремление сохранить веру, мечту, способность любить, ощущать вечную ценность и красоту природы, простых и глубоких человеческих чувств. Поэтому главная задача исполнителей – раскрыть глубину и многомерность главного образа, выявить его психологический подтекст. Решению этой проблемы поможет кропотливый поиск разнообразных средств выразительности и подчинение технологии звукоизвлечения определенному характеру музыки.

"Улыбка сквозь слезы" (Соллертинский), осторожное прикосновение к самым потаенным струнам души – так можно охарактеризовать то эмоциональное состояние, которое должно владеть ансамблистами на протяжении всего цикла. Исполнителям необходимо психологически настроиться, т.к. уже первые звуки – лейтзерно (ритмоформула) сонаты – несут огромную смысловую нагрузку.

Первая тема Г.П. – светлого, созерцательного характера. Она вырастает у скрипки из мерного аккордового повествования фортепиано. Перед пианистом сразу возникает проблема – задать нужный импульс движению и сохранить его. От того, насколько он прочувствует метр, от умения исполнителей совместно "дышать" будет зависеть характер звучания темы у скрипки (прерываемая паузами-вздохами, она как бы все время отталкивается от меняющейся гармонии в партии фортепиано).

Как уже отмечалось, тема излагается скрипкой. Для создания нужного образа скрипачу поможет легкое прикосновение смычка к струне,

<sup>1</sup> Царева Е.М. И.Брамс. – М.: Музыка, 1986. – С. 308.

абсолютно равномерная, возникающая заранее, вибрация, интонированное произношение всех восьмых, как бы "проговаривая". Авторские ремарки *mezza voce, dolce* указывают на то, что голос скрипки должен стать "совершенно камерным" (Ф. Гроссбергер).

Переход от первой темы Г.П. ко второй, более взволнованной, происходит плавно, без толчка на сильной доле такта. Партнерам необходимо, во-первых, соотносить динамику звучания этой темы как с предыдущим материалом, так и между собой, т.к. фактура фортепиано становится более плотной, во-вторых, обратить внимание на фразировку (она указана в тексте), услышать и передать в теме мажорно-минорное сопоставление (это типично для Брамса – умение видеть в радостном грусть, а в грустном – радость). Интересен прием ложной полиметрии – в партии скрипки мы явно слышим размер 3/2, а у фортепиано – 4/4 (триолями), что составляет определенную техническую сложность для слияния голосов по вертикали.

Развитие второй темы Г.П. завершается проведением первой темы в несколько измененном виде (Г.П. написана в простой трехчастной форме по 10 тактов в каждой). Теперь первая тема звучит достаточно взволнованно, "мотив судьбы" устремляет ее развитие к кульминации. Исполнители должны помнить, что это микрокульминация, и не форсировать звучание. Относительно всей главной партии хочется пожелать ансамблистам исполнения на едином дыхании.

Связующая партия, обрывающаяся на *sub. p* кульминацию Г.П., состоит из элементов основного лейтмотива. Как печальное воспоминание об утраченном звучит "мотив судьбы" у фортепиано. Октавное удвоение в высоком регистре (II и III октавы) придает ему некоторую призрачность.

Очень трепетная (*con anima*) П.П., проводимая дважды скрипкой (вначале в среднем регистре, затем в высоком) в динамической прогрессии звучания, воспринимается как возвращение к жизни. Единый порыв темы (такты 36–43) вдруг останавливается подобно внезапно нахлынувшим сомнениям. Дробная фразировка подчеркивает мятежность образа, пытающегося утвердиться, что приводит еще к одной микрокульминации (53-й такт). Но сомнения остались – опять *sub. p*. В этой подробно описанной многоплановости темы (в ее основе также лежит "мотив судьбы") проявляется удивительная особенность мелодии Брамса – способность "говорить". Исполнителям нужно обратить на это особое внимание (в большей степени скрипачу). Тембр звучания скрипки должен приобрести теплую окраску, сходную с голосом человека. Чужое, выве-



ренное по динамическим градациям, сопровождение фортепиано поможет дополнить чудесный образ темы.

Нисходящие секвенции у скрипки приводят ко второй теме П.П. Звучание хора вносит сумрачный колорит. Каноническое проведение мелодии прерывается тревожными возгласами, вначале у скрипки, а затем у фортепиано. Скрипач может себе позволить взять звук "фа", знаменующий начало второй темы П.П., после небольшого люфта — это ярче обозначит смену характера музыки. Вся тему нужно играть на струне Соль, добиваясь несколько аскетичной, строгой манеры (возможно без вибрации).

Заключительная партия отличается особенно цельным и слитным характером, она основана также на "мотиве судьбы". Основной голос проходит в высоком регистре у скрипки, ей вторит в басу фортепиано, затем они меняются. Исполнителям необходимо бережно передавать друг другу эстафету проведения темы, не прерывая общего течения мысли. Точка над сильной долей такта укорачивает и тем самым как бы смещает ее на слабую (вторую) долю такта — это придает особую изысканность и грациозность звучанию темы. Но, в то же время, такая группировка длительностей провоцирует к излишней танцевальности (вальс), чего не следует допускать (помнить, что по своей сути мелодия лирична). Партнеры должны добиться идентичности в звучании сильной доли такта. Штрих  $\tau$ , выставленный в партии фортепиано, более верный. Скрипач может воспользоваться следующим распределением лиг:



Вся экспозиция, как бы растворяясь *in poco colando, dimkpp*, заканчивается в тональности доминанты.

Разработка начинается проведением первой темы Г.П. в основной тональности, только теперь скрипка выполняет функцию сопровождения, мелодия же поручена фортепиано. Педагогу нужно подчеркнуть, что у Брамса часто встречается подобный балладный прием (фортепианный квартет Ми-бемоль мажор I ч., Скрипичная соната Ре минор I ч.). Повидимому, повторением темы Г.П. он хотел утвердить господство основной идеи произведения. Парящие фигуры восьмых, вычлененные из

первой темы Г.П., на фоне которых изредка в басу у фортепиано звучит "мотив судьбы", полифонически переплетаются у скрипки и фортепиано. Через ряд модуляций они приводят к проведению основной темы, но уже в ля-бемоль мажоре. Исполнителям нужно сконцентрировать внимание на том, чтобы сохранился нюанс *p, sempre dolce* на протяжении первых 23-х тактов разработки. Исполнить их на едином дыхании, гибко "влести" в общую канву восьмых свой голос, сохраняя при этом точность совпадения по вертикали всех фактурных линий. В последующих двух тактах сделать энергичное динамическое и эмоциональное нарастание *cresc., poco a poco più sostenuto* к следующему, очень взволнованному по характеру разделу разработки.

Следует обратить внимание на то, что собственно разработка начинается с 26-го такта, а весь предыдущий материал является как бы подготовительным. Этот этап разработки подобен внезапной буре. В его основе лежат интонации первой и второй тем Г.П. Музыкальная ткань динамически и эмоционально очень напряжена за счет насыщенности фактуры, полифонического развития материала, поступенных модуляций, приводящих к кульминации. Исполнителям необходимо сбалансировать звучание и выстроить единую линию динамики, избегая форсирования звука. Хорошие артикуляция и ощущение метра помогут партнерам создать в данном разделе мятежный образ.

Внезапное завершение кульминации в тональности соль минор переносит развитие в сумрачную образную сферу второй темы П.П., как бы символизирующую крушение надежд. Мрачное напряженное звучание канона перебивается интонацией первой темы Г.П., постепенное закрепление которой приводит к репризе сонаты.

Таким образом, основная тема I-й части сонаты, обрамляя разработку, утверждает свое господство. Преподавателю необходимо направить творческую волю исполнителей на то, чтобы развитие различных тем в разработке подчинить общему, сквозному течению мысли, единому темпу движения всегда в согласовании с динамикой предыдущего материала. Партнерам нужно проявить большую ритмическую организованность и играть очень наполненно в эмоционально-звуковом отношении.

Реприза I-й части в тональном и тематическом плане строится по классическому образцу, динамизирована лишь Г.П. Ансамблисты должны помнить о роли и месте репризы в драматургии цикла и соответственно этому ее исполнять. Подача музыкального материала должна быть более рельефной.



Особенно следует сказать о предькте и самой кода. Они целиком построены на темах главной и заключительной партий. Состояние глубокой внутренней сосредоточенности, грусть расставания с каждым звуком передаются в тематизме главной партии.

Переходя к работе над второй частью сонаты, педагогу нужно отметить, что Адажио – один из ярких образцов проникновенной лирики Брамса. В образах этой части он запечатлел сложный, противоречивый духовный мир человека – борьбу возвышенного и земного.

Музыкальный материал I-го раздела части (Адажио написано в сложной трехчастной форме, в тональности VI низкой ступени) основан на очень красивой "вокальной" мелодии. Вначале она проходит соло у фортепиано. Пианисту необходимо, несмотря на технические сложности, "пропеть" эту тему на едином дыхании (это равно относится и к скрипачу).

После восьмитактного периода в фактуру вплетаются молящие интонации скрипки, означающие начало второй темы первого раздела Адажио. Эта мелодия более "приземленного" звучания. Скрипачу нужно помнить, что "мольба" не должна перейти в "требование", т.е. *cresc.* необходимо выполнять в рамках *mp*. Можно, не меняя фразировочных лиг, поделить смычковые лиги. Звучание скрипки и тембр нужно приблизить к голосу человека (по-видимому, не случайно Брамс пишет тему Адажио в доступном для вокала диапазоне). Пианисту следует очень гибко сопровождать течение мелодии, добиваться хорошего легато в ползущих шестнадцатых правой руки и глубоких басов в левой.

Далее идет динамическая реприза первой темы раздела. Она звучит у скрипки также благородно и величаво, как и вначале.

Характеризуя средний раздел части *Più andante*, нужно особо оговорить его образно-эмоциональный строй. Пунктирный ритм траурного марша, пронизывающий всю музыкальную ткань, напоминает о "мотиве судьбы". Раздел построен на двух темах. Первая из них – это "шествие". Особую мрачность придает ей тональность ми-бемоль минор и характер изложения (в низком регистре фортепиано в октавном удвоении). Определенную сложность составляет выбор нужного темпа. И здесь преподаватель может посоветовать студентам обратиться к редакции К.Флеша-А.Шнабеля, в которой прекрасно продуманы не только все темповые градации, но и аппликатура, штрихи.

Вторая тема очень сосредоточенная. Освобождаясь от состояния оцепенения, она приводит на *cresc.* к очень драматичному проведению

первой темы у скрипки. Исполнителям важно добиться штрихового единства в исполнении пунктирного ритма: маркированное детапе, а не стакато более точно отвечает характеру музыки.

Драматическое, с элементами патетики, развитие музыкального материала приводит через ряд модуляций к светлому Ля мажору. Кульминация внезапно обрывается на *sub. p.* Особого внимания требует связка среднего раздела второй части с репризой. Здесь происходит динамический спад, дробление, растворение тематического материала. Исполнителям нужно выбрать единственно верное движение в разворачивании музыкальной ткани связки. Цепь модуляций повисает на уменьшенном септаккорде.

В репризе первая тема излагается двойными нотами у скрипки, вплетаясь в канву фигураций из шестнадцатых у фортепиано. Мелодия льется свободно, ярко, еще более подчеркивая песенные истоки темы. Скрипачу, как и вначале, уместно пользоваться крупными штрихами, петь, "не задыхаясь". При этом, естественно, умело менять смычки, усилием вибрации (ее начальным импульсом) подчеркивать синкопы в мелодии, придавая тем самым ей большую выразительность.

Устойчивость основной образной сферы исподволь закрепляется введением в музыкальную ткань коды материала *Più andante* (здесь он звучит в темпе Адажио) на органном пункте тоники Ми-бемоль мажора. Звучание музыки воспринимается как напоминание о судьбе всего земного. По характеру высказывания тема скрипки должна прозвучать здесь очень сокровенно. Можно сказать, что это смысловой итог всей медленной части цикла. Звучание угасает, истаивает, будто-бы оставляет нас с печальными мыслями. Но внезапное возвращение к основной теме, ее полнозвучное завершение утверждает оптимистическое разрешение всех перипетий развития. Приступая к работе над финалом, исполнители прежде всего должны четко уяснить драматургию и форму этой части. По форме – это рондо с двумя эпизодами и кодой. Развитие музыкального материала подчинено в значительной мере обогащению основной образной сферы сонаты.

Соль минорный финал сонат (*Allegro molto moderato*) весь окутан настроением ровной и неизбежной печали, он переносит нас в сферу грустной элегичности. Педагогу необходимо отметить, что "мотив судьбы" пронизывает всю ткань рефрена. Введение темы Адажио во втором эпизоде приносит вначале с собой тихое просветление и утешение, а в заключении – даже радостный взлет, утверждающий главную идею цикла.



Следует более подробно остановиться на интонационных истоках темы рефрена. Брамс заимствует нежную печальную мелодию из двух песен на слова К. Грота "Эхо" и "Песни дождя". Так, в "Песне дождя" Грота возникают образы-воспоминания о навсегда утраченном детстве, навеваемые стучащими в окно каплями дождя; в "Эхо" эти образы сравниваются со слезами. *Dolce* - вот ключ к раскрытию образной сферы этой части.

Голос скрипки ведет главную мелодическую линию в общей фактуре части. В партии фортепиано сочетаются линия баса (в ее основе лейтмотива) и линия фигураций шестнадцатых, меняющих свою смысловую роль от основного мелодического голоса до аккомпанирующего. Колористически воспроизводя непрерывный "шум дождя", эти фигурации создают живую ритмическую пульсацию и становятся фактором, объединяющим рефрен. Постоянно звучащий "поток" шестнадцатых не позволяет дробиться единой музыкальной мысли, создавая текучесть, непрерывность развития. Поэтому пианисту необходимо добиваться абсолютной ровности звучания шестнадцатых на легато (возможна вибрирующая педаль), четкого произнесения каждого звука в нюансе *p*, *dolce*, сохранения живой ясной фразировки мелодического голоса (хоть не главного, но вполне самостоятельного) и обратить особое внимание на неоднократно звучащий в басу "мотив судьбы". Безупречное владение смычком (легкий, без всякого нажима), хорошая артикуляция пальцев в левой руке, продуманная фразировка помогут скрипачу создать образ светлой печали.

В ансамблевом отношении партнерам следует проявить также большую чуткость, исполняя этот раздел части. Причем каждое появление рефрена должно звучать несколько иначе, чем предыдущее в зависимости от характера музыкального материала, предшествовавшего ему.

Первый эпизод (такты 30-53) написан в тональности ре минор. Мелодия сочетает в себе черты песенности и танцевальности, что придает ей особый грациозный характер. Тема звучит поочередно у обоих инструментов, что требует гибкой, умелой передачи ее партнерами. Штрих стакато, выписанный в партиях фортепиано и скрипки, должен быть упругим и в то же время легким, изящным. Необходимо добиться соответствия штриха и длительности ноты, т.к. часто стакато нивелирует различия между продолжительностью звучания различных длительностей. Исполнителям важно ярко показать все динамические градации, часто встречающийся прием нарастания звучности, обрывающийся *sub. p.*

Связка, соединяющая первый эпизод с рефреном, построена на интонациях рефрена. Авторская ремарка *Tempo I* в начале связки, по-видимому,

указывает на то, что весь первый эпизод можно исполнять в более спокойном темпе (на что обращает внимание и А. Шнабель).

Второе проведение рефрена сжато по сравнению с первым, связка как бы компенсирует недостающее звено.

Без подготовительного перехода начинается второй эпизод, что подчеркивается тональным (соль минор-Ми бемоль мажор) и тематическим контрастами. Звучит тема Адажио. Композитор очень искусно вплетает ее в общее движение всего рондо - "шум дождя" сопровождает и эту тему. Возволнованное, мятущееся мотивное развитие ее приводит к кульминации части (106-й такт), где тема Адажио звучит очень торжественно, приобретая гимнические черты. Это первая и, пожалуй, единственная кульминация в сонате, которая не обрывается на *sub. p.*

Исполнителям очень важно передать всю гамму различных чувств, заключенных в материале, который предшествует кульминации. Также необходимо обратить внимание на часто повторяющуюся ремарку *espressivo* и обязательно на нюанс *p*. Только лишь за 2 такта до кульминации, где появляются настойчивые, утвердительные интонации, выставлено *f*.

Связка второго эпизода с последним проведением рефрена более продолжительна, чем предыдущая по времени и явно разработочного плана ("тема судьбы").

Последнее проведение рефрена воспринимается как заключение всей сонаты. Появление вновь темы Адажио подобно утверждению вечности и неизблемости всего прекрасного. Педагогу и студентам следует попытаться облечь образно-художественное содержание этого раздела в словесную форму, а затем уже добиться исполнения, адекватного представленному образу.

В последних шести тактах происходит утверждение основного мотива сонаты - "мотива судьбы". Начиная и заканчивая сонату одной интонацией, Брамс тем самым объединяет и замыкает цикл.

Подводя итог, необходимо отметить, что основная проблема исполнения Первой скрипичной сонаты заключена в верном раскрытии художественного замысла сочинения. А так как зачастую высокий эмоционально насыщенный интелектуализм музыки Брамса скрыт за внешней жанровостью, простотой тематизма, калейдоскопичностью образов-тем (без явно выраженного контраста между ними) и др., то только глубокий и все-сторонний анализ образного содержания, струнной и драматургии произведения должен стать отправной точкой в работе над этим циклом.

В дополнение к этому от исполнителей потребуются большая искренность, душевная чистота, эмоциональная открытость, широта кругозора,



эрудированность и индивидуальное мастерство владения инструментом, помноженные на ансамблевую зрелость. Поэтому эту сонату целиком можно рекомендовать студентам консерваторий и отдельные ее части - учащимся музыкальных училищ.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бондурянский А.З. Фортепианные трио Брамса: проблема интерпретации. - М.: Музыка, 1986.
2. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера - три мира. - М.: Радуга, 1986.
3. Гейрингер К. И. Брамс. - М.: Музыка, 1965.
4. Грасбергер Ф. И. Брамс. - М.: Музыка, 1980.
5. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. - Киев: Музична Україна, 1973.
6. Друскин М. Избранное. - М.: Музыка, 1981.
7. Царева Е.М. И. Брамс. - М.: Музыка, 1986.
8. Царева Е.М. Камерная музыка Брамса // Муз. жизнь. - 1983. - № 10.
9. Царева Е.М. Брамс у истоков нового времени // История и современность: Сб. ст. / Л.И. Климовицкий, Л.Г. Ковнацкая, М.Д. Сабина. - Л., 1981. - Вып. I.

Учебное издание

Методические рекомендации

к изучению сонаты для скрипки и фортепиано

И. Брамса (ор. 78)

(для преподавателей музыкальных учебных заведений)

Составитель                      Бешуля Наталья Георгиевна

Редактор                            О.И. Самарова

Корректор                        Н.А. Филярская

Техн. редактор                  С.Х. Аниськова

---

Подп. в печать 18.03.92. Формат 60x84 1/16. Бумага типограф. № 2.  
Офсетная печать. Усл. печ. л. 0.70. Усл. кр.-отт. 0.93. Уч.-изд. л. 0.65.  
Тираж 180 экз. Заказ № 4-7081. Бесплатно.

РМК МЗ УССР 252021, Киев, ул. Кирова, 7

---

ДМАПЦ, 340050, Донецк, ул. Артема, 96