Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 46–57
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 46–57
ISSN 2308-1031

© Петров, В.М., 2026
УДК 781.5
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-46-57

АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ СОНАТЫ, op. 2 И. БРАМСА

В.М. Петров[1]

[1] Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена исследованию драматургических особенностей одного из ключевых произведений раннего творчества И. Брамса – фортепианной Сонаты, op. 2, в которой отражается сложный переход от классической традиции к романтическому психологизму, формирующий особенности гармонического языка молодого композитора, поиск собственного художественного стиля. В исследовании на основе потактового анализа музыкального произведения выявлены характерные стилистические черты и всесторонне изучена композиционная структура. Написанная в 1852 г., Соната воплощает глубокий внутренний конфликт, в котором экспрессия, страсть и поиск целостности героя контрастируют с трагическим финалом, что особенно ярко проявляется во второй и третьей частях. В работе подробно исследованы структура и развитие тематического материала первой части, вариативная форма второй, драматическая насыщенность Scherzo и монументальность финала. Показано, что в Сонате, op. 2 И. Брамс сочетает строгость бетховенской формы с романтической образностью Р. Шумана, используя приемы монотематизма, полифонического развития и нестандартные тональные сопоставления. Продемонстрировано намеренное отклонение композитора от традиционно утвердительного завершения частей сонаты для создания дополнительного психологического напряжения. Раскрыты новые выразительные средства переосмысления сонатно-симфонического цикла через создание двойной композиционной арки в виде тематического единства Allegro и финала, Andante и Scherzo. Исследование позволило подчеркнуть важность Сонаты, op. 2 в творчестве композитора как своеобразной творческой «лаборатории» и отразить особенности переходного периода в развитии фортепианного репертуара эпохи романтизма.
Ключевые слова: драматургия, Соната op. 2, интерпретация, стилевые особенности
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: Петров В.М. Анализ драматургических особенностей Сонаты, op. 2 И. Брамса // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 46–57. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-46-57.

ANALYSIS OF DRAMATURGICAL FEATURES OF THE SONATA, op. 2 BY J. BRAHMS

V.M. Petrov[1]

[1] P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. This article explores the dramatic features of one of the key works in Brahms's early career – the Piano Sonata op. 2. It reflects the complex transition from the classical tradition to romantic psychologism, shaping the characteristics of the young composer's harmonic language and the search for his own artistic style. Using a bar-by-bar analysis, this study identifies characteristic stylistic features and comprehensively examines the compositional structure. Written in 1852, the Sonata embodies a profound internal conflict in which the protagonist's expression, passion, and search for integrity contrast with a tragic ending, which is particularly evident in the second and third movements. The paper thoroughly examines the structure and development of the thematic material of the first movement, the variable form of the second, the dramatic richness of the Scherzo, and the monumentality

of the finale. It is demonstrated that in the Sonata op. 2, Brahms combines the rigor of Beethovenian form with the romantic imagery of Schumann, employing techniques of monothematicism, polyphonic development, and unconventional tonal juxtapositions. The study demonstrates the composer's intentional deviation from the traditionally affirmative conclusion of the sonata's movements to create additional psychological tension. New expressive means of reinterpreting the sonata-symphony cycle are revealed through the creation of a double compositional arc in the form of the thematic unity of the Allegro and finale, the Andante and Scherzo. The study highlights the importance of the Sonata op. 2 in the composer's oeuvre as a unique creative "laboratory" and reflects the characteristics of the transitional period in the development of the Romantic piano repertoire.
Keywords: dramaturgy, Sonata op. 2, interpretation, stylistic features
Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.
For citation: Petrov, V.M. (2026), "Analysis of dramaturgical features of the Sonata, op. 2 by J. Brahms", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 46–57. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-46-57.

Соната, ор. 2 И. Брамса занимает особое место в творчестве композитора и в истории XIX в., отражая сложный переход музыкального языка от классических традиций к романтическому психологизму. Несмотря на значимость произведения, многие аспекты его драматургии, гармонических решений остаются недостаточно изученными и требуют глубокого анализа.

Исследование творческого пути, богатого и разнообразного музыкального наследия И. Брамса достаточно подробно освещено в публикациях многих музыковедов. Основоположником исследований жизни, творчества и личности И. Брамса предстает Карл Гейрингер (1965), который собрал уникальный материал (более 1000 писем) и черновые наброски сочинений композитора с собственноручными пометками и исправлениями, систематизировал эпистолярное и творческое наследие. Монография дает возможность прикоснуться к ценнейшему артефакту в творческом наследии И. Брамса и обрести глубокое понимание художественного облика композитора.

Одно из первых отечественных исследований, посвященных жизни и творчеству И. Брамса, принадлежит Михаилу Семеновичу Друскину (1988). Монография обозначает место И. Брамса в зарубежном музыкальном искусстве XIX в., ключевые этапы биографии: дружбу с Робертом и Кларой Шуман, борьбу с так называемой новонемецкой школой Р. Вагнера и Ф. Листа и становление композитора как продолжателя традиций Л. ван Бетховена.

Фундаментальная многолетняя работа Екатерины Михайловны Царевой (1972) позволила выявить и проанализировать стилистику и особенности драматургии фортепианного творчества И. Брамса и систематизацию композиторского наследия в исторической ретроспективе, концептуальные отличия композиторской стилистики, феномен музыкального почерка в творческом наследии композитора в условиях развития немецко-австрийской культуры (Царева Е., 1986).

Ганс Галь (1998) подробно изучил личностные и творческие аспекты И. Брамса, его взаимоотношения с Рихардом Вагнером и Джузеппе Верди и их влияние на формирование эстетики композитора. Музыковед осветил стилевые особенности творчества композитора и выделил основные элементы: «К особенностям юношеского творчества Брамса принадлежит, наряду с романтически-безудержной мелодической избыточностью и чисто бетховенской строгостью формы, еще один стилевой элемент, имеющий основополагающее значение: обращенность к народному мелосу, воздействие которого прослеживается во всем его творчестве – от начала и до конца» (Галь Г., 1998, с. 51).

Сергей Игоревич Роговой продолжил исследования К. Гейрингера и в моногра-

фии (2003) раскрыл корреляцию между эпистолярным и драматургическим наследием композитора, вопросами эстетики и практики исполнительства, подверг анализу стилистический и содержательный аспект писем И. Брамса, что способствовало пониманию эпохи романтизма второй половины XIX в. в культурном и художественном контексте и творческой эстетики композитора. Осмысливаются «взаимодействия эксплицитных и имплицитных слоев текста, устанавливаются механизмы этого взаимодействия, проекция высказанного слова на жизнь и творчество» (Роговой С., 2004, с. 4), тем самым затрагивается один из самых спорных и актуальных вопросов искусствоведения о влиянии фактов биографии на музыку композитора.

Таким образом, следует отметить, что музыковедами значительно в меньшей мере уделено внимание специфике драматургии и художественного наполнения ранних фортепианных сонат композитора, в особенности, Сонаты, ор. 2. Поэтому анализ композиторского стиля, музыкальной драматургии, гармонической и тематической организации определил цель настоящей работы.

Отсутствие исследований с потактовым анализом музыкального материала предопределило использование линеарного метода, позволяющего учитывать все нюансы, связанные с гармоническими, мелодическими и композиционными изменениями и выделить стилистические и драматургические особенности Сонаты, ор. 2. В процессе работы также использованы аналитический и сравнительный методы, а также исторический подход к изучению произведения в контексте музыкальной традиций XIX в.

Написанная в 1852 г. Соната, ор. 2 fis-moll воплощает в себе один из самых увлекательных парадоксов раннего творчества Брамса. Несмотря на то что она создавалась параллельно с Сонатой, ор. 1, их драматургия разительно отличается друг от друга. «Сонаты отразили все богатство чувств, впечатлений, мыслей только что вступившего в жизнь музыканта» (Царева Е., 1972, с. 22). Действительно, для Сонаты C-dur в большей мере характерна жизнеутверждающая декламация молодого художника с преобладанием гимнических мотивов в Allegro и финале, в то время как в Сонате fis-moll творческие порывы, юношеская экспрессия, импульсивность, страсть, поиски внутренней целостности и примирения с действительностью приводят героя к ощущению трагедии и неминуемой катастрофы, что особенно ярко воплотилось во второй и третьей частях цикла. Соната f-moll отличается сложным психологизмом, воплощенном в пятичастной форме, где элементы трагедии порождают «особый, брамсовский философский драматизм» (Царева Е., 1972, с. 25).

Как отмечает М.С. Друскин, художественная эстетика в Сонате, ор. 2, как и раннего творчества в целом, подвержена романтическому настроению: «То здесь, то там всплывают еще не преодоленные влияния композиторов, перед которыми преклонялся Брамс в свои юные годы, – Бетховена, Шуберта, Шумана. Ощущается и воздействие романтической литературы – Гофмана и Жан-Поля, с ее порывистой, возбужденной речью и фантастически-причудливой поэтической формой» (Друскин М., 1988, с. 69).

Характеризуя романтическую эстетику в раннем фортепианном творчестве композитора, Е.М. Царева отметила родство и цельность прежде всего Andante и Scherzo Сонаты, ор. 2 в контексте использования приема монотематизма (Царева Е., 1972, с. 27). Его применение позволяет провести параллель с Сонатой h-moll Ф. Листа. Такая художественная и эстетическая вариативность отража-

ет внутреннее непостоянство и переживания молодого композитора, а также поиск ответов на фундаментальные вопросы, находящиеся на стыке двух эпох – традиционализма эпохи классицизма и внутреннего психологизма эпохи романтизма. Изменение порядка публикации – монументальная Соната, op. 1 издана первой – показывает сознательный выбор композитора: предложить публике более яркое и эффектное произведение, прежде чем представить более интимную, но не менее амбициозную Сонату, op. 2. Это произведение можно назвать творческой лабораторией, где формировался брамсовский музыкальный язык.

Прежде всего, следует отметить, что тональность fis-moll к середине XIX в. традиционно использовалась для передачи романтической образности, что ярко отражено в сонатах Л. ван Бетховена, op. 106 (Adagio sostenuto), Р. Шумана, op. 11, Я. Дусика, op. 61 («Гармоническая элегия»), И.Н. Гуммеля, op. 81 и других композиторов.

Иоганнес Брамс, следуя традициям Роберта Шумана, использует традиционный тональный язык, не выходя за его рамки. В драматургическом плане Соната, op. 2 в большей мере тяготеет к яркой эмоциональности и глубокому психологизму первой сонаты Шумана, где основное отличие проявляется в финале, в котором состояние экзальтации переходит в задумчивость, как бы «уход в себя». Такое позиционирование между нормами классицизма и эстетикой романтизма имеет фундаментальное значение для понимания драматургической логики произведения.

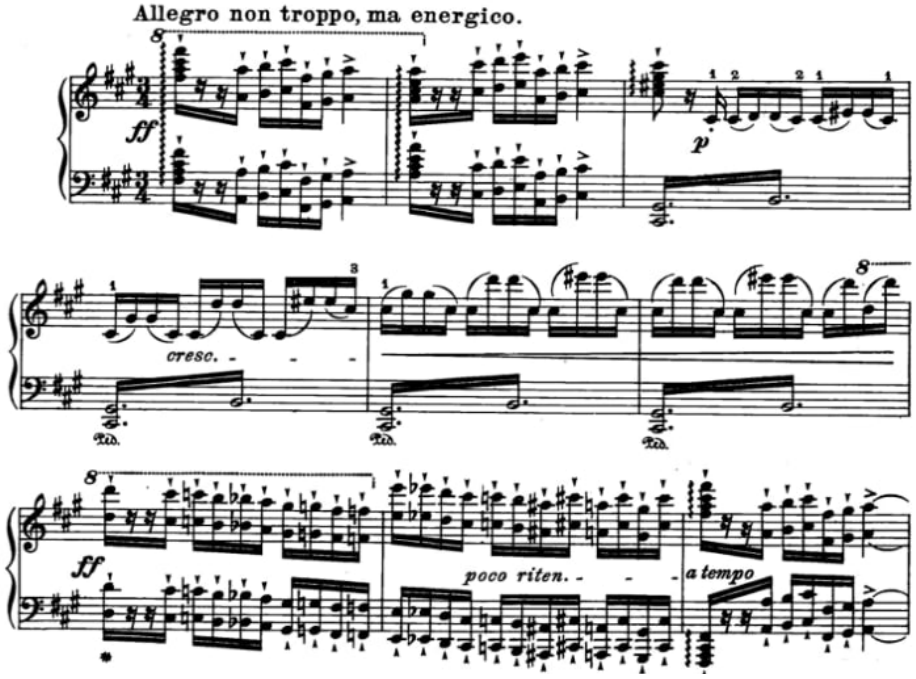
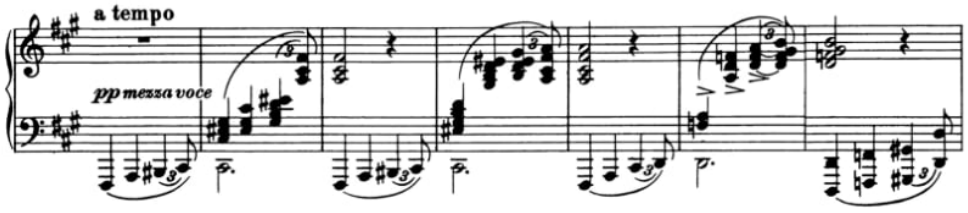
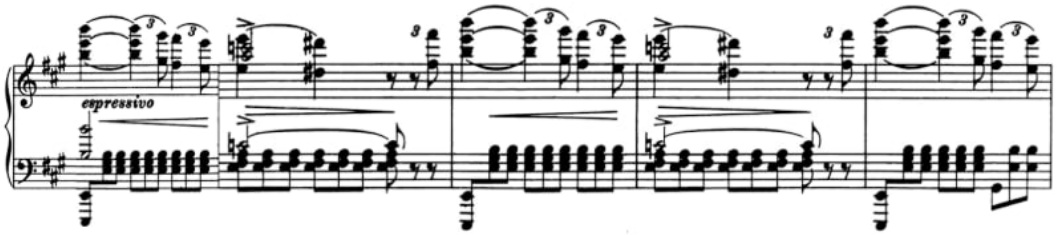
Первая часть, «Allegro non troppo, ma energico» в целом следует классической сонатной форме, но с заметными нюансами, свидетельствующими о стремлении к жанровому обновлению. Как отмечал Ганс Галь: «Классическая традиция, в которой воспитывался Брамс… перекрещивается у него с романтическим стремлением к предельной экспрессивности, которое свойственно той эпохе и которое поначалу, в первых его опубликованных сочинениях, вроде бы преобладает» (1998, с. 49).

Основная тональность главной партии построена вокруг сопоставления двух основных элементов: нисходящий октавный пассаж в первых двух тактах и восходящий эпизод, верхний голос которого следует по звукам доминантового трезвучия. Жанровая интерпретация как свободной каденции представляет собой необычное и смелое композиционное решение для воплощения романтической образности (пример 1), а исходный материал в виде двух тем подвергается интенсивному развитию на протяжении всей части.

Окончательное формирование второго элемента главной партии как самостоятельной темы происходит в связующей партии и сопровождается тональной секвенцией fis-moll, d-moll, A-dur, раскрывая и подчеркивая напряженный и настороженный характер экспозиции (пример 2).

В побочной партии происходит переосмысление темы связующей партии в более лиричном и певучем виде, посредством нисходящего изложения против восходящего, что вносит драматургическое разнообразие в первую часть цикла (пример 3). При этом напряжение и взволнованность сохраняется благодаря пульсирующим аккордам в левой руке.

Развитие тем экспозиции приводит к разработке, где основным способом движения музыкального материала выступают ритмические переклички, гармоническое и полифоническое развитие в виде двойных имитаций. Уже с т. 83 композитор предлагает удивительное тональное сопоставление, основанное на первом элементе главной партии и изложенное в виде

Пример 1. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Главная партия (тт. 1–15)

Пример 2. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Связующая партия (тт. 16–50)

Пример 3. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Побочная партия (тт. 51–74)

попеременного ладового чередования: D-dur, d-moll, A-dur, a-moll, H-dur, h-moll. В т. 92 вновь вступает лиричная тема побочной партии, сопровождаемая элементом связующей партии в басу, что вносит определенную неуверенность и, в некотором смысле, робость в музыкальный нарратив. Усиление напряжения посредством использования приема имитаций (т. 100) приводит развитие драматургии к ложной репризе в т. 123, знаменуя обострение внутреннего конфликта главного героя и раскрытие романтической чувственности.

Форма репризы значительно сокращена по сравнению с экспозицией, поскольку в ней отсутствует раздел связующей партии. Такое композиционное решение

отсылает к репризе первой части первой сонаты композитора, драматургически объединяя и благотворно влияя на цельность Allegro.

Стоит остановиться на коде «piu mosso», в которой музыкальный материал, основанный на теме связующей партии, подвергается трансформации в неистовое, стремительное изложение, подчеркнутое и наполненное предельной технической, исполнительской сложностью с использованием всей широты регистров фортепиано. Несмотря на кажущуюся убедительность нисходящего пассажа *ff* в тт. 193–194 как окончательного решения конфликта, композитор внезапно через две четвертные паузы добавляет последние два аккорда «p», «una corda», тем самым сохраняя напряжение драматургии и нарушая ожидание в разрешении основного конфликта.

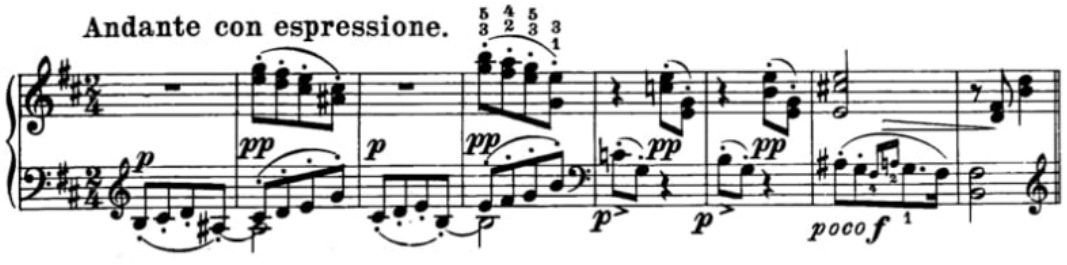
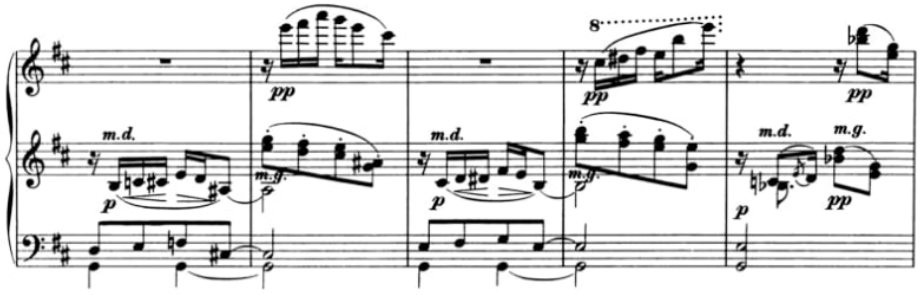
Такой композиционный прием отличается от окончания первых частей сонат, op. 1 и op. 5 и напоминает сложный психологизм произведений Р. Шумана, особенно его первой фортепианной сонаты, а также с окончанием первой части Сонаты, op. 12 А. Рубинштейна, что, на наш взгляд, демонстрирует стремление И. Брамса к показу внутренней экспрессии и открытости чувств.

Вторая часть, Andante con espressione, изложена в вариационной форме, что композиционно перекликается с формой Andante Сонаты C-dur композитора, второй частью Сонаты, op. 111 Л. ван Бетховена, а также со второй частью Сонаты, op. 22 и третьей частью «quassi variazioni» Сонаты, op. 14 Р. Шумана. Тема, на первый взгляд, кажется интонационно простой, однако в ней наблюдается сложное гармонически модуляционное развитие, часто прерываемое выразительными паузами. В ее основе лежит вокальная фразировка (пример 4), которая является одним из основополагающих элементов стиля композитора, что подтверждается наблюдениями Ганс Галя: «К особенностям юношеского творчества Брамса принадлежит… обращенность к народному мелосу, воздействие которого прослеживается во всем его творчестве – от начала и до конца» (1998, с. 49–50).

Контраст между темой, структура которой изложена в виде «вопрос–ответ», и сопровождающей ее гармонической нестабильностью создает драматургическое напряжение и придает части почти метафизическую глубину.

Вторая вариация отличается почти импровизационным изложением и большей оркестровостью, для чего композитор использует три нотоносца (пример 5).

Гармонический язык усложняется благодаря введению хроматизмов, энгармонических замен («basso ostinato» ais-b в тт. 46–55), приему «stretta» и плотной фактуре, напоминающей фугу из «Прелюдии, хорала и фуги» FWV 21 С. Франка. Ее импровизационный характер подчеркивается ритмической нестабильностью и введением нисходящего «хрустального» пассажа h-moll в динамике *ppp*, который

Пример 4. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Тема Andante (тт. 1–18)

Пример 5. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Вторая вариация Andante (тт. 37–67)

явно противоречит общему аскетичному и, в некотором смысле, «серьезному» тону темы Andante, привносит черты меланхолии и скорби.

Возвращение исходной темы (третья вариация, H-dur) в одноименную тональность является ладовым переосмыслением драматургического повествования первой вариации (h-moll).

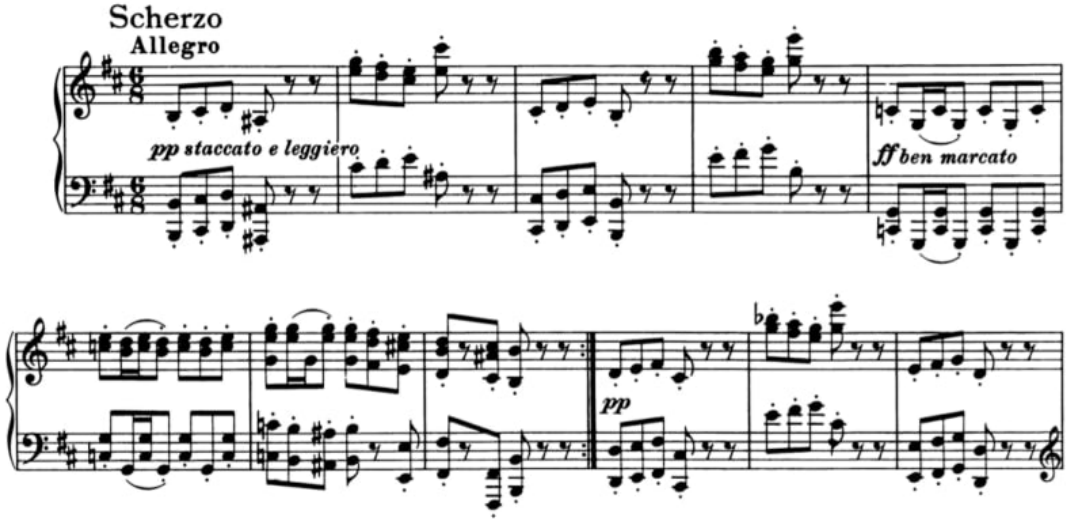
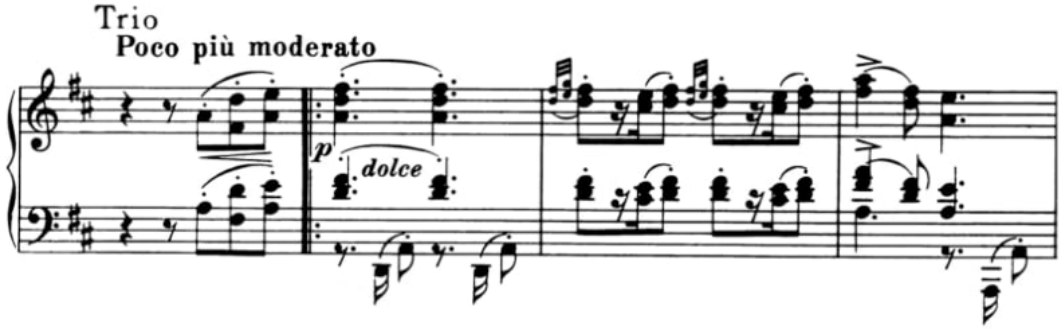
Следует отметить интересную логику развития основного элемента темы: в начале части она изложена в виде одноголосия с элементами пасторальной прозрачности и хрупкости. В первой вариации тема удваивается в октаву и вторится шестнадцатыми в верхнем голосе, что создает движение нервной пульсации. Во второй вариации происходит фактурная трансформация темы с введением нового мотива и полифоническое развитие в виде стретты. В третьей, финальной вариации, производится стилистическая обработка тематического материала в одноименном мажоре с введением триолей, использованием широкого спектра фортепианной фактуры, сопоставлением крайних динамических оттенков *p* – *ff* и их попеременном чередовании с шагом в такт в духе Р. Шумана. Таким образом, самый широкий арсенал композиционного инструментария молодого Брамса используется в полной мере уже в первом фортепианном произведении, а динамическая особенность части охарактеризована Е.М. Царевой как «гипертрофия многозвучности» (1986, с. 45).

Можно заметить, что в более позднем творчестве композитора техническая и композиционная палитра значительно сокращена, а широкая музыкальная и виртуозная составляющая трансформируется в более тонкий, интроспективный и выразительный психологизм (например, в поздних интермеццо). Следует отметить, что, как и в случае с Allegro, композитор не стремится однозначно разрешить основной конфликт части, поскольку заканчивает Andante на большом мажорном септаккорде на ноте *fis* с нюансом diminuendo, тем самым как бы «подвешивает» замысел музыкальной драматургии, оставляет вопрос открытым и позволяет органично подготовить третью часть в тональности h-moll через авторскую attacca. Использованный композиционный прием, на наш взгляд, отражает личностные противоречия композитора, проявленные «…в одной из доступных ему форм самовыражения… как воплощенный синтез противоречивых качеств своей натуры – в своей музыке» (Галь Г., 1998, с. 41).

Scherzo основано на мотиве Andante, копирует организационную структуру «вопрос–ответ», ритмический рисунок отсылает слушателя к «мотиву судьбы», а упругий, собранный, почти воинственный характер, дополненный «нервной» пульсацией восьмых и шестнадцатых,

придает драматическое напряжение (пример 6). По наблюдению Е.М. Царевой, характерный импульс жанра скерцо, как и в Скерцо, op. 4, «…воплотило романтические настроения молодого Брамса» (1972, с. 23). Удивительная звуковая плотность разнообразит драматургию оркестровым звучанием струнных и медно-духовых групп и подчеркивает симфонический размах цикла.

Trio, напротив, проникнуто певучей сдержанностью (пример 7), перекликается с жанром немецких хоровых песен, который пользовался большой популярностью в середине XIX в. и применялся композитором на протяжении всего творческого пути.

Пример 6. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Основная тема Scherzo (тт. 1–8)

Пример 7. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Trio (тт. 22–64)

Особое внимание стоит уделить композиционному решению при возвращении темы Scherzo. Во-первых, композитор избегает использования приема «da capo», отдавая предпочтение «сумрачному» и нервному девятитактовому переходу, обособленному двойной тактовой чертой. Во-вторых, повторение Scherzo не идентично первоначальному проведению и отличается значительным сокращением музыкального материала до восьми тактов (также обособленного двойной тактовой чертой). В-третьих, И. Брамс стремительно усиливает нервное напряжение драматургии и развивает основной мотив части посредством введения продолжительной кульминации в тт. 82–100 и демонстрирует наивысшую технически исполнительскую сложность.

Логично предположить, что такой яркий эпизод поставит финальную точку в разрешении конфликта, однако в т. 103 снова появляется тема Trio, как воспоминание о чем-то прекрасном и пасторальном. Его хрустальный и певучий мотив подчеркнут трелью в верхнем голосе, что стилистически отсылает к последнему проведению темы в финале Сонаты, ор. 111 Л. ван Бетховена. Тем не менее, в т. 107 вновь искрометно врывается зловещий мотив Scherzo, знаменуя крах надежды на победу «света над тьмой». В целом обращают на себя внимание изящные и остроумные переходы между разделами, свидетельствующие о стремлении композитора к композиционному единству.

Основная исполнительская сложность Scherzo кроется в быстром попеременном чередовании восьмых *pp*, staccato e leggero, представленных в первом четырехтакте, и шестнадцатых *ff*, ben marcato – во втором. Такой композиционный прием провоцирует «наплывание» двух противоположных художественных линий друг на друга, из-за чего контраст между ними «смазывается». Решение данной проблемы, на наш взгляд, кроется в предельной исполнительской точности метрических и штриховых аспектов, драматургической собранности и ясности, аккуратном и выверенном использовании педали, и, прежде всего, в «ощущении пауз» и пространства между тактами, за время которого отзвуки предыдущей гармонии успевают раствориться.

Финал, несомненно, самый сложный в выразительном и композиционном плане. Его драматургия, охарактеризованная Е.М. Царевой как «quasi монументальная» (1972, с. 28) отличается от грандиозных и стремительных финалов первой и третьей сонат композитора. Основная часть Allegro non troppo e rubato обрамлена свободными разделами, напоминающими каденционные эпизоды со свойственным приемом tempo rubato и блестящими пассажами в духе Ф. Шопена и Ф. Листа, что подчеркивает интроспективный характер музыки. При этом композитор посредством ремарок «sostenuto» в Introduzione и «molto sostenuto» в заключительном эпизоде воплощает логику эмоционального успокоения, «ухода в себя», обретения мира и покоя, явно противоречащую привычной фанфарности в финалах сонатно-симфонических циклов.

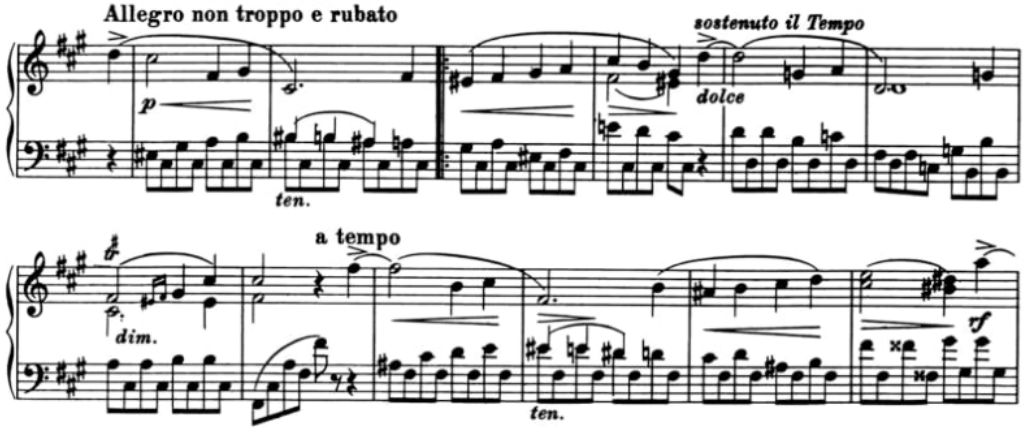
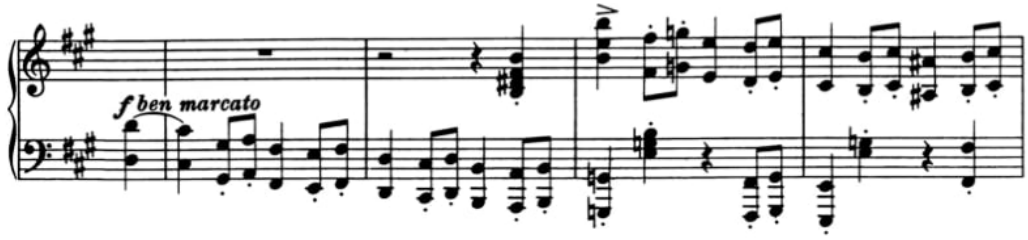
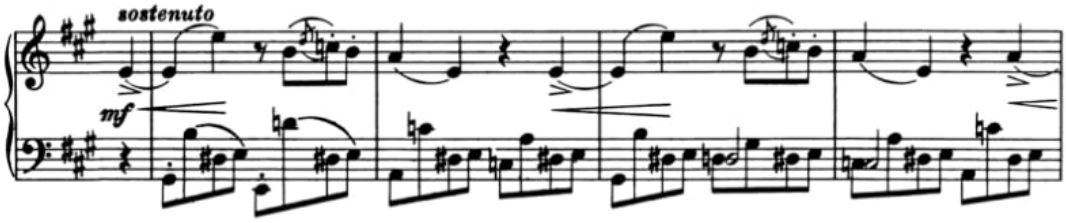
Основной раздел четвертой части «Allegro non troppo e rubato» написан в форме сонатного allegro, композиционно отличающегося от привычной рондо-сонаты в финалах сонатно-симфонических циклов. В основе драматургического развития лежит тематическая, полифоническая и стилистическая трансформация темы «креста» из Introduzione.

Главная партия представлена в более стремительной и «нервной» манере, характеризующей турбулентный психологизм главного героя и отсылающий к музыкальному творчеству Р. Шумана. Секвенционное развитие образует тональную последовательность fis-moll – G-dur – h-moll – cis-moll в тт. 25–40 (пример 8).

В связующей партии основная тема, изложенная октавами и дополненная авторскими ремарками «f», «ben marcato», подвергается полифоническому развитию в виде двойного контрапункта (тт. 61–70) с характерными чертами воинственности и стремительности, что формирует плотный музыкальный материал (пример 9).

Развитие приводит к побочной партии (тт. 71–94), в которой тема «креста» подвергается переосмыслению в виде жанра народных немецких танцев (пример 10).

Единственным эпизодом, где тематическое развитие основано не на теме «креста», является заключительная партия

Пример 8. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Главная партия (тт. 25–60)

Пример 9. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Связующая партия (тт. 61–70)

Пример 10. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Побочная партия (тт. 71–94)

(тт. 95–109), в основе которой используется мотив «судьбы», усиливающий психологическое напряжение финала. Несмотря на то что его развитие продолжится в начале разработки, создавая тем самым плавный переход между разделами, тематической основой развития разработки является основной мотив Introduzione, подвергающийся гармоническому преобразованию (тональная последовательность gis-moll – Cis-dur – f-moll в тт. 155–168) и жанровому переосмыслению (черты менуэта в тт. 173–189).

Широкий спектр тематической трансформации приводит к грандиозной кульминации в тт. 190–206. Ее монументальность, «могучесть», характерное оркестровое tutti резко контрастирует с психологически неустойчивым изложением драматургической линии финала и может интерпретироваться как центральный эпизод части, в котором ожидание примирения внутренних противоречий главного героя снова нарушается вступлением распевной и меланхоличной темы главной партии, знаменуя собой крах надежды на разрешение конфликта.

Композиция финала отличается отсутствием связующей партии, а свободная, стремительная оркестровая кода, обособленная двойной тактовой чертой (тт. 261–270), подчеркнутая затактны-

ми вступлениями темы «креста» в басу, нарушающими тем самым метрическую сетку, сохраняет и усиливает напряжение драматургии.

Заключительный эпизод «molto sostenuto» (тт. 271–283) предлагает альтернативную трактовку в разрешении конфликта, где монументальность сменяется личным свободным «каденционным» высказыванием автора, воплощая концепцию признания неизбежности, примирения с судьбой и умиротворения главного героя.

Исследование позволяет выделить некоторые драматургические особенности Сонаты, ор. 2. И. Брамс применяет психологический прием «разрушения ожиданий», для чего использует драматургические контрастные вставки (Scherzo), заканчивает части со знаком вопроса, эмоционально «подвешивая» слушателя (Allegro, Andante), сохраняет и усиливает состояние напряжения (Финал), в том числе благодаря необычным гармоническим сопоставлениям, прогрессия которых основана на секвенционном развитии (разработка Allegro), что характеризует психологическую турбулентность, порывистость и непостоянство главного героя.

Следует отметить художественную уникальность Сонаты, ор. 2 в раннем фортепианном творчестве И. Брамса, заключающуюся в создании двойной композиционной арки между частями: форма финала повторяет форму первой части, а тематическое единство Andante и Scherzo образуют внушительное и цельное музыкальное пространство. Использованный подход характеризует переосмысление композитором сонатно-симфонического цикла, поиск новых инструментов для воплощения романтической образности, в том числе благодаря использованию тональности fis-moll, и актуальных эстетических проблем эпохи Романтизма.

Таким образом, отмечая стилистические особенности раннего творчества композитора, «а именно вопрос о сосуществовании сентимента романтической музыкальной субстанции и классического формального метода музыкального воплощения» (Галь Г., 1998, с. 55–56), становится очевидным преобладание романтической эстетики в Сонате, ор. 2.

ЛИТЕРАТУРА

Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность // Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 640 с.

Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 451 с.

Друскин М.С. Иоганнес Брамс: Моногр. очерк. 4-е изд. Л.: Музыка, 1988. 96 с.

Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. 636 с.

Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса: Автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2004. 44 с.

Царева Е.М. Фортепианное творчество Брамса: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972. 278 с.

Царева Е.М. Иоганнес Брамс. Л.: Музыка, 1986. 384 с.

REFERENCES

Druskin, M.S. *Iogannes Brams* [Johannes Brahms], 4th ed., Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)

Gal, H. (1998), “Johannes Brahms. Creativity and personality”, *Brams, Vagner, Verdi. Tri mastera, tri mira* [Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds], Phenix, Rostov-on-Don, 640 p. (in Russ.)

Geiringer, K. (1965), *Iogannes Brams* [Johannes Brahms], Muzyka, Moscow, 451 p. (in Russ.)

Rogovoi, S.I. (2003), *Pis`ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], D. Sc. Thesis, Moscow, 635 p. (in Russ.)

Rogovoi, S.I. (2004), *Pis`ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Tsareva, E.M. (1972), *Fortepiannoe tvorchestvo Bramsa* [Piano creativity of Brahms], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 1972. 278 p. (in Russ.)

Tsareva, E.M. (1986), *Iogannes Brams* [Johannes Brahms], Muzyka, Leningrad, 384 p. (in Russ.)

Сведения об авторе
Петров Владлен Михайлович, соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
E-mail: petrov_vladlen@inbox.ru

Author Information
Vladlen M. Petrov, applicant of the Department of History and Theory of Performing Arts at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
E-mail: petrov_vladlen@inbox.ru

Поступила в редакцию 15.09.2025
После доработки 29.01.2026
Принята к публикации 08.02.2026

Received 15.09.2025
Revised 29.01.2026
Accepted for publication 08.02.2026