

Moscow Conservatory
RECORDS

JOHANNES BRAHMS

The Complete Violin Sonatas
Two Songs

Sergey Kravchenko
violin

Natalia Vinogradova
piano

Tatiana Rubinskaya
mezzo-soprano

Stanislav Dyachenko
piano

THE MOSCOW CONSERVATORY COLLECTION



Johannes Brahms (1833 – 1897)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Regenlied "Walle, Regen, walle nieder" (K. Groth), Op. 59 No. 3 | 5.01 |
| Sonata No. 1 for Piano and Violin in G major, Op. 78 | | |
| 2 | 1. Vivace ma non troppo | 11.09 |
| 3 | 2. Adagio | 7.53 |
| 4 | 3. Allegro molto moderato | 8.34 |
| Sonata No. 2 for Piano and Violin in A major, Op. 100 | | |
| 5 | 1. Allegro amabile | 8.24 |
| 6 | 2. Andante tranquillo – Vivace | 6.15 |
| 7 | 3. Allegretto grazioso (quasi Andante) | 5.28 |
| Sonata No. 3 for Piano and Violin in D minor, Op. 108 | | |
| 8 | 1. Allegro | 8.39 |
| 9 | 2. Adagio | 4.21 |
| 10 | 3. Un poco presto e con sentimento | 2.51 |
| 11 | 4. Presto agitato | 6.02 |
| 12 | "Wie Melodien zieht es mir" (K. Groth), Op. 105 No. 1 | 2.26 |

Sergey Kravchenko, violin ([2] – [11])

Natalia Vinogradova, piano ([2] – [11])

Tatiana Rubinskaya, mezzo-soprano ([1], [12])

Stanislav Dyachenko, piano ([1], [12])

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Tchaikovsky Conservatory,
2020-2021

Sound director: Ruslana Oreshnikova

Engineer: Anton Bushinsky

Design: Alexey Gnisyuk

Executive producer: Eugene Platonov

© & © 2023 The Moscow Tchaikovsky Conservatory
All rights reserved

Johannes Brahms (1833–1897) entered the history of music as a master who distinguished himself in various genres of instrumental and vocal music. In both areas, he was attracted by large forms and miniatures alike, the genres that involved a great number of performers and chamber music, respectively. Although some of Brahms' most famous opuses were written for large line-ups (symphonies, concertos, *A German Requiem*), he more often wrote chamber works. Such are his numerous instrumental ensembles for various line-ups, piano sonatas and pieces, and songs. The depths of Brahms' ego cannot be comprehended without careful listening to his chamber works, which amaze us with their rich emotional content and filigree composing technique. As an excellent pianist who appeared with a solo repertoire, Brahms was nevertheless particularly fond of chamber and ensemble music playing among friends and on concert stage. In the last years of his life, he appeared on stage precisely as an ensemble player. Confidential communication with congenial performers – singers and instrumentalists – constantly inspired his works and gave birth to new musical ideas.

This CD contains true gems of Brahms' chamber music. These are three violin and piano sonatas framed by two songs. The idea of the performers who combined different genres in the program is not accidental. Although vocal and instrumental music usually do not interact directly with Brahms, the violin sonatas are an exception: the first and second of them have musical themes that are common with the songs.

Both songs were written to the verses by Klaus Groth (1819–1899), a close friend of Brahms and poet from Holstein, a North German land near Hamburg, the composer's home city. Brahms turned to his poems very often, sensing them as an expression of his own lyrical feelings.

Brahms composed **Violin Sonata in G major**, Op. 78 (1878–1879), in Pörschach, a picturesque corner on the banks of Lake Wörthersee in the Alps. The composer used to compose in summer, leaving Vienna for the Alpine foothills of Austria (first Pörschach, then Ischl) or Switzerland (the city of Thun on the shore of Lake Thun). Most of his works of the 1870s and 1880s originated from those places. The Violin Sonata was a chamber companion to more monumental works like Symphony No. 2 (1877) and the Violin Concerto (1878). All of them are imbued with a clear sensation of world harmony as if fanned by the breath of nature; at the same time, the sonata is written in a more lyrical vein. “So many melodies fly about that one must be careful not to step on them,” Brahms wrote from Pörschach.

Songful melodies fill the entire first movement of the sonata, *Vivace ma non troppo*. The intoxication with the beauty of awakening nature is heard in all the themes and sections of the sonata form, embraced by the waves of the melodic and rhythmic motion. The commonality of the elements in the main and accompanying voices, the cross-cutting role of individual rhythmic figures, and the almost constant coverage of a wide register range – everything creates a sensation of a single, kind of vibrating sound space.

Adagio in E flat major is intently meditative. However, more strained intonations of the violin begin to penetrate into the development of the main theme, which is entrusted to the piano and has a hymnal tinge, preparing the invasion of a new, tragic element. This is the theme of the middle section, the theme of funeral march in E flat minor, which introduces a sharp contrast into the integral image of the work, expanding its semantic space. Max Kalbeck, the first biographer of Brahms, linked the emergence of this image with the news that the composer received when the sonata was in the making, the news about the untimely death of Robert Schumann’s youngest son, Felix, a talented poet. The contrast of the heartwarming hymnal element and mourning resumes in

the correlation of the reprise and the coda. Nevertheless, the gloomy images gradually recede, and *Adagio* ends with the affirmation of the initial motif of the first theme.

However, the dark colors that appeared in *Adagio* leave its mark on the finale, *Allegro molto moderato* in G minor, with its prevailing minor coloring. The finale echoes the first movement by means of wave-like motion of figurations, which acquires a shade of *perpetuum mobile*. The first of two bits (the finale is written in the form of a rondo) develops the prevailing mood. And the hymnal theme of *Adagio* appears in the second bit, bringing enlightenment that is repeated in the coda where G major, the main key of the sonata, sets in.

One of the features of Sonata No. 1 is associated with the fact that it uses the material from *Regenlied* (Op. 59 No. 3, 1873). Brahms was apparently attracted by the image of rain, a poetic portrayal of which he found in Klaus Groth's verses. This image can be repeatedly found in Brahms' songs. Falling raindrops are sometimes associated with tears (*Regenlied*, WoO 23, 1872; *Nachklang*, Op. 59 No. 4, 1873) or, as it is in the above-mentioned song, they evoke memories of childhood.

Opus 59, *Regenlied*, and the next song, *Nachklang*, form a diptych where the second song is a shortened version of the first. They have the same elegiac theme that Brahms used in the finale of the sonata (refrain) and that determines its general nature. The theme begins with a short motif, which is a repetition of one sound in a dotted rhythm (both in the melody and in the bass). One can hear the sound of falling raindrops in it and feel it as a symbol of some sad inevitability. The same motif is however present in the music with its image of spring nature (the beginning of the main part of the first movement, the violin part) and also in the mournful theme from *Adagio*. In the finale, the "rain motif" permeates the entire texture and sounds almost throughout the movement,

only retreating in the coda. Thus, elements of the leitmotif technique, which unites the entire piece, penetrate into the sonata.

Brahms endowed **Sonata No. 2 in A major, Op. 100** (1886; written on Lake Thun) with lyricism that is no less expressive than that of the first. But the general tone here is somewhat different. Throughout the sonata, major keys dominate (A major in the extreme movements and F major in the middle one). Unclouded by “tears of rain” or blows of fate, an enthusiastic light-hearted mood prevails here. The subtlety and variety of shades of Brahms’ lyricism seem even more striking against this background.

The first movement is particularly rich in such shades. The composer gives a surprisingly accurate definition of its nature, accompanying the indication of *Allegro*’s tempo with the word “*amabile*,” which means charming, gentle, fondly. All sections of the sonata exposition – the main part, the side one, and the final one – are endowed with charming songful melodies. The latter occupies a dominant position in the development where it acquires the character of a sad nocturne, which alone introduces a noticeable modal contrast into the first movement (F sharp minor is the key of this section). At the same time, the *amabile* character is most directly expressed in the theme of the side part, which sounds like a declaration of love (the same is true of the entire sonata). One of Brahms’ most beautiful melodies, it also appears in his song *Wie Melodien zieht es*, Op. 105 No. 1, set to Groth’s verses (1886), where the aroma of spring flowers is likened to melodies in the first lines. In comparison with the song, the melody receives a different continuation in the sonata: tenderness is replaced by a passionate impulse.

The way how the second movement is devised is quite interesting. Its main function is to introduce some relaxation into the lyricism of passionate confession. Brahms builds this movement as a double alternation of a folk tune (*An-*

dante tranquillo, 2/4) and a cheerful scherzo dance (*Vivace*, 3/4), which ends with the return of *Andante* and a brief reminder of *Vivace* in the coda. The sections of a contrasting nature are close in terms of intonational structure.

Without disturbing the general emotional tone of the sonata, the finale brings a certain calmness arising from the measured “step” of its main theme. Brahms again gives a very precise indication of tempo and character – *Allegretto grazioso* (*quasi Andante*). The refrain (the finale is written in the form of a rondo sonata) certainly dominates here, but is set off by bits that introduce more intense melodics (lamento seconds of the violin) and harmony (in the waves of piano figurations). The unity of the entire work may not be as clear as in Sonata No. 1, but the intonational and semantic connections between the extreme movements are quite palpable.

Brahms began to write **Sonata No. 3 in D minor**, Op. 108 (1886–1888), immediately after the second. However, it was only completed two years later and significantly differed from its predecessors. It reveals other facets of the Brahms world: the lyricism gravitates towards drama, the wealth of colors gives way to clear graphics of lines, and the immediacy of the utterance is tempered by accuracy and conciseness in the expression of musical thought. The four-movement cycle with bright contrasts and intensive development of the material is the dramatic culmination of the sonata triad.

The beginning of the sonata brings a special stylistic touch to the piece. The texture here is completely devoid of harmonic voices and consists of two independent lines: the violin melody at the top, and the piano one below it, sounding in delayed duplications at a distance of two octaves. With linear parsimony of presentation, such a texture reminds of period polyphony and, at the same time, of future stylistic processes in the music of the 20th century. With its feeling of the “breath of eternity,” the initial theme is also close to some other of

Brahms' works, for example, Symphony No. 4 (1886) that the composer completed before he started to work on the sonata.

As *Allegro* further develops, its original musical thought acts in a capacity of two roles. On the one hand, it appears twice more – at the beginning of the reprise and in the code – in its entirety, retaining (albeit in new textured versions) its inherent graphic presentation and some emotional detachment. On the other, some elements of the theme appear in other sections, receiving a new interpretation. The beginning of the linking part stands out – a sharply dramatic outburst suddenly arises on the basis of the initial intonation of the main theme; in turn, it gives impetus to the appearance of an inspired, widely sung and sonorous theme of the side part. This contrast of detachment and emotional openness ultimately determines the character of the entire *Allegro*.

The second movement of the cycle, *Adagio* in D major, seems to arise from the major chord, which ended the minor *Allegro* at the last moment. However, the resulting modal and tonal connection does not exclude the expressiveness of the contrast introduced by the calm motion of *Adagio* with its chordal structure and chorale/hymnal nature.

The fast motion resumes in the third movement (F sharp minor). Brahms designates it with “*Un poco presto e con sentimento*” and thus invites the performers not to get too carried away with the fast pace and draws their attention to the emotional multidimensionality of this music. The whole movement is distinguished by the abundance of the *staccato* stroke. It reinforces the feeling of scherzo, which is, however, moderated by the soft insinuation of the main motif.

The final *Presto agitato* is the dramatic pinnacle of the cycle, and it brings to mind the finales of Brahms' last two symphonies. The whirlwind, passionately excited motion of the main theme (with a touch of tarantella, 6/8) is interrupted three times by a calmer flow of music (the side theme in the exposition and

reprise, as well as the central bit of the rondo-sonata form). But each time this contrast gives rise to an even more intense whirling of the main theme and the unconditional assertion of the dramatic intensity of *Presto agitato*.

The sonatas for violin and piano are a kind of portrait of Brahms, capturing his personality in its entirety. In this portrait, we see both youthful inspiration and the wisdom of an experienced person who is able to love nature and people, ready to let his imagination run free and knows how to limit it to an ordered framework of form. Brahms appears as someone who is ready to dissolve in a rapturous feeling and at the same time vigilantly peers into eternity.

Ekaterina Tsareva

Sergey Kravchenko, a prominent representative of the contemporary domestic violin school and a student of Leonid Kogan, is an Honored Artist of Russia, professor and head of the violin department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, and a prize-winner of the Paganini Competition in Genoa (1969), the Long-Thibaud Competition in Paris (1971), and the international competition for string quartets in Liege (1972). Since 1969 he has been actively performing in Russia, Poland, Germany, France, Greece, Serbia, Montenegro, Croatia, Slovenia, Italy, Spain, UK, Portugal, Turkey, Finland, USA, South and North Korea, Japan, China, Brazil, Macedonia, Bulgaria, Israel, Switzerland, Luxembourg, Australia, and Taiwan.

Natalia Vinogradova (piano), an Honored Artist of Russia and professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, has been an ensemble partner for Sergey Kravchenko for many years. She has toured in Europe, Asia and America, and regularly appeared in recitals dedicated to the music of contemporary composers Tikhon Khrennikov, Vladimir Dashkevich, Efrem Podgaitis, and Adrian Korchinsky.

Tatiana Rubinskaya (mezzo-soprano), a graduate of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, soloist of the Moscow Philharmonic Society, and prize-winner of domestic and international vocal competitions, can boast an extensive concert geography and diverse repertoire in terms of genres and eras, including baroque music, opera, and chamber vocal classics from the golden age of romance to contemporary works. The singer has a fine sense of style touching the deepest spheres of the listener's soul.

Stanislav Dyachenko, an associate professor of the Moscow Conservatory, graduated from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory with three diplomas with honors in piano, organ and opera and symphony conducting. He has been awarded numerous prizes for his high concertmaster art. As an ensemble pianist, Dyachenko has collaborated with renowned singers and instrumentalists. The maestro has successfully toured in Russia, Italy, France, Ukraine, UK, Germany, Greece, Finland, Poland, and North and South Korea.



Natalia Vinogradova, Sergey Kravchenko • Наталия Виноградова, Сергей Кравченко



Tatiana Rubinskaya • Татьяна Рубинская



Stanislav Dyachenko • Станислав Дяченко

Иоганнес Брамс (1833–1897) вошёл в историю музыки как мастер, проявивший себя в различных жанрах инструментальной и вокальной музыки. В обеих областях его привлекали как крупные формы, так и миниатюры, как жанры, предполагающие большие исполнительские силы, так и жанры камерной музыки. Хотя ряд наиболее известных опусов Брамса написаны для больших составов (симфонии, концерты, «Немецкий рекеиём»), всё же чаще он писал камерные произведения. Таковы многочисленные инструментальные ансамбли для различного состава участников, фортепианные сонаты и пьесы, песни. Невозможно проникнуть в глубину брамсовского «я», если не вслушаться в его камерные сочинения, поражающие и богатством эмоционального содержания, и филигранностью композиторской техники. Сам прекрасный пианист, выступавший в сольном репертуаре, Брамс все же особенно любил камерно-ансамблевое музицирование, будь то в кругу друзей или на концертной эстраде; в последние годы жизни он показывался на сцене именно в качестве ансамблиста. Доверительное общение с близкими по духу исполнителями — певцами и инструменталистами — постоянно вдохновляло его творчество, рождало новые музыкальные идеи.

На предлагаемом вашему вниманию диске записаны сочинения, представляющие собой настоящие жемчужины камерной музыки Брамса. Это три сонаты для скрипки и фортепиано, обрамлённые двумя песнями. Замысел исполнителей, соединивших в программе столь разные жанры, не случаен. Хотя вокальная и инструментальная музыка обычно не взаимодействуют у Брамса напрямую, скрипичные сонаты составляют исключение: в первой и второй из них встречаются музыкальные темы, общие с песнями.

Обе песни написаны на стихи Клауса Грота (1819–1899), близкого друга Брамса, поэта из Голштинии (северогерманской земли близ Гамбурга —

родины композитора). К его стихам Брамс обращался очень часто, ощущая их как выражение собственных лирических чувств.

Первую сонату Соль мажор, ор. 78 (1878–1879) Брамс сочинял в Пёртшахе — живописном уголке на берегу Вёртерзее, озера в Альпах. Композитор имел обыкновение сочинять летом, уезжая из Вены в альпийские предгорья Австрии (сначала Пёртшах, потом Ишль) или Швейцарии (город Тун на берегу Тунского озера). В этих местах возникло большинство его сочинений 1870–80-х годов. Скрипичная соната явилась камерной спутницей более монументальных сочинений: Второй симфонии (1877) и Скрипичного концерта (1878). Все они проникнуты светлым ощущением гармонии мира, будто овеяны дыханием природы; соната при этом решена в более лирическом ключе. «Мелодии там так и летают, нужно только остерегаться, чтобы не наступить на них», — писал Брамс из Пёртшаха.

Певучими мелодиями пронизана вся первая часть сонаты — *Vivace ma non troppo*. Упоение красотой пробуждающейся природы слышится во всех темах и разделах сонатной формы, охваченной волнами мелодико-ритмического движения. Общность элементов в главных и сопровождающих голосах, сквозная роль отдельных ритмических фигур, почти постоянный охват широкого регистрового диапазона — всё создает ощущение единого, как бы вибрирующего звукового пространства.

Adagio в Ми-бемоль мажоре погружает в сосредоточенное раздумье. Но в развитие основной темы, порученной фортепиано и имеющей оттенок гимничности, начинают проникать более напряжённые интонации у скрипки, готовящие вторжение нового, трагического образа. Это тема среднего раздела, тема траурного марша в ми-бемоль миноре, вносящая резкий контраст в целостный облик произведения, раздвигающая его смысловое пространство. Возникновение этого образа первый биограф Брамса Макс

Кальбек связывает с полученным во время создания сонаты известием о безвременной смерти младшего сына Роберта Шумана — Феликса, талантливой поэта. Контраст светлой гимничности и траурности возобновляется в соотношении репризы и коды. Все же мрачные образы постепенно отступают, и *Adagio* завершается утверждением начального мотива первой темы.

Однако тёмная краска, появившаяся в *Adagio*, накладывает свой отпечаток на финал (*Allegro molto moderato*; соль минор), где преобладает минорный колорит. С первой частью финал перекликается волнообразным движением фигураций, которое приобретает оттенок *perpetuum mobile*. Первый из двух эпизодов (финал написан в форме рондо) развивает господствующее настроение. А во втором эпизоде появляется гимническая тема *Adagio*, вносящая просветление, закрепляемое в коде, где устанавливается Соль мажор — главная тональность сонаты.

Одна из особенностей Первой сонаты связана с использованием в ней материала «Песни о дожде» (ор. 59 № 3, 1873). Брамса, очевидно, привлекал образ дождя, поэтическое воплощение которого он находил в стихах К. Грота. Этот образ встречается в песнях Брамса неоднократно. Падающие капли то ассоциируются со слезами («Песня о дожде» WoO 23, 1872; «Отзвук» ор. 59 № 4, 1873), то, как в названной песне, пробуждают воспоминания о детстве.

Внутри опуса 59 «Песня о дожде» и следующая за ней песня «Отзвук» образуют диптих, где вторая песня — сокращённый вариант первой. В них звучит одна и та же элегическая тема, которую Брамс использовал в финале сонаты (рефрен) и которая определяет его общий характер. Тема начинается с краткого мотива — повтора одного звука в пунктирном ритме (и в мелодии, и в басу). Можно услышать в нем звук падающих капель и ощу-

тить его как символ некоей печальной неизбежности. Такой же мотив присутствует, однако, и в музыке, воплощающей образ весенней природы (начало главной партии I части, партия скрипки), и в траурной теме из *Adagio*. В финале же «мотив дождя» пронизывает собой всю ткань и звучит почти на всем протяжении части, отступая только в коде. Так в сонату проникают элементы лейтмотивной техники, объединяющей всё сочинение.

Вторую сонату Ля мажор, ор. 100 (1886; написана на озере Тун) Брамс наделил не менее выразительным лиризмом, чем Первую. Но общий тон здесь несколько иной. На протяжении всей сонаты господствуют мажорные тональности (Ля мажор в крайних частях, Фа мажор в средней), преобладает восторженно-светлое настроение, неомрачённое «слезами дождя» или ударами судьбы. Тонкость и многообразие оттенков брамсовской лирики кажутся на этом фоне ещё более поразительными.

Особенно богата такими оттенками первая часть. Композитор даёт удивительно точное определение её характера, сопровождая указание темпа *Allegro* словом «*amabile*», которое переводится на русский язык как «обаятельно, нежно, с любовью». Обаятельными певучими мелодиями наделены все разделы сонатной экспозиции: главная, побочная, заключительная партия. Последняя занимает господствующее положение в разработке, где приобретает характер печального нокturna, который единственный вносит заметный ладовый контраст в первую часть (тональность этого раздела — фа-диез минор). При этом характер «*amabile*» наиболее непосредственно выражен в теме побочной партии, звучащей подобно признанию в любви (то же справедливо сказать и о всей сонате). Эта прекраснейшая брамсовская мелодия возникает также в его песне «*Wie Melodien zieht es*» ор. 105 № 1 на стихи К. Грота (1886; в известном переводе Д. С. Усова — «Звучат нежней свирели»), где в первых строках мелодиям уподобляется аромат весенних цветов. В сонате, по сравнению с песней,

мелодия получает другое продолжение: нежность сменяется страстным порывом.

Интересно решение второй части цикла. Ее основная функция — внесение некоторой разрядки в лирику страстного признания. Брамс строит эту часть как двукратное чередование песни-наигрыша (*Andante tranquillo*, 2/4) и веселого скерцо-танца (*Vivace*, 3/4), замыкающегося возвращением *Andante* и кратким напоминанием о *Vivace* в коде. Контрастные по характеру разделы близки по своему интонационному строю.

Не нарушая общего эмоционального тона сонаты, финал приносит с собой некоторое успокоение, возникающее от размеренного «шага» его основной темы. Брамс опять даёт очень точное указание темпа и характера: *Allegretto grazioso (quasi Andante)*. Рефрен (финал написан в форме рондо-сонаты) здесь, безусловно, господствует, но оттеняется эпизодами, вносящими более напряжённую мелодику (ламентозные секунды у скрипки) и гармонию (в волнах фортепианных фигураций). Единство всего сочинения предстаёт, может быть, не столь явным, как в Первой сонате, но интонационно-смысловые связи крайних частей вполне ощутимы.

Третья соната ре минор, оп. 108 (1886–1888), к сочинению которой Брамс обратился сразу после создания Второй, но завершил её двумя годами позже, значительно отличается от своих предшественниц. Она раскрывает иные стороны брамсовского мира: лирика тяготеет к драме, богатство колорита уступает место чёткой графике линий, непосредственность высказывания умеряется выверенностью и лаконизмом в выражении музыкальной мысли. Это — драматическая кульминация сонатной триады, четырёхчастный цикл с яркими контрастами и интенсивным развитием материала.

Начало сонаты привносит в сочинение особый стилиевой оттенок. Фактура здесь вовсе лишена гармонических голосов и складывается из двух само-

стоятельных линий: сверху — мелодия скрипки, под ней — мелодия фортепиано, звучащая в запаздывающих дублировках на расстоянии двух октав. Линейной скупостью изложения такая фактура напоминает о старинной полифонии и, одновременно, о будущих стилевых процессах в музыке XX века. Ощущением «дыхания вечности» начальная тема близка и некоторым другим сочинениями самого Брамса — например, Четвертой симфонии (1886), завершённой перед тем, как началась работа над сонатой.

В дальнейшем развитии *Allegro* его исходная музыкальная мысль участвует в двух качествах. С одной стороны, она ещё дважды — в начале репризы и в коде — возникает в своём целостном виде, сохраняя (пусть и в новых фактурных вариантах) присущую ей графичность изложения и некоторую эмоциональную отстранённость. С другой стороны, элементы темы возникают в других разделах, получая новую трактовку. Особенно выделяется начало связующей партии, где на основе начальной интонации главной темы внезапно возникает резко драматическая вспышка; она, в свою очередь, даёт импульс к появлению воодушевлённой, широко распетой и полнозвучной темы побочной партии. Этот контраст отстранённости и эмоциональной открытости определяет в итоге характер всего *Allegro*.

Вторая часть цикла, *Adagio* в тональности Ре мажор, как бы вытекает из мажорного аккорда, которым в последний момент завершалось минорное *Allegro*. Однако возникающая ладотональная связь не исключает выразительности контраста, вносимого спокойным движением *Adagio* с его аккордовым складом, хоральностью и гимничностью.

Быстрое движение возобновляется в третьей части (фа-диез минор). Брамс обозначает её указанием «*Un poco presto e con sentimento*» и тем самым предлагает исполнителям не слишком увлекаться быстрым темпом, обращает их внимание на эмоциональную многомерность этой музы-

ки. Вся часть выделяется в сонате обилием штриха *staccato*. Он усиливает ощущение скерцозности, умеряемой, однако, мягкой вкрадчивостью основного мотива.

Финальное *Presto agitato* — драматическая вершина цикла, и это заставляет вспомнить о финалах двух последних симфоний Брамса. Вихревое, страстно-возбуждённое движение основной темы (с оттенком тарантеллы, 6/8) трижды прерывается более спокойным течением музыки (побочная тема в экспозиции и репризе, а также центральный эпизод рондо-сонатной формы). Но каждый раз этот контраст даёт повод к ещё более интенсивному кружению основной темы и безоговорочному утверждению драматического накала *Presto agitato*.

Сонаты для скрипки и фортепиано — это своего рода портрет Брамса, схватывающий его личность во всём её объёме. В этом портрете мы видим и юношеское вдохновение, и мудрость много испытывавшего в жизни человека, способного любить природу и людей, готового выпускать на свободу свою фантазию и умеющего ограничивать её стройными рамками формы. Брамс предстаёт перед нами готовым раствориться в упоении чувством и в то же время зорко всматривающимся в вечность.

Екатерина Царева

Виднейший представитель современной отечественной скрипичной школы, воспитанник Леонида Борисовича Когана **Сергей Кравченко** – заслуженный артист России, профессор и заведующий кафедрой скрипки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, лауреат международных конкурсов имени Паганини в Генуе (1969), имени М. Лонг и Ж. Тибо в Париже (1971), международного конкурса струнных квартетов в Льеже (1972). С 1969 года он ведёт активную концертную деятельность в России, Польше, Германии, Франции, Греции, Сербии, Черногории, Хорва-

тии, Словении, Италии, Испании, Великобритании, Португалии, Турции, Финляндии, США, Южной и Северной Кореи, Японии, Китае, Бразилии, Македонии, Болгарии, Израиле, Швейцарии, Люксембурге, Австралии, на Тайване.

Заслуженная артистка России, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского **Наталья Виноградова** (фортепиано) много лет выступает в ансамбле с С. И. Кравченко. Гастролирует в странах Европы, Азии и Америки, постоянно участвует в концертах, посвящённых музыке современных композиторов – Т. Хренникова, В. Дашкевича, Е. Подгайца, А. Корчинского.

Выпускница Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, солистка Московской филармонии, лауреат всероссийских и международных вокальных конкурсов **Татьяна Рубинская** (меццо-сопрано), имеет обширную концертную географию, её репертуар весьма разнообразен по жанрам и эпохам. Это и музыка барокко, и оперный репертуар, и камерная вокальная классика от золотой эпохи романса до современных композиторов. Певица тонко чувствует стилистику исполняемой музыки, затрагивая самые глубокие сферы души слушателя.

Доцент Московской консерватории **Станислав Дяченко** окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского, получив три диплома с отличием по специальностям «фортепиано», «орган» и «оперно-симфоническое дирижирование». Обладатель множества наград за высокое концертмейстерское искусство, как пианист-ансамблист С. Дяченко сотрудничает с известными певцами и инструменталистами. С большим успехом маэстро гастролирует по России, а также Италии, Франции, Украине, Великобритании, Германии, Греции, Финляндии, Польше, Северной и Южной Корее.

Иоганнес Брамс (1833 – 1897)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | «Песня о дожде» (сл. К. Грота), Op. 59 № 3 | 5.01 |
| | Соната № 1 для фортепиано и скрипки Соль мажор, Op. 78 | |
| 2 | 1. Vivace ma non troppo | 11.09 |
| 3 | 2. Adagio | 7.53 |
| 4 | 3. Allegro molto moderato | 8.34 |
| | Соната № 2 для фортепиано и скрипки Ля мажор, Op. 100 | |
| 5 | 1. Allegro amabile | 8.24 |
| 6 | 2. Andante tranquillo – Vivace | 6.15 |
| 7 | 3. Allegretto grazioso (quasi Andante) | 5.28 |
| | Соната № 3 для фортепиано и скрипки ре минор, Op. 108 | |
| 8 | 1. Allegro | 8.39 |
| 9 | 2. Adagio | 4.21 |
| 10 | 3. Un poco presto e con sentimento | 2.51 |
| 11 | 4. Presto agitato | 6.02 |
| 12 | «Звучат нежней свирели» (сл. К. Грота), Op. 105 No. 1 | 2.26 |

Сергей Кравченко, скрипка ([2] – [11])

Наталья Виноградова, фортепиано ([2] – [11])

Татьяна Рубинская, меццо-сопрано ([1], [12])

Станислав Дяченко, фортепиано ([1], [12])

Записано в Большом зале Московской государственной консерватории
им. П.И. Чайковского, 2020 – 2021 гг.

Звукорежиссёр: Руслана Орешникова

Инженер: Антон Бушинский

Дизайн: Алексей Гнисюк

Исполнительный продюсер: Евгений Платонов

© & © 2023 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского
Все права защищены



Sergey Kravchenko • Сергей Кравченко