

2. Volkov, N.N. (1977) *Kompozitsiya v zhivopisi* [Composition in Painting]. Moscow: Iskusstvo.
3. Rostovtsev, N.N., Ignat'ev, S.E. & Shorokhov, E.V. (1989) *Risunok. Zhivopis'. Kompozitsiya: khrestomatiya* [Drawing. Painting. Composition: Anthology]. Moscow: Prosveshchenie.
4. Gritsianov, A.A. (1998) *Noveyshiy filosofskiy slovar'* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk: Izd. V.M. Skakun.
5. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo.
6. Kruglyy, I.A. (1979) *Aleksey i Sergey Tkachevy* [Alexey and Sergey Tkachev]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
7. Leonardo Da Vinci. (2013) *Traktat o zhivopisi* [A Treatise on Painting]. Translated from Italian by A.A. Gubarev. Kharkiv: Folio.
8. Mashkov, I.I. (2022) *Natjurmort s magnolijami* [Still Life with Magnolias]. [Online] Available from: https://artchive.ru/artists/1216~Ilja_Ivanovich_Mashkov/works/397550~Natjurmort_s_magnolijami (Accessed: 28.01.2022).
9. Itten, J. (2018) *Iskusstvo tsveta* [The Art of Color]. Moscow: D. Aronov.
10. *Khudozhestvennaya galereya*. (2008) Sar'yan [Saryan]. 198.
11. *Velikie khudozhniki*. (2010) Petrov-Vodkin. 066. (In Russian).
12. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2008) *Poetika: slov, aktual'nykh terminov i ponyatij* [Poetics of Words, Relevant Terms and Concepts]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada.
13. Matveeva, A.I. (1988) *Knizhnaya grafika Savvy Brodskogo* [Book Graphics of Savva Brodsky]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-79-86

Т.В. Сорокина, В.А. Коломиец

К ВОПРОСУ О ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЯХ ИОГАННЕСА БРАМСА

Статья посвящена месту жанра фортепианного ансамбля в творчестве выдающегося немецкого композитора XIX века Иоганнеса Брамса. Отмечается особое внимание композитора к этому жанру: как оригинальным сочинениям, так и значительному количеству переложений собственных произведений для ансамблей в четыре руки. Мастерство Брамса-пианиста нашло отражение в достоинстве этих сочинений, которые занимают в его творчестве такое же важное место, как и оригинальные композиции. В статье содержится разбор ряда переложений, истории их создания. Отмечается вклад Брамса в развитие ансамблевой музыки и исполнительства.

Ключевые слова: фортепиано, ансамбль, фортепианный дуэт, хоральные преюдии, контрапункт, переложение, Брамс.

В данной статье рассмотрено камерно-инструментальное творчество Брамса в свете новых исследований. Предметом обсуждения явились произведения для фортепианного ансамбля – популярные, а также редко исполняемые – жанра, который в настоящее время привлекает большое внимание со стороны исполнителей. Несмотря на существование целого ряда авторитетных исследований творчества И. Брамса, часть его наследия остается неизученной. Это касается прежде всего фортепианных ансамблей, точнее – сделанных самим автором переложений собственных сочинений и произведений других авторов.

Ансамблевая музыка занимает в творчестве Брамса едва ли не главное место. Доверительность интонации, теплота и углубленность, отличающие камерные жанры, – это отличительные черты музыки немецкого композитора, который, по свидетельству современников и исследователей, способствовал «новому расцвету домашнего музицирования и камерной музыки» [1. С. 360]. «Особый вкус к ансамблевому музицированию был привит с раннего детства» [2. С. 21]. Сам превосходный пианист, Брамс уделил в своем творчестве огромное внимание именно фортепиано во всех возможных условиях его использования.

Это камерные сонаты, трио, фортепианные квартеты, квинтет, а также камерно-вокальные сочинения – песни, вокальные циклы, вокальные дуэты и квартеты – около 450 произведений. Брамс своим творчеством, тесно связанным с традициями венской классики, барокко, возродил интерес к ансамблевому музицированию. О том, что практически все сочинения Брамса получили свое второе рождение в переложениях для фортепиано в четыре руки, говорит не только традиция издательств, но и развитое в то время любительское домашнее музицирование. Следует сказать, что от барочной эпохи идет и разнообразие инструментария, когда одно и то же произведение предстает то в виде струнного квинтета, то сонаты для двух фортепиано, то как фортепианный квинтет, не теряя при этом своей художественной ценности.

Четырехручному ансамблю Брамс всегда уделял большое внимание. Он сам играл свои дуэтные сочинения с Кларой Вик, Карлом Таузигом, отправлял переложения своих новых произведений близким друзьям для критики или совета.

Каталог Кранца 1887 года включает очень длинный список Попурри и Фантазий на темы любимых опер в обработке для фортепиано “Г.В. Маркса”. Некоторые из них предназначались для фортепианного дуэта. Считается, что целый ряд композиторов публиковались под псевдонимом «Г.В. Маркс». Этот псевдоним был использован также для четырехручного произведения под названием «Русский сувенир» (“*Souvenir de la Russie*”), представляющего собой цикл из шести салонных фантазий на русские и цыганские темы, авторство которого исследователи с высокой долей вероятности приписывают Брамсу. Об этом свидетельствуют несколько фактов: «позднее издание этого сочинения было найдено среди личных вещей Брамса; среди вещей Ганса фон Бюлова (близкого друга Брамса) была копия “Сувенира” с подписью “Брамс”» [3. С. 690].

Произведения Брамса, которые обычно присутствуют в «полном» списке оригинальных сочинений для фортепианного ансамбля, – Вариации на тему Шумана Op. 23 (в четыре руки), Соната Op. 34b (для двух фортепиано), Вальсы Op. 39 (в четыре руки), *Liebeslieder* вальсы Op. 52a (в четыре руки), Вариации на тему Гайдна Op. 56b (для двух фортепиано), *Neue Liebeslieder* вальсы Op. 65a (в четыре руки) и Венгерские танцы WoO1 (в четыре руки). Этот список представляет собой сочетание произведений – первоначально задуманных для ансамбля и переложений. Соната для двух фортепиано в своем первоначальном варианте (уничтоженном Брамсом) – это переработка струнного квинтета; оба опуса *Liebeslieder* вальсов – обработка оригинальных версий для фортепианного дуэта и вокального квартета; Вариации на тему Гайдна представляют собой переложение оркестрового произведения для двух фортепиано; а Венгерские танцы – обработки венгерских народных мелодий.

Список ансамблевых переложений, сделанных Брамсом из его собственных оркестровых и камерных произведений, включает все оркестровые сочинения, оба струнных секстета, оба струнных квинтета, три струнных квартета, два из трех фортепианных квартетов, оба фортепианных концерта и вальсы. Из вышеперечисленных обработок (за исключением вальсов, появившихся в печати вскоре после его смерти) все остальные были опубликованы еще при жизни Брамса, очевидно, с его ведома и одобрения. Часто, однако, он настаивал на том, чтобы обработки не появлялись в печати под его именем до того, как соответствующие оригинальные сочинения станут известны сами по себе.

Здесь следует упомянуть, что в каталоге Ритера – Бидермана 1896 г. имеется огромный список произведений Брамса, переложённых для различных комбинаций инструментов, даже для восьми рук (для двух фортепиано). Эти транскрипции были сделаны его друзьями и коллегами Фридрихом Херманом, Паулем Кленгелем и Робертом Келлером.

Существует ряд переложений, сделанных Брамсом в зрелые годы. Это пять произведений других композиторов, которыми, кажется, он был сам доволен, поскольку трое из этих переложений были опубликованы под его собственным именем. Эти издания представляют собой переложения для двух фортепиано произведений Йозефа Иоахима: увертюры «Деметрий» и «Генрих IV» и переложения для фортепиано в четыре руки увертюры «Гамлет», а также Шестнадцати лендлеров Франца Шуберта и Фортепианного квартета Роберта Шумана, соч. 47.

В 1860 г. Брамс написал своему другу, скрипачу Йозефу Иоахиму. «Я переложил на днях свою Вторую Серенаду для фортепианного дуэта. Не смейтесь, но это привело меня в полный восторг, редко, когда я писал ноты с таким удовольствием...» [4. С. 79]. Серенада ля мажор соч. 16 была написана для небольшого оркестра без скрипок. Ее изящное обаяние прекрасно передано интимным камерно-музыкальным характером фортепианного дуэта.

Фортепианные обработки Брамса его собственных произведений несут на себе черты фортепианного стиля композитора, одновременно создавая полноценное представление об оригинале. Они заслуживают того, чтобы они исполнялись и были услышаны. Рассмотрим более подробно произведения, написанные в оригинале для фортепианного ансамбля, а также ряд переложений для дуэтного состава.

В ноябре 1861 года Брамс написал свое первое сочинение для фортепиано в четыре руки – «Вариации на тему Р. Шумана» соч. 23. Эта тема является последней музыкальной мыслью Шумана, записанной душевнобольным художником 27 февраля 1854 года, незадолго до попытки самоубийства. Шуману показалось, что тени Мендельсона и Шуберта внушили ему эту тему для варьирования. Вариации соч. 23 Брамса воспринимаются как дань памяти умершего друга. Свободное отношение к варьированию, свойственное Шуману, оказало несомненное влияние на характер и склад этого по сути мемориального сочинения Брамса. Любопытны высказывания Брамса, связанные с его трактовкой вариационного цикла. В письмах 60-х и 70-х годов он указывает на то, что «после Шумана возник новый тип цикла, который дает не только формальные изменения мелодии». Он называл его «Phantasie variationen, что в вольном переводе должно означать: вариации, основанные на развитии определенной поэтической идеи» [5. С. 83].

Похоронный марш в качестве последней вариации с триумфальным нарастанием, кажется, относит нас к «Немецкому Реквиему» Брамса с его словами «Поглощена смерть победою».

К жанру четырехручного ансамбля Брамс обращается не раз, особенно в первой половине жизни. С переездом в Вену и погружением в ее музыкальную атмосферу связано появление таких сочинений для фортепиано в четыре руки, как цикл из 16 вальсов соч. 39. Произведение, предназначенное для музицирования в домашнем кругу, содержит в себе такие жанры, как венские лендлеры и вальсы. Встречаются в произведении и венгерские интонации. «Говоря о вальсах Брамса, хочется упомянуть о сочинении (важном в контексте данной статьи) – о его дуэтном переложении одиннадцати лендлеров Шуберта, рукопись которых (для фортепиано в две руки) была найдена им в доме певца Юлиуса Штокхаузена. В то время лендлеры еще не были опубликованы. Делая переложение миниатюр, полных необычных модуляций и гармонических деталей, Брамс поставил себя в очень жесткие условия: он лишь разделил и расписал шубертовский текст на две партии... и в результате лендлеры обрели новую версию, не уступающую оригинальной» [6. С. 157].

Необыкновенным чувством стиля отмечено еще одно четырехручное сочинение молодого Брамса – «Венгерские танцы», две первые тетради которых вышли из печати в 1869 году. Это художественная обработка подлинных цыганских мелодий, собранных Брамсом во время концертных поездок 1853 года с великим венгерским скрипачом Эде Ременьи. В обширном репертуаре Ременьи были венгерские танцы и песни, – многие из них в его собственных обработках. Это способствовало близкому знакомству Брамса с венгерским музыкальным фольклором и определило творческий интерес композитора к этой музыке. Брамс сумел выразить неподдельное своеобразие мелодий, гармонического склада, ритмов цыганской музыки и в то же время поднять их на серьезную художественную высоту. Сказывалась близость Брамса к народному искусству – никому из многочисленных подражателей не удавалось добиться такой одухотворенности и одновременно подлинности колорита. В дальнейшем, спустя двадцать лет, Брамс опубликует еще две тетради Венгерских танцев, куда войдут, помимо обработок, еще более совершенные три его собственные композиции.

Венгерские танцы всегда были исключительно популярными произведениями Брамса, именно они сделали его знаменитым. В оригинальной версии Венгерские танцы написаны для фортепиано в четыре руки, но они стали настолько любимыми публикой, что появились многочисленные версии танцев, в самых разных обработках: для фортепиано – в две или даже в восемь рук.

Брамс подвергался критике, особенно из венгерских кругов. Его обвиняли в плагиате, потому что он использовал существующие мелодии для своих венгерских танцев. Среди прочих, Ременьи утверждал, что является автором трех мелодий. Объективно обвинение было необоснованным. Во-первых, Брамс старательно избегал присвоения танцам номера опуса и говорил о том, что в названии следует указывать «... gesetzt von Johannes Brahms» – «в обработке Иоганнеса Брамса». Во-вторых, в самой Венгрии такие мелодии считались всеобщим достоянием – кто-то, возможно цыганский музыкант или знатный дилетант изначально их «сочинил», и любой исполнитель и каждый аранжировщик могли ими воспользоваться. С другой стороны, он говорил о более поздних танцах в Третьей и Четвертой тетрадях: «...некоторый материал полностью мое собственное сочинение» [7. С. 79], не давая более точной информации. Иозеф Иоахим считал, что номера 11, 14 и 16 были «полностью оригинальным Брамсом».

Брамс не использует в своих «Венгерских танцах» бинарную форму медленно – быстро (*lassan – friska*), которая характерна для цыганской музыки. Либо один и тот же темп выдержан на протяжении всего произведения, либо эпизоды с контрастирующим темпом чередуются несколько раз (например, № 2 и 4). Медленные произведения встречаются редко (например, № 11), преобладает виртуозность.

Подобно Листу в его рапсодиях, Брамс стремится к особому пианистическому блеску и богатству звуковой палитры и делает мотивную работу особенностью письма, а не пытается имитировать цыганский оркестр. Но все же он использует некоторые элементы цыганского стиля – параллельные терции и сексты в мелодии, октавы и аккорды тремоло, напоминающие цимбалы. В результате каждая вещь полна разнообразия, каждая – маленькое произведение искусства.

На основе своего написанного в 1862 году струнного квинтета *f-moll*, который В. Стасов называл “истинно гениальным, отмечая трагичность и нервную силу первой части и несравненную мощь, колоссальность скерцо” [8. С. 82], Брамс годом позже создал Сонату для двух фортепиано *op. 34b*. Это очень популярное, исключительно яркое сочинение не избежало критики со стороны самого композитора в силу однородности тембров и недостаточной разработанности фортепианной фактуры. Оно получило свою окончательную завершенность в третьей редакции, в фортепианном квинтете.

Летом 1873 года Брамс написал Вариации на тему Гайдна для симфонического оркестра. Темой сочинения послужила старинная песня паломников «Хорал святого Антония», входившая в качестве второй части в Дивертисмент для духовых (два гобоя,

две валторны, два фагота и серпент). Й. Гайдн написал этот дивертисмент в 1780 году. Брамс познакомился с этой музыкой в архиве Общества друзей музыки и выписал понравившуюся тему.

Вариации представляют собой цикл, в котором восемь вариаций демонстрируют постоянную смену фактуры, с использованием контрапунктического противопоставления линий, пластов, различных комбинаций инструментов, оркестровых штрихов, разнообразия ритмических рисунков.

Вершиной развития в сочинении является блестящий финал – Пассакалья на тему начального пятитакта хорала. Шестнадцать вариаций с кодой совершенством выстраивания этой формы напоминают финал Четвертой симфонии.

Брамс так писал о форме вариаций на *basso ostinato*: «В теме, используемой для вариаций, мне, в сущности, важен едва ли не только бас. Но уже он-то для меня свят, он – та прочная основа, на которой я затем строю свои вымыслы. На заданный бас я действительно сочиняю что-то новое, я изобретаю на него новые мелодии, я творю» [9. С. 180].

Исключительное полифоническое мастерство, которым отмечен финал-пассакалья, еще раз демонстрирует приверженность Брамса к классическому искусству с его истоками и традициями. Уместно вспомнить период юношеского увлечения контрапунктом, когда шлифовалось полифоническое мастерство Брамса в соревновании с Иоахимом в ежедневном написании фуги. Следует также отметить, что фантазия композитора приобретала особый размах именно в условиях строгих ограничений, которые свойственны полифоническим формам.

Сохранились очень обстоятельные наброски версии этого сочинения для двух фортепиано. Они хранятся в нотном собрании Общества друзей музыки. «Эти эскизы содержат не менее чем двенадцать убористо написанных нотных страниц и, по-видимому, представляют собой самую первую запись произведения» [1. С. 232]. Фортепианная фактура отличается своей ясностью и прозрачностью. Даже в этой подготовительной редакции прекрасное сочинение производит большое впечатление выверенностью выразительных средств.

Брамс исполнил премьеру сочинения с Кларой Шуман на Нижнерейнском фестивале, посвященном тогда памяти Шумана. С именами Роберта и Клары Шуман, как видно, неразрывно связано создание и исполнение фортепианных ансамблей Брамса. Само присутствие замечательной пианистки в его жизни на протяжении десятилетий, несомненно, способствовало присутствию этого жанра в его творчестве.

В 1856 году в Дюссельдорфе Брамс занимался игрой на органе. Много учебных работ по контрапункту, написанных им в то время совместно с Иоахимом, были написаны для органа. Эти сочинения – фуга *as-moll*, Хоральная прелюдия и фуга «О печаль, о скорбь», которые были изданы Брамсом впоследствии. Очевидно в них подражание старым мастерам, сочинения которых Брамс хорошо знал с самого детства – И.С. Баха, Г.Ф. Генделя. Брамс демонстрирует в этих ранних произведениях значительную контрапунктическую технику. Такие ранние брамсовские сочинения для органа, такие как Фуга ля-бемоль минор, Прелюдия и фуга соль-минор были, очевидно, созданы под мощным воздействием баховской музыки. Кульминацию Прелюдии ля-бемоль минор Й. Йоахим называл «Ur-Bach-Haendel» – «подлинно баховско-генделевской».

За год до смерти, проводя свое последнее лето 1896 года в Ишле, в Верхней Австрии, Брамс снова обратился к органной музыке. За предыдущие несколько лет он потерял многих своих ближайших друзей, в том числе пианиста и дирижера Ганса фон Бюлова и ученого Филипа Шпитту, но, возможно, самой жестокой потерей для него была потеря Клары Шуман, которая умерла в мае 1896 года. Именно в Ишле он написал свое последнее произведение – Одиннадцать хоральных прелюдий, соч. 122. «Хоральные мелодии, которые здесь обрабатывает Брамс, он мальчиком пел в церкви;

теперь он опять возвращается к этим хоралам, как будто не желая расстаться с полюбившейся мелодией» [10. С. 221].

В этом последнем произведении Брамса наблюдается более глубокая связь между хоралом и присочиненными мелодиями, чем в юношеских произведениях. Например, в № 5 контрапункты шестнадцатых рождаются из самого хорала. В прелюдии № 1 вступительные фугато к каждой строке тематически вырастают из соответствующей последующей мелодии хорала. По богатству настроений хоральные прелюдии не уступают романтической песне или фортепианным пьесам. Контрапунктическая техника не препятствует эмоциональной наполненности сочинений. Основной тон прелюдий полон скорбного благоговения, что отражает состояние уже тяжелобольного композитора, переживающего уход Клары Шуман. Это очень личная музыка, и, хотя в некоторых из хоралов, выбранных им, присутствуют размышления о смерти, тем не менее этот цикл не производит впечатления абсолютного прощания. В некоторых прелюдиях передано ощущение безоблачного просветленного мира (№ 8) и даже приглушенной радости (№ 4). Хорал «О жизнь, я должен покинуть тебя...» в своей второй обработке завершает цикл и одновременно является последним сочинением Брамса. Фактически самый известный хорал, «*Es ist ein Ros' entsprungen*», касается самого важного начала – рождения Спасителя, но есть хоралы на Страсти и Причастие. Даже в пьесах о смерти, особенно в финальном «*O Welt ich muss dich lassen*», акцент делается на идеях блаженства и бессмертия. Хотя в письме Брамс действительно называл их не предназначенными для публикации, тем не менее он не уничтожил рукопись. Друг и секретарь композитора Эвсебий Мандычевский, которому Брамс впервые показал и исполнил прелюдии, полагал, что все они были написаны в мае-июне 1896 г. (даты на сохранившихся рукописях). Кроме того, мотивная сложность и сочетание барочных влияний с богатым хроматизмом указывают именно на поздний брамсовский стиль. Одиннадцать прелюдий на самом деле не составляют цикл; судя по рукописи, можно предположить, что Брамс изначально мыслил группами по три прелюдии, но затем он отправил первые семь как группу своему переписчику в измененном порядке (порядок рукописи был таким: № 1, 5, 2, 6, 7, 3, 4). Сама по себе группировка по семь прелюдий предполагает, что Брамс, возможно, планировал написать еще три пьесы – существует набросок канонической прелюдии к «*Es ist ein Ros' entsprungen*». Окончательно этот цикл был издан в 1902 году. Тогда же Мандычевский опубликовал собственное переложение этих прелюдий для фортепиано в четыре руки. Впоследствии появились переложения некоторых прелюдий для фортепиано соло. Для ансамблистов история создания этих прелюдий и разбор сочинения связан с существованием переложения для фортепианного ансамбля.

Версия Одиннадцати хоральных прелюдий для двух фортепиано принадлежит пианисту и композитору, ныне уже ушедшему из жизни Валерию Петровичу Стародубровскому. Переложение было сделано в начале 80-х годов прошлого века и неоднократно исполнялось в концертах фортепианным дуэтом Валерий Стародубровский – Валерий Самолетов. Музыканты, преподававшие в ГМПИ им. Гнесиных, были одним из ярких дуэтных составов своего времени, оставивших немало переложений для двух фортепиано. Последнее сочинение Брамса, Одиннадцать хоральных прелюдий, явились не только свидетельством преемственности брамсовской полифонической техники от баховской, но выполнили «свое обычное предназначение – символа стойкости человеческого духа. Именно в таком смысле воспринимается включение в это сочинение двух «баховских» хоралов, близких к «Страстям по Матфею» [2. С. 351]. Это потрясающее сочинение в обработке для двух фортепиано значительно обогатило репертуар ансамблистов.

Помимо Одиннадцати хоральных прелюдий Стародубровский сделал переложение для двух фортепиано «Вальсов любви» и «Новых вальсов любви». Эти версии дополнили брамсовский каталог сочинений для фортепианного ансамбля.

В заключение необходимо подчеркнуть, что жанр фортепианного ансамбля в творчестве Иоганнеса Брамса представлен ярчайшими образцами как оригинальных сочинений, так и прекрасными авторскими переложениями, что может представлять интерес для исполнителей-ансамблистов, для музыковедов-исследователей, для студентов, изучающих историю музыки, для любителей, владеющих фортепиано. Бесценное ансамблевое брамсовское наследие, включающее в себя целый ряд редко исполняемых обработок, нуждается во внимании и распространении.

Литература

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 432с.
2. Царева Е.М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 386 с.
3. Robert Haven Schauffler. The unknown Brahms (New York: Dodd, Mead and Company 1933), p. 39.
4. Margit L. McCorkie. Brahms Thematisch–Bibliographisches Werkverzeichnis (Germany: G. Henle Verlag 1984) pp. 690-691.
5. Друскин М. Брамс. Статья. Советская музыка Вып. 12, 1954. 160 с.
6. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт. История жанра. М.: Музыка, 1988. 319 с.
7. Richard Specht. Johannes Brahms (London and Toronto: J.M. Dent and Sons LTD. 1928), p. 79.
8. Друскин М.И. Брамс. Монография. Издание 4-е. Л.: “Музыка”, 1988. 95 с.
9. Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Издательский дом «Композитор», 2003. 635 с.
10. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. Ростов н/Д.: “Феникс”, 1998. 636 с.

The Piano Ensemble in the Works of Johannes Brahms

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 1 (84), 79–86.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-79-86

Tatiana V. Sorokina, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: kamans@mail.ru

Vitaly A. Kolomiets, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: ntrio@mail.ru

Keywords: piano, ensemble, transcription, piano duet, choral preludes, counterpoint, arrangement, Brahms.

Anniversaries are often the occasion for a new look when considering even renowned phenomena. The 190th anniversary of the birth of Johannes Brahms, the greatest composer of the 19th century, which will be celebrated in 2023, has become the starting point for discussing the role of piano ensembles in his work. It should be mentioned that the piano was the center of attraction for Brahms. He performed a lot as a soloist and an ensemble player, often in piano duets. Proximity to one of the famous pianists of the past century, Clara Schumann, undoubtedly contributed to the appearance of many of his piano compositions, Clara Schumann was both the first performer of Brahms' music and a real propagandist of his chamber and instrumental works. About 500 works, including chamber-instrumental and vocal music with the participation of the piano, were written specifically for this instrument. According to the requirements of the time, when preparing for the publication of a work for orchestra or chamber ensemble, it was also necessary to submit its four-hand version. An enlightened audience got acquainted with new compositions by playing them in an ensemble for piano four hands. Thanks to this practice, adaptations of most of Brahms' masterfully made works have come down to us. The repertoire for piano ensembles or two pianos four hands also includes original duet works by Brahms: his very

first ensemble work, Variations on a Theme by Schumann, Op. 23, written to the “last musical thought” of the seriously ill Robert Schumann; Waltzes Op. 39. The wonderful cycles of waltzes *Songs of Love*, Op. 52A, and *New Love Songs*, Op. 65A, are written for piano four hands and vocal quartet ad libitum. The desire to create a four-hand composition often seizes Brahms, and then the most popular Hungarian dances arise, which made young Brahms famous. Or, being dissatisfied with a string quintet, the composer creates a version for two pianos four hands – the Sonata in F minor, which later became a piano quintet. The history of the creation of both original compositions and their adaptations is complemented by our discussion of the piano ensembles of Johannes Brahms. A huge surge of interest in such a type of performance as a piano duet in recent decades in our country and abroad requires updating and enriching the repertoire for four-hand ensembles. It is noticeable that, when compiling programs, musicians focus on transcriptions of famous works. In the light of this circumstance, it is worth paying attention to the original ensembles of Brahms and his excellent arrangements of his own first-class works, which remain undeservedly forgotten today. Close attention to the piano ensemble genre in the work of Johannes Brahms, specifically to a huge number of author’s arrangements, the history of creation and analysis of this music became the object of this study.

References

1. Geiringer, K. (1965) *Johannes Brahms* [Brahms: His Life and Work]. Translated from English. Moscow: Muzyka.
2. Tsareva, E.M. (1986) *Johannes Brahms* [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka.
3. Schaufliker, R.H. (1933) *The Unknown Brahms*. New York: Dodd, Mead and Company.
4. McCorkie, M.L. (1984) *Brahms Thematisch–Bibliographisches Werkverzeichnis*. G. Henle Verlag.
5. Druskin, M. (1954) Brahms. Stat’ya [Brahms. Article]. *Sovetskaya muzyka*. 12.
6. Sorokina, E.G. (1988) *Fortepiannyi duet. Istoriya zhanra* [Piano Duet. History of the Genre]. Moscow: Muzyka.
7. Specht, R. (1928) *Johannes Brahms*. London and Toronto: J.M. Dent and Sons LTD.
8. Druskin, M.I. (1988) *Brahms* [Brahms]. 4th ed. Leningrad: Muzyka.
9. Rogovoy, S.I. (2003) *Pis’ma Iogannesa Bramsa* [Letters by Johannes Brahms]. Moscow: Izdatel’skiy dom “Kompozitor”.
10. Gal’, G. (1998) *Brahms, Wagner, Verdi. Tri mastera – tri mira* [Brahms, Wagner, Verdi. Three Masters – Three Worlds]. Rostov-on-Don: “Feniks”.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-86-92

Е.С. Лаптев

ОПЕРА К.В. МОЛЧАНОВА «ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ»: ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Целью работы является выявление характерных особенностей художественных образов оперы К.В. Молчанова «Зори здесь тихие» в аспекте национального культурного кода. Материалом исследования стал текст оперы, а также комплекс обстоятельств, связанных с ее созданием, и особенности ее сценической интерпретации. Методология предполагает использование историко-сравнитель-