

УДК 787.1.087.1

Цитування:

Ліу Бей. Концерт Й. Брамса для скрипки й оркестру у втіленні ідей протонекласицизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 186-190.

Ліу Бей,
аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3203-2907>
429634209@qq.com

Liu Bay. (2022). Concert of J. Brahms for violin and orchestra in the embodiment of the ideas of protoneoclassicism. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 186-190 [in Ukrainian].

КОНЦЕРТ Й. БРАМСА ДЛЯ СКРИПКИ Й ОРКЕСТРУ У ВТІЛЕННІ ІДЕЙ ПРОТОНЕОКЛАСИЦИЗМУ

Мета роботи – дослідження стильового явища протонекласицизму у постромантичному мистецтві останньої третини XIX сторіччя і розпізнавання тих стильових прикмет у скрипковому Концерті Й. Брамса. **Методологічна основа** роботи – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що виходить із сакральної єдності музики й слова, народжуючи історично-компаративний, герменевтичний, бібліографічний методи дослідження, що викладено у працях О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко та ін. **Наукова новизна** роботи зумовлена оригінальністю постановки проблеми протонекласицизму відносно мистецтва постромантичної доби, а також тим, що вперше в музикознавстві України й Китаю у вказаному стильовому ракурсі розглянуто скрипковий Концерт Й. Брамса. **Висновки.** Барокові запозичення, природні для романтизму, наповнюються надособистісним ліризмом і поліфонізованою фактурою у постромантичному просторі другої половини XIX сторіччя, провокуючи жанрове вирішення частин циклу і відмежування від драматизму й розробленості у сонатних показниках композиції, що солідаризує із ранньоконцертними формами, затребуваними у неокласицизмі минулого віку. Ці риси трактування концерту знаходимо в аналізованому творі Й. Брамса, які термінологічно виділяємо як протонекласицизм Й. Брамса.

Ключові слова: протонекласицизм Й. Брамса, неокласицизм XX сторіччя, бідермаєр, романтизм, стиль в музиці.

Liu Bay, The Graduate student, Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova

Concert of J. Brahms for violin and orchestra in the embodiment of the ideas of protoneoclassicism

The purpose of the article is to study the stylistic phenomenon of proto-neoclassicism in the post-romantic art of the last third of the XIX century and to recognize those stylistic features in the Brahms Violin Concerto. **The methodological basis** of the work is the intonation approach of B. Asafyev's school in Ukraine, which proceeds from the sacred unity of music and words, giving birth to historical-comparative, hermeneutic, bibliographic research methods, presented in the works of O. Markova, O. Muravska, O. Roschenko. etc. **The scientific novelty** of the work is due to the originality of the problem of proto-neoclassicism in the art of the post-Romantic era, as well as the fact that for the first time in the musicology of Ukraine and China in this stylistic perspective considered Violin Concerto J. Brahms. **Conclusions.** Baroque borrowings, natural for Romanticism, are filled with superpersonal lyricism and polyphonic texture in the post-romantic space of the second half of the nineteenth century, provoking the genre solution of parts of the cycle and separation from drama and elaboration in sonata indicators of composition. These features of the interpretation of the concert can be found in the analyzed work of J. Brahms, which we terminologically distinguish as the proto-neoclassicism of J. Brahms.

Key words: J. Brahms' proto-neoclassicism, twentieth-century neoclassicism, Biedermeier, romanticism, style in music

Актуальність теми дослідження визначена незмінною затребуваністю спадщини Й. Брамса виконавцями і слухачами, причому, у розрахунок на *актуальне* інтонування тих творів (див. «актуальне інтонування» у Т. Веркіної [3]), що відповідає сьогоденним

мистецьким запитам. Поставангардна ігрова настанова у творчості надає контактності із здобутками Й. Брамса, який свідомо спирався на поєднання принципово різних стильових пластів, що йшли від церковного поліфонізму Й.С. Баха, Л. Бетховена центрального періоду

творчості і вишуканого романтизму Р. Шумана. Ця сторона творчої позиції митця відома й неодноразово підкреслювалася в дослідженнях [2]. Однак аналогія до неокласицизму в методі Й. Брамса не охоплювалася в характеристиках спадщини майстра.

Мета дослідження – виділення стильового явища протонекласицизму у постромантичному мистецтві останньої третини XIX сторіччя і розпізнавання тих стильових прикмет у скрипковому Концерті Й. Брамса.

Виклад основного матеріалу. Неокласицизм в музиці у XX сторіччі став одним із найбільш впливових мистецьких напрямів, наслідувавши і розширивши стильову еkleктику, притаманну символізму як найбільш могутньому втіленню ідей модерну і модернізму. Стрижневим утворенням названих напрямків було поєднання різноспрямованих у змістовному і структурному вираженні стильових показників, що, у свою чергу, готувалося бідермаером (простота, одухотворена посиленням на високі мистецькі і культурно-віросповідальні зразки) і так званім «помірним романтизмом», в якому саме романтичні компоненти виразності поєднувалися із класицистськими смислово-структурними надбаннями.

Орієнтир І. Брамса на здобутки Й.С. Баха, Л. Бетховена центрального періоду і Р. Шумана, інших авторів настільки ж стильово несумісних у виражальних засобах, відповідали спрямуванню постромантичної епохи. В ній на рівних діяли такі значущі стильові лінії як романтизм (в різновидах «несамовитого», «пізнього» і «помірного» – вагнеріанців і «брамінів»), реалізм-веризм (останній започаткований був у 1840-і – 1850-ті роки в літературі, в музиці риси цього напрямку проглядаються в «Ріголетто» і «Травіаті» Дж. Верді, в інструменталізмі С. Рахманінова [1, 260-261], символізм (декларований англійськими прерафаелітами у 1848 р. і розгорнутий у французькій поезії 1870-х, у музиці – в образності й драматургії Р. Вагнера).

Й. Брамс відмежовувався від вагнеріанства-лістіанства з їх культом стильового індивідуалізму, наслідував від Й. Баха довір'я до «майстерності», яку розумів як здатність працювати у різних стильових принципах і типологічних вимірах, підкреслюючи суміщення таких принципово різних стильових засад, що йшли від

віденського класицизму й досягнень бідермаера й романтизму. Звідси – принциповий інтерес до провідних у мистецтві національних здобутків («Угорські танці» як частка «німецької еkleктики» вираження, на відміну від угорських рапсодій Ліста, усвідомлюваних в емблематизації угорської національної самозначущості), у тому числі, ті полонізми, які не прийнято підкреслювати в палітрі композитора, хоча вони щедро розкидані в музиці Майстра, у тому числі у аналізованому скрипковому Концерті.

Головна ідея творчості Й. Брамса – суміщення різностильових початків високої музики, що спирається на зразки бахівської церковності, драматизму Бетховена центрального періоду, і спрямована до всеохоплюючої романтичної мелодійності. Такого роду поєднання стильових засад ніби передбачає складеність різностильових доданків в неокласицизмі XX сторіччі, що й відмічаємо з допомогою терміну *протонекласицизм* Й. Брамса.

Скрипковий Концерт D-dur op. 77 (1878) написаний в тональності, висотне положення якої від Піфагора пов'язується із ознаками славлості, складає одну із базисних тональностей творів віденських класиків. І частина Концерту – Allegro non troppo – написана в розмірі на $\frac{3}{4}$, насичена мелодійно розгорнутими темами (головна і побічна партії), що привносить певний вальсовий колорит у звучання музики. М'який танцювальний рух доповнений «задириловою» заключною партією (2-а тема у викладенні тем в першій експозиції, т. 78), в якій впізнавані риси мазурки-полонезу (генетично це один і той же танець).

Сукупне вирішення композиції Allegro non troppo – концертне Allegro з подвійною *віденською* експозицією першої фази сонатної форми, позбавленої жанрового контрасту тем (вальсовість головної й побічної, остання з'являється у другій експозиції від т. 206, названа заключна партія з рисами мазурки входить у коло танцювального руху основних тем). Перша експозиція, показуючи фактурно-мелодично контрастні, але зовсім не конфліктні головну і заключну, відзначена розробковим показом матеріалу обох тем (див. діалогічне співвіднесення відповідних мотивів у скрипки-соло і оркестру в тт. 90-102). І це підкреслене вступом соліста саме в середині першої експозиції (від т. 90).

Перша вихідна тема, вона ж головна партія сонатної структури першого Allegro, мелодійно широким унісонним ходом за

тонами тонічного тризвуку нагадує знамениту Сонату B-dur KV 570 (№ 18) В. Моцарта (а ці тональності споріднені тональним планом Кантати фіналу Дев'ятої симфонії № 9 Л. Бетховена), але тонічний комплекс у Брамса «підсвічений» колоритом «тоніки з секстою», яка широко практикувалася у пізньоромантичній музиці (від Сонати h-moll для фортепіано Ф. Ліста, див. гімнічну побічну партію в ній до початку симфонії-кантати «Пісня про землю» Г. Малера), зіставленням мажорних тонік в D (тт. 1-8), C (тт. 9-13), що дає ефект збільшеного ладу.

І тільки в цьому ладогармонічному наповненні теми впізнаємо те поєднання «моцартіанства» й «лістіанства», що пророкує неокласичні «накладення» в музиці ХХ сторіччя. Те ж саме стосується архітектонічних ознак – намічена розробковість в кінці першої експозиції (тт. 90-136) стає ніби темою для розробки як такої (тт. 271-377), оскільки показані ті ж складові, головної і заключної партій, на які «накладається» тема «передзвону» (див. у соліста від т. 311, від т. 330 у оркестра). Тобто у підсумку маємо варіацію на розробковий розділ першої експозиції, а не розробку як таку.

Чергування показів першої теми, головної партії у сонатних відносинах, із темами другою і третьою, що виконують функції заключної і побічної у сонатних відносинах з подвійною концертною експозицією, а також з контрапунктуючою темою до мотивів головної і побічної в розробці, особливо проведення головної партії, окрім її явлення у репризі (від т. 378), у коді (від т. 464), – вказують на виражені риси *рондальної* будови Allegro. А якщо врахувати те, що усі теми I частини Концерту мають ознаку похідності від початкової (див. акордовий виклад заключної партії і хід за тонами тризвуку у побічній, що наслідують «розкладений акорд» вихідної структури), то мова йде про ознаки *старовинного* рондо музики бароко, із «стертими» межами між рефреном і тих, що виконують функції епізодів.

Перша частина Концерту явно превалює в будові циклу, займаючи трохи більше половини звучання усіх трьох частин. Майже всі теми проходять в партії соліста (виняток – перша експозиція без побічної, що проходить в оркестрі), задіяність оркестрової гри мінімальна, тільки початок розробки віддзеркалює розподіл оркестрового подання тем (головної і мотивів заключної) у першій експозиції, а надалі і до кінця сольна гра

домінує, підкреслюючи *облігатність* партії соліста.

Завершенням коди стає кадансуєча побудова тт. 495-508, в якій на тонічній гармонії аж до 502 т. на третій долі йде субдомінантовий квартсекстакорд, тобто подане «зрощення» тонічного акорду з субдомінантою і медіантою, яке в мелодичному розкладі демонструється поєднанням тоніка і медіанти у вигляді «тоніки з секстою».

Друга частина Концерту Adagio, F-dur йде від початкової теми, що також, як і теми I частини, спирається на хід по тонах тризвуку, а характерна за ритмікою «ігрова» [9] фігура (восьма і дві шістнадцятих) сполучає її з контрапунктом епізоду в розробці Allegro. Вказаний мотив розгортається у середньому розділі (від т. 52, A-dur – fis-moll) тричастинної репризної форми, в якій визначається контрастно-поліфонічна фактура. Викладення основної теми Adagio доручене соло дерев'яних духових інструментів (гобой, флейта), асоційованих з пасторальним колоритом звучання.

При цьому оркестрові голоси активно подають мелодизовані ходи, зазначаючи настанову на контрастну поліфонію, складаючи контрастно-поліфонічний виклад. А це – відбиток принципу *канцони* в сонатно-концертних побудовах бароко, що у цілому вказує на наявність поліфонічно виконаної частини циклу і тим – нахил *concerto da chiesa*. Розвиваюча побудова від т. 30 відзначена вступом солюючої скрипки, яка видає мелодичне колорирування основної теми, тоді як вихідний мотив цієї теми (хід $a^3 - f^3 - c^3$) набуває самостійного виразного значення (див. проведення з імітацією у тт. 32, 35).

Тим самим, композитор повторює прийом, що виділився у першій експозиції першого Allegro: викладення основної теми в оркестрі, а розвиваюча побудова довірена скрипці. Так проявляються риси «варіації на структуру», що відзначають довіденську сонату-сюїту. Скрипкова партія набирає повноти пасажної в итонченості у центральному розділі Adagio, а на кульмінації (тт. 71-73) мелодія ширяє на рівні четвертої октави.

Реприза (від т. 78, F-dur) показує першу тему в оркестровому викладенні, тоді як скрипка-соло продовжує фіоритурний контрапункт, що є прямим продовженням розвиваючої побудови кінця першої частини і суті звучання середнього розділу форми. Тим самим, намічається суміщення по вертикалі основної теми Adagio у оркестрі і мотивних

побудов соліста, що йдуть від фіоритур середнього розділу форми, вибудовуючи «натяк» на поєднання сонатної структури і подвійної фуґи з роздільною експозицією тем (пор. з будовою Увертюри до «Майстерзінгерів» Р. Ваґнера).

Третя частина Концерту – *Allegro giocoso*, *ma non troppo vivace*, *D-dur* повертає танцювально-моторну рухливість, притаманну першому *Allegro*, однак цього разу на 2/4. Рондальна будова фіналу сполучена з ознаками сонатної структури, але даної в несподіваній послідовності експозиції (тт. 1-92), репризи (тт. 93-186), розвиваючого розділу (тт. 187-266), що включає репризне проведення основної партії в основній тональності (тт. 203-221), також коротку каденцію (т. 266), і коди (від т. 268) на «стретному» варіанті основної теми, головної партії в сонатних відносинах, рефрену у рондальних побудовах.

Завершальний розвиваючий розділ і кода складають єдину – третю – фазу викладення тексту фіналу, оскільки першу і другу фази розрізняємо як експозиційну і репризну. Унікаємо назвати третю фазу розробковою, оскільки розвиваючий характер викладення маємо тільки у тт. 224-266, тоді як початок третьої фази (від т. 187) відзначений повторенням розвиваючого ж розділу у репризно-тричастинному викладенні вихідної теми (пор. тт. 17-26 і 187-202). Виходячи з того, що третя фаза повторює експозиційний розклад першої теми, тільки не з початку, але з її розвиваючого фрагменту всередині першого подання тієї теми, то напрошується висновок про третю фазу як подвійну, дещо змінену репризу.

Потрібно враховувати те, що друга самостійна тема (епізод в рондальній структурі і побічна в сонатних відношеннях), тт. 57-92, фактурно надзвичайно відрізняється від першої (чого тільки варта педаль на секундових репетиціях як контрапункт до основної мелодії з ритмом пунктирного типу!), але значеннево – танцювально-жестова рухливість – складає «продовження»-доповнення, але не опозицію першій. Відповідно, сонатні відношення у фіналі позбавлені драматичних ознак, наближаючи сукупний драматургічний вигляд його до рондально-строфічної типології, природної для музики, що виражає високу радість. А танцювальна складова в тому «потоці веселощів» – від бахіанства Бетховена: пієтистська настанова творця ДТК в її моторно-танцювальному вираженні споріднює із трактуванням християнського

проповідництва Бернаром з Клерво, за переконанням Е. Уїлсона-Діксона:

Ісус – майстер танцівників,
Він танцює дуже майстерно,
Він повертається вправо і вліво,
Всі повинні слідувати його вченню
[6, 149].

У результаті аналізу доходимо до висновку, що структура фіналу Концерту подає ніби в «оберненому» порядку послідовності фаз сонатних побудов, які спостерігалися у перших двох частинах твору. В останніх розвиваючий-розробковий фрагменти розміщалися в експозиційній першій фазі, демонструючи до того послідовність оркестрового викладення основних тем *Allegro* та *Adagio* і з вступом сольної гри у названих розвиваючих фрагментах. А от розвиваюча побудова в *Allegro giocoso* виражена у третій фазі, що відзначена рисами «другої репризи» («репризи-розвитку»).

Ці комбінаторні відносини структур I-II і III частин ускладнюють, але не знімають прямо даного у співвідношеннях будови першого *Allegro* та *Adagio*: «варіації на структуру», тобто ознака старовинного типу сонатно-концертних циклів. Щодо співвідношення гри соліста й оркестру, то у фіналі майже всі теми показані у скрипки-соло, з підтримкою оркестру чи з чергуванням показу у соліста й оркестру, але ні в якому разі не в режимі їх протиставлення чи «змагання». І це показники *облігатної* барокової форми концерту, що поставлена у співвідношення із поствіденськими структурами, зокрема, у вигляді свобідного користування віденською концертною подвійною експозицією.

Оцінюючи композиційні ознаки циклу у цілому, підкреслюємо однойменно-паралельні відносини у тонально-ладовому вирішенні: основний *D-dur* є однойменним до *d-moll*, а останній складає паралельну тональність до *F-dur*. Підкреслена ж масштабність I частини та стислість викладення II та III вказує на гіпертрофію ліричного принципу мислення, показового для бідермасра-романтизму, що породив Незакінчену симфонію Ф. Шуберта, тобто подання цілого з «вершини-витоку» кульмінаційних завоювань першої частини.

Наспівний характер тематизму першого *Allegro non troppo* і виражена співочість *поліфонно-канцонного* характеру у II частині, *Allegro* I частини з рахунковою одиницею ритму у вигляді чверті, а в *Adagio* II частини у вигляді восьмої-шістнадцятої, зближує ці частини циклу, протиставляючи танцювальності

фіналу. Підсумковуючи зроблений аналіз, відмічаємо:

1) притаманний Й. Брамсу інтерес до сполучення стилістично різко розмежованих пластів бахіанства, бетховеніанства і пробідермаєрівської мендельсонівської-шуманівської камерності надає його композиціям, і в тому числі, аналізованому Концерту, зв'язки як із бідермаєрівськими романтичними здобутками, так і зі старовинними сонатами-концертами;

2) жанрова основа тематизму (із зіставленнями вальсових, мазуркових, танцювально-«стрибкових» у фіналі ритмів), ознаки в будові частин композиції за принципом «варіацій на структуру», риси облігатного концерту у трактуванні співвідношень гри соліста і оркестра, нарешті, наявність поліфонічної фактури й, особливо, вирішення II частини у дусі *поліфонічної канцони* контрастно-поліфонічного викладення, тобто з ознаками *надособистісного ліризму*, – все це пов'язує конкретику Концерту Й. Брамса із ранньобароковими композиціями;

3) поєднання бідермаєрівських романтичних і барокових рис у стильовому цілому Концерта Й. Брамса підкреслено антиспрямованістю вказаних стильових засад демонструє співвіднесеність із тим «стильовим тертям», яке відзначає поєднання жорстко різноспрямованих складових неокласицизму у XX сторіччі, що дозволяє визначити стильову позицію композитора у терміні *протонекласицизму* Й. Брамса.

Наукова новизна роботи зумовлена оригінальністю постановки проблеми протонекласицизму відносно мистецтва постромантичної доби, а також тим, що вперше в музикознавстві України й Китаю у вказаному стильовому ракурсі розглянуто скрипковий Концерт Й. Брамса.

Висновки. Барокові запозичення, природні для романтизму, наповнюються надособистісним ліризмом і поліфонізованою фактурою у постромантичному просторі другої половини XIX сторіччя, провокуючи жанрове вирішення частин циклу і відмежування від драматизму й розробковості у сонатних показниках композиції, що солідаризує із ранньоконцертними формами, затребуваними у неокласицизмі минулого віку. Ці риси трактування концерту знаходимо в аналізованому творі Й. Брамса, які термінологічно виділяємо як протонекласицизм Й. Брамса.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Брамс Йоганес. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Йоганес_Брамс
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
4. Маркова Е. Н. Об актуальной коррекции смысла Первого фортепианного концерта А. Глазунова *European Journal of Arts*. № 2 2020. Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 79-86. Соавтор Андросова Д.В.
5. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
6. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p.
7. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch, Leipzig*, 1956. S.13-58.

References

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Brahms Johannes URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Йоганес_Брамс
3. Vjerkina T. (2008). Instant intonation sounding as performance problem. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
4. Markova E.N. (2020). About actual correcting the sense First piano concerto of A. Glazunov. *European Journal of Arts*. № 2 2020. Vienna: Premier Publishing., P. 79-86. Joint author Androsova D.V. [in German].
5. Roshchenko E. (2004). The new mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music). Monograph. Harkov: HNURE [in Ukrainian].
6. Wilson-Dickson A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic [in English].
7. Bessler H. (1956). Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch, Leipzig*. S.13-58 [in German].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2021
Отримано після доопрацювання 22.01.2022
Прийнято до друку 28.01.2022