

УДК 781.21

СПЕЦИФИКА МЕЛОДИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ СОЛЬ-МИНОР М. БРУХА

Хуан Моуе,

аспирант

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Институт музыки театра и хореографии

huangmouye@yandex.ru

Аннотация

Несмотря на чрезвычайную популярность первого скрипичного концерта соль-минор Макса Бруха как одного из центральных произведений скрипичного репертуара позднего романтизма, его глубокий музыковедческий анализ, особенно в аспекте синтеза формы и образно-выразительного содержания, сохраняет научную актуальность. Целью данной статьи является комплексное исследование данного концерта как художественного феномена, выявляющее специфику его драматургии, музыкального языка и композиционных решений в контексте эпохи. Ключевыми рассматриваемыми проблемами выступают нетипичное для классической модели использование сонатной формы во второй части (Adagio), особенности тонального плана, диалектика солирующего начала и оркестра, а также методы достижения единства цикла при контрастности его частей. Структура статьи последовательно раскрывает историю создания концерта, отмеченную интенсивной совместной работой с Й. Иоахимом, и переходит к детальному аналитическому разбору каждой из трех частей. Особое внимание уделяется трансформации традиционных форм (сонатной в I и III частях, сонатной же во II части), специфике тематизма, мелодико-ритмической организации и оркестровому письму, демонстрирующим индивидуальную творческую модель Бруха, сочетающую структурную ясность с романтической экспрессией и виртуозностью.

Ключевые слова: Макс Брух, концерт для скрипки с оркестром, скрипичный концерт, мелодия, музыкальная форма.

SPECIFICITY OF MELODIC LANGUAGE AND PRINCIPLES OF FORMATION IN M. BRUCH'S VIOLIN CONCERT IN G MINOR

Huang Mouye,

PhD student

Herzen State Pedagogical University of Russia,

huangmouye@yandex.ru

ABSTRACT

Despite the extraordinary popularity of Max Bruch's First Violin Concerto in G minor as one of the central works of the violin repertoire of late Romanticism, its deep musicological analysis, especially in terms of the synthesis of form and figurative-expressive content, retains its scientific relevance. The purpose of this article is a comprehensive study of this concert as an artistic phenomenon, revealing the specifics of its dramaturgy, musical language and compositional solutions in the context of this century. The key issues under consideration are the use of sonata form in the second part (Adagio), which is atypical for the classical model, the features of the tonal plan, the dialectic of the soloist and the orchestra, as well as the methods of achieving the unity of the cycle with the contrast of its parts. The structure of the article consistently reveals the history of the creation of the concerto, marked by intensive joint work with J. Joachim, and moves on to a detailed analytical analysis of each of the three parts. Particular attention is paid to the transformation of traditional forms (sonata in parts I and III, sonata in part II), the specifics of the themes, melodic-rhythmic organization and orchestral writing, demonstrating Bruch's individual creative model, combining structural clarity with romantic expression and virtuosity.

Keywords: Max Bruch, violin concerto, concerto for violin and symphony orchestra, violin concerto, melody, musical form.

Макс Брух – выдающийся представитель немецкого позднего романтизма (1838-1920). Его наследие включает множество сочинений в различных жанрах, таких как оперы («Лореллея», «Гермиона», «Орфей», «Хитрость, шутка и месть» и другие), симфоническая музыка (симфония №1 ми-бемоль мажор, ор. 28; симфония №2 фа минор, ор. 36; симфония №3 ми мажор, ор. 51), кантаты («Бегство в Египет», «Утренний час», «Леонид», «Бегство святого семейства», «Фрильоф») и оратории («Арминий», «Одиссея», «Огненный крест»), хоровые сочинения (Песнопение трех волхвов для хора с оркестром,), песни (12 валлийских песен), сочинения для фортепиано (шесть пьес для фортепиано ор 12, две пьесы для фортепиано ор 14, фантазия для двух фортепиано ре минор), камерно-инструментальных опусы (струнные квартеты и квинтеты, струнный октет и др.), сюита для органа с оркестром.

Необходимо заметить, что интерес к струнным инструментам пронизывает творчество композитора на всем его пути. Он писал сольные и ансамблевые сочинения, концерты и фантазии для скрипки и виолончели, не всегда они были созданы в классические музыкальных формах и жанрах. Бруху принадлежат такие оригинальные сочинения, как «Ave Maria» для виолончели с оркестром, «In memorandum» для скрипки с оркестром, «Kol nidrei» вариации для виолончели с оркестром на темы еврейских литургических мелодий, «Adagio appassionato» для скрипки с оркестром, Канцона для виолончели с оркестром, романс для альты с оркестром фа мажор, романс для скрипки с оркестром ля минор, серенада для скрипки с оркестром, шведские танцы для скрипки и фортепиано, Шотландская фантазия для скрипки с оркестром. Однако наиболее известным его произведением, широко популярным в современном мире, стал первый концерт для скрипки с оркестром соль-минор.

История создания этого сочинения начинается в консерваторские годы, в период обучения Бруха в консерватории в Кёльне (приблизительно 1857 год [1]). В этот период он задумывал написание четырехчастной симфонии с солирующей скрипкой, но отложил свои планы на некоторое время. Более планомерная и последовательная работа над сочинением скрипичного концерта началась в 1865 году в Кобленце, о чем Макс Брух написал письмо венгерскому композитору романтику Стефану Келлеру: «Мой скрипичный концерт продвигается медленно - я не чувствую себя уверенно на этой территории. Не думаете ли вы, что на самом деле очень смело писать скрипичный концерт?» [1, с.62].

Немного позднее он признает в письме к крупному немецкому музыкальному издателю Фрицу Зимроку: «Это чертовски трудное дело; между 1864 и 1868 годами я переписывал свой

концерт по крайней мере полдюжины раз и советовался с несколькими скрипачами, прежде чем принял окончательную форму и вид, в котором он стал всемирно известным и исполнялся повсюду» [1, с.62].

Ответственно подходя к написанию скрипичного концерта, композитор консультировался с концертмейстером Мангейского оркестра Иоганном Харрет-Коннингом, после чего был завершён и исполнен рабочий вариант концерта в 24 апреля 1866 года в Кобленце. В этой редакции концерт был уже трехчастным, а не четырехчастным, однако его финал был слишком легковесным. Звучание концерта не удовлетворило композитора и было встречено негативно критикой, и он продолжил работу над ним. Брух обратился к великому австро-венгерскому скрипачу Йозефу Иохиму, который дал подробные исполнительские комментарии в письме. Он описал много деталей, относительно штрихов и длины *tutti*, которые композитор переработал и создал новую редакцию концерта. Иохим даже оставлял пометки карандашом с рекомендациями по каденции, что композитор также учел. Это совместная работа привела к лучшему результату, и сам Иоахим исполнил концерт 7 января 1868 года и впоследствии неоднократно исполнял скрипичный концерт Бруха в Бремене, Ганновере, Копенгагене, Кёльне, Брюсселе и других городах. Даже после того, как концерт соль минор стал исполняться по всему миру, Иохим оставлял в нотах некоторые пометки, которые Брух подправлял для лучшего звучания сочинения.

По мнению Н.Ф. Соловьева, «первый скрипичный концерт, вошедший в репертуар всех современных скрипачей, сделал в короткое время весьма известным имя Бруха» [3]. Таким образом, концерт является как бы «визитной карточкой» композитора.

После Иоахима его играл Леопольд Ауэр с филармоническим оркестром Гамбурга, Фердинанд Давид в Лейпциге, а позже его исполнил и Анри Вьетан, и Пабло Сарасате. В XX – XXI веках исполнительская история концерта соль минор Бруха продолжается, его играют Леонид Коган и Максим Венгеров, Джошуа Белл и Иегуди Менухин, Натан Мильштейн и Вадим Репин, Яша Хейфец и многие другие известные скрипачи. Привлекательность концерта для исполнителей и аудитории заключается в его мелодичности и отточенности музыкальной формы, над которой композитор работал очень детально. Рассмотрим подробнее особенности концерта, охарактеризовав его образы, музыкально-выразительные средства и композиционные особенности.

Концерт № 1 для скрипки с оркестром М. Бруха имеет трехчастную структуру:

- первая часть *Allegro moderato*;
- вторая часть *Adagio*;
- третья часть *Allegro energico*.

Такая структура является стабильной для классико-романтического концерта. Она характеризуется быстрой первой частью, написанной в сонатной форме, медленной второй частью, и быстрым энергичным финалом. Однако организация формы у Бруха не типична: традиционную классическую модель он наполняет совершенно новым, романтическим по своей сути образным художественным содержанием.

Первая часть начинается с тихого глухого тремоло литавр, и вступительной темы у оркестра, после которой возникает выразительная фраза - монолог солиста (нотный пример 1):



Нотный пример 1. Брух М. Концерт для скрипки с оркестром № 1, часть 1, тема вступления у солиста

Данный речитатив начинается на открытой струне С с тихой динамики и представляет собой восходящий пассаж, осложненный мелодическим нисходящим движением, что в целом образует мелодическую волну. Однако общая устремленность пассажа к ре третьей октавы на струне Е придает ему целеустремленность, волевой характер.

Композитор пишет указание *ad libitum* – по желанию, указывая на возможность свободного использования темпа с замедлением в конце. В мелодии чередуются развернутые аккорды и

ритмические задержки на третьей ступени лада с длинным пунктиром. Особую выразительность придают малосекундовые интонации (fis – g, cis – d), звучащие экспрессивно и одновременно лирично. Данные мелодические и ритмические средства придают теме характер декламационности, личного высказывания романтического героя.

Чередования оркестрового tutti и выразительного пассажа струнного инструмента звучит в начале первой части дважды, и носит характер вступления к сонатной форме. В этом диалоге Брух задает слушателю основную модель концерта: противопоставление оркестра и солирующей скрипки.

Второй речитатив скрипки уже звучит на громкой динамике, что придает ощущение постепенного усиления напряжения, внутреннего драматизма. Эти два речитатива дают исполнителю большие возможности показать самые различные характеры через звук и штрихи – от мечтательного до глубоко драматичного, от задумчивости к экспрессии.

Главная партия вступает у солиста в сопровождении оркестра и представляет собой подчеркнутые маркатные фразы (указание композитора: *marcato*), развивающие идею вступления. В ней присутствует аккордовый мотив и виртуозный пассаж скрипки – соло, это как два мелодических элемента в одной теме (нотный пример 2):

Нотный пример 2. Брух М. Концерт для скрипки с оркестром № 1, часть 1, главная партия (клавир)

В теме главной партии композитор словно усиливает все средства, которые применял во вступительном разделе. Брух использует динамику fortissimo, острый пунктирный ритм «четверть с двумя точками и шестнадцатая». Эта тема должна быть исполнена активно и уверенно, что поддерживается ритмической формулой оркестра. Внутреннее волнение появляется благодаря тремолирующему движению, а чередование остигатной фигуры «четверть – восьмая пауза – восьмая длительность» в сопровождении оркестра, по словам Л.В. Львовской, является «ритмической основой, пульсом, нервом данной темы концерта» [2, с. 34].

Контрастном вступает после главной партии более лиричная и распевная по характеру побочная партия в тональности ре минор. Со вступлением темы словно уходит внутреннее волнение – тремолирующее движение в сопровождении приостанавливается (см. нотный пример 3):

Нотный пример 3. Брух М. Концерт для скрипки с оркестром № 1, часть 1, побочная партия (клавир)

Тема выразительна и кантиленна (указание композитора: «*espressivo*» - «выразительно»), а ее построение близко теме вступления и главной партии: она чередует движение по звукам аккордов и хроматизмы. Лирический характер темы подчеркивается в кульминации: после долгой трели звучит череда трелей во второй октаве, словно воспаряя ввысь до «фа» третьей октавы. Имитацию свободного импровизационного звучания темы солиста, характерной для романтизма, Брух создает через использование различных неоднородных видов ритмического деления: триолей, квинтолей, а также деления половинной длительности на 12 шестнадцатых. Побочная партия все более замедляется (указание композитора «*un poco più lento*»), затихает на *pianissimo*, и вновь возвращается пульсация и первоначальный темп (указание «*tempo primo*») – начинается разработка.

В первом разделе разработки в виртуозных пассажах развитию подвергается главная партия. Она становится еще более динамичной, звучит в различных тональностях. Этот раздел разработки отчасти напоминает виртуозный этюд или каденцию, настолько концентрированно композитор использует здесь технически сложные элементы музыкального языка для солиста. Этот этап развития в концерте, как и его начало, соответствует самой идее концертирования – показа виртуозности, возможностей скрипача.

Второй раздел разработки основан на трансформации побочной партии. Из лирической темы она превращается в глубоко драматичный, трагичный образ. Для достижения этого эффекта Брух использует прием акцентирования, маркатного подчеркивания каждого звука темы, что уже присутствовало в теме главной партии. Подчеркивается перемена образа темы и средствами оркестра, с мрачным тембровым звучанием, напряженными гармониями и присутствием глухого рокота литавр, словно сумрачного предчувствия.

В заключении разработки драматическая тема страдания затихает, и вновь звучит тема вступления у оркестра и солирующие пассажи у солиста в соль миноре (см. нотный пример 1). Однако повторение не является точной, композитор использует динамический тип репризы с изменением. Это касается не только сокращения музыкальной формы, фактически здесь звучит новая светлая тема как надежда, а главная и побочная партия целиком не проводятся. Это является первой особенностью построения данной музыкальной формы, а вторая особенность – это переход *attacca* («без перерыва») между первой и второй частями. Симфонический оркестр замирает на звуке «си-бемоль», после чего сразу же вступает тема *Adagio* в тональности ми-бемоль мажор у солиста и оркестра (нотный пример 4):

II. Adagio.

The image shows a musical score for the second movement, Adagio, from the Concerto for Violin and Orchestra No. 1, Part 2, Main Part (Piano). The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a violin solo with various ornaments and dynamics, and a piano accompaniment with a prominent bass line. The tempo is marked Adagio.

Нотный пример 4. Брух М. Концерт для скрипки с оркестром № 1, часть 2, главная партия (клавир)

Особенностью построения этой части является использование композитором сонатной формы, что является нетипичным для вторых частей концертов, чаще написанных в трехчастной форме.

Светлая тема главной партии с широкими ходами на квинту и сексту и выразительным звучанием солирующего инструмента резко контрастирует с первой частью.

Побочная партия отличается характерным, жанровым звучанием, звучит в тональности си-бемоль мажор. В разработке в тональности соль-бемоль мажор продолжается развитие главной

партии второй части. Она сохраняет свой светлый, распевный характер, однако наполняется более виртуозными пассажами, трелями. Особую выразительность и красочность звучанию второй части придает оркестр, который активно используется для проведения тем наряду с солистом. Так, соль-бемоль мажорная тема главной партии в разработке первоначально звучит у симфонического оркестра, и затем исполняется солистом. Здесь Брух сохраняет концертный принцип чередования солиста и оркестра, однако дает его в другом варианте. Вторая часть отличается единым, монолитным характером, все темы лирического склада, здесь нет контрастов, именно поэтому солист и оркестр сливаются в едином порыве, не сопоставляются.

Третья часть концерта – энергичный финал. Между второй и третьей частью композитор не указывает *attacca*, эта часть может исполняться с небольшим перерывом в звучании. Тональность заключительной части концерта: соль мажор.

В соотношении частей и тональных планов Брух в целом опирается на классические традиции концерта (первая часть звучит в основной тональности; вторая часть в родственной, параллельной или тональности доминанты; третья часть – в основной тональности или одноименной). В первом скрипичном концерте композитор отступает от этого правила только во второй части. Она написана не в си-бемоль мажоре или ре миноре, как это могло быть у композиторов венской классической школы, а в тональности ми-бемоль мажор. Данная тональность является шестой ступенью, и такое терцовое соотношение довольно типично для романтиков. Финал концерта в одноименной тональности (соль минор – соль мажор) завершает тональную триаду.

В начале третьей части тема проводится у симфонического оркестра, в ней чередуются малосекундовые интонации (ре – ми-бемоль – ре) и интонации большой секунды (ре – ми – ре). Данное противопоставление композитор делает через чередование натурального и гармонического соль мажора (см. нотный пример 5):

III. Finale.

Нотный пример 5. Брух М. Концерт для скрипки с оркестром № 1, часть 3, начало (клавир)

Затем тема начинает звучать у солиста, и здесь уже малосекундовые интонации не вводятся, тема становится целиком мажорной, активной жизнеутверждающей. Характерные каденционные обороты солиста напоминают венгерскую стилистику и отсылают к концертному стилю Ференца Листа, однако Брух использует их незначительно.

Финал концерта достаточно масштабен, в нем часто используется проведение темы у всего оркестра (*tutti*), однако виртуозные сольные пассажи солиста также являются его важным элементом. Вновь, как и в первой части возвращается идея соперничества, соревнования между солистом и оркестром.

В заключении концерта звучит самый быстрый темп – *presto*, здесь виртуозность сольного исполнителя должна быть максимальной. Несмотря на скорость движения необходимо сохранить штрихи, интонационную точную и мелодическую выразительность.

Третья часть концерта написана также в сонатной форме. Ее побочная партия – лиричный и выразительный образ в мажоре. Интересно, что в этой части самостоятельный образ – жизнеутверждающий, энергичный, праздничный, однако в ее темах можно обнаружить определенные параллели с первой частью. Это наличие марката, чередование пунктирного ритма

и ровного движения длительностями, использование малосекундовых интонаций и восходящий мелодический профиль темы. Общее мелодическое строение делает концерт цельным произведением, обладающим единством.

Концерт № 1 для скрипки с оркестром М. Бруха – широко репертуарное произведение, обладающее высокой виртуозностью, мелодической выразительностью и мастерством в построении формы музыкального произведения. Трехчастность концерта имеет классические традиции, однако образы, мелодии, тональные соотношения полностью соответствуют романтической стилистике. Первый скрипичный концерт демонстрирует идею концертирования двумя способами: через противопоставление тем у солиста и оркестра (в первой и третьей частях), и через единство звучания симфонического оркестра и скрипки (вторая часть, тенденция к симфонизации концертного жанра).

Таким образом, скрипичный концерт соль минор Макса Бруха предстает как значимое художественное явление в рамках скрипичного репертуара эпохи романтизма. Его непреходящая привлекательность для слушателей обусловлена органичным синтезом виртуозного блеска, выразительного мелодизма и яркой эмоциональности. Несмотря на очевидную опору на эстетику и язык романтизма, концерт демонстрирует индивидуальную творческую модель, предложенную композитором. Эта модель, характеризующаяся мастерским балансом между структурной ясностью, лирической проникновенностью и технической требовательностью, обеспечила произведению устойчивую репутацию как одного из наиболее исполняемых и любимых скрипичных концертов, сохраняющего свою актуальность и художественную ценность.

Список литературы:

1. Fifield C. Max Bruch. His life and works [Text] / Christopher Fifield. –Suffolk: Boydell press, 2005. – 395 p.
2. Львовская, Л.В. Специфика концертмейстерской работы в классе скрипки. Анализ I части концерта № 1 Бруха с точки зрения ансамблевого исполнительства [Текст] / Л.В. Львовская // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 31 – 38.
3. Соловьев, Н.Ф. Макс Брух [Text] / Н.Ф. Соловьев // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Том IVa. – Санкт-Петербург : типография И.А. Ефрона, 1891. – С. 771.

References:

1. Fifield C. Max Bruch. His life and works [Text] / Christopher Fifield. –Suffolk: Boydell press, 2005. – 395 p.
2. Lvovskaya, L.V. Specifics of accompanist work in the violin class. Analysis of Part I of Bruch's Concerto No. 1 from the point of view of ensemble performance [Text] / L.V. Lvovskaya // Art Studies: Theory, History, Practice. - 2019. - No. 3 (26). - P. 31 - 38.
3. Soloviev, N.F. Max Bruch [Text] / N.F. Soloviev // Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary. Volume IVa. - Saint Petersburg: I.A. Efron Printing House, 1891. - P. 771.