

item/egor-peregudov-glavnyy-rezhisser-ramt-patriotizm-ne-v-tom-chtoby-slepo-ignorirovat-nedostatki-svoey-/?fbclid=IwAR0p3d4DivZgCLaheTkMziV6QpTsQBrSIFOIylwRtYAXYc86rlQsK8bgbrA (Accessed: 04.06.2021).

16. Itskova, M. (2019) *Interv'yu s teatral'nym rezhisserom Pavlom Ursulom* [Interview with the Theater Director Pavel Ursul]. [Online] Available from: [https://contraltopeople.ru/pavel\\_ursul](https://contraltopeople.ru/pavel_ursul) (Accessed: 04.06.2021).

17. Anikst, A.A. (1974) *Shekspir. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. The Craft of a Playwright]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

18. Shakespeare, W. (1997) *Otello [Othello]*. In: *Sobranie sochineniy v 14 tomakh* [Collected Works in 14 Volumes]. Translated from English. Vol. 8. Moscow: Terra.

19. Williams, T. (1999) *Orfey spuskaetsya v ad* [Orpheus Descending]. Translated from English. [Online] Available from: [https://d4.ebook.tips/knigi\\_online/22643358/](https://d4.ebook.tips/knigi_online/22643358/) (Accessed: 16.06.2021).

УДК 7.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-65-78

**С.Я. Мамбетов**

### **ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ЛЯ МИНОР ИОГАННЕСА БРАМСА В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕГО СТИЛЯ**

*В данной статье рассматриваются характерные особенности музыкального языка композитора-романтика Иоганнеса Брамса. На примере анализа Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор выявлены стилистические черты позднего периода творчества композитора. В статье определены классические и романтические тенденции в музыкальном мышлении Брамса, раскрывающие его самобытные индивидуальные черты.*

*Иоганнес Брамс, представляя немецкую музыкальную культуру второй половины XIX века, явился создателем своего неповторимого композиторского стиля. Актуальность темы обусловлена стремлением расширить представления о стилистике позднего периода творчества И. Брамса. Цель работы – определить характерные тенденции позднего периода творчества И. Брамса на примере Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор.*

*Ключевые слова: романтизм, классицизм, кларнет, гармонический язык, песенность, фольклор.*

Характеризуя пеструю, многоцветную картину современной музыкальной жизни, исследователи отмечают, что концертная эстрада дарит слушателю «широкий исторический спектр явлений от григорианского хора до последних опусов современных Новаторов» [1. С. 37]. Одной из замечательных тенденций исполнительского искусства является последовательное внимание к творчеству Иоганнеса Брамса. В программах многих исполнителей свое достойное место занимают камерные инструментальные сочинения немецкого романтика. Среди них ансамбли с участием кларнета: две сонаты, трио и квинтет.

Творчество выдающегося представителя позднего романтизма Иоганнеса Брамса удивительно созвучно и актуально для нашего времени, в особенности его камерные сочинения, в которых находят отражения многоликость лирической сферы с глубоким проникновением в возвышенный мир сокровенных чувств, а также колоритные национальные традиции. Эти тенденции подчас актуальны для камерно-инструментального творчества современных композиторов. Концертные программы выдающихся исполните-

лей подтверждают неугасаемый интерес к камерно-инструментальной музыке Иоганнеса Брамса, насыщенной психологизмом и лирикой. Характерно, что такие черты его творчества, как «субъективность и тонкий лиризм, сочетающийся с глубиной рефлексии над возникающими чувствами, оказываются востребованными в современной культуре» [2. С. 11].

Однако же в музыковедческой литературе недостаточно внимания уделено анализу камерно-инструментальных произведений И. Брамса в контексте их стилистики, что вызвало интерес к Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор. Кларнетовые ансамбли И. Брамса, представляющие поздний период творчества композитора, привлекают новизной тембровых сочетаний, распевностью интонаций, преобладанием в них элегической окрашенности и сосредоточенности, зрелостью композиционных решений. Актуальность избранной темы обусловлена попыткой расширить представления о стилистике позднего периода творчества И. Брамса на примере камерно-инструментальных произведений.

Объектом исследования является анализ характерных черт позднего периода композитора. Цель работы – определить взаимодействие классицистских и романтических тенденций в поздний период творчества Брамса на примере Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор. Цель обозначила перед автором следующие задачи:

- проанализировать Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор в ракурсе поставленной проблемы,
- определить стилистические особенности позднего периода творчества композитора на основе целостного анализа сочинения.

Иоганнес Брамс – один из великих представителей мировой музыкальной культуры, в чьем творчестве тесно переплетаются музыкальные традиции барокко, классицизма и романтизма. Е. Царева определяет: «Баховское» и «Бетховенское», «Шубертовское» и «Шумановское» составляют и стилевые источники, и образно-смысловые элементы, нисколько не умаляя своеобразие языка композитора» [3. С. 43]. Известно, что в музыке Брамса находят обобщение традиции немецкого, австрийского, шотландского, славянского, венгерского фольклора. «Он по-разному претворен... в глубоких созданиях Брамса...», – отмечает И. Мартынов [4. С. 64]. Иоганнес Брамс создатель своего неповторимого самобытного композиторского стиля. «Невозможно не уважать Брамса; нельзя не преклоняться перед девственной чистотой его стремлений...», – пишет П.И. Чайковский [5. С. 64]. Для стиля Брамса характерна многоликость лирических образов с тонким и глубоким проникновением «в жизнь человеческой души» [6. С. 20]. В них сосредоточены разнообразные оттенки переживаний и настроений – от светлой мечтательности до щемяще-грустных.

Стилистика Брамса с господством «мелкого штриха, детализации, несколько сглаженных рельефов», многовариантно проявилась в камерно-инструментальных опусах, представленных сонатами, трио, квартетами, квинтетами и секстетами [6. С. 20]. Подчеркнем, что значительное место принадлежит ансамблям, включающим и партию кларнета, возникновению которых мы обязаны знакомством Брамса с известным кларнетистом Ричардом Мюльфельдом в 1891 году. Так были созданы Трио ор. 144, Квинтет ор. 115 для струнного квартета и кларнета, две сонаты ор. 120 для кларнета и фортепиано. В этих произведениях Брамс предстает перед нами композитором-лириком, в чем «проявляется глубокая и закономерная связь Брамса с романтизмом...» [6. С. 20]. Мягкий тембр кларнета *in A* играет особую выразительную роль в отображении эмоционально-психологической и жанровой конкретики образов этих произведений.

В созданном в 1891 году Трио для кларнета, скрипки и виолончели ор. 114 ля минор мы обнаруживаем характерную для стилистики И. Брамса сопряженность классических и романтических тенденций, выявляющихся в проникновении принципов баховской музыки (полифоничность фактуры, принцип «ядра и развертывания», семантике образов), приоритетом классических форм, в простоте и ясности тематического материала, объек-

тивности музыкально-образной сферы в сочетании с глубиной лирических образов с тяготением к балладности, принципам монотематизма и вариантности.

Лирико-драматическая концепция Трио реализуется в четырехчастном сонатно-симфоническом цикле, построенным на лирико-субъективных образах I части (*Allegro*), светлой созерцательности II части (*Adagio*), жанрово-танцевальной III части (*Andante grazioso*), эмоционально-разноплановому энергичному финалу (*Allegro*). Главенство лирических образов, насыщенных кантиленностью и эмоциональной взволнованностью отличает сонатное *Allegro* I части. Отсутствие образных контрастов восполняется динамикой развития лирических тем, раскрывающих эмоциональный потенциал.

Музыкальная концепция сонатного *Allegro* определяется лирико-повествовательными темами главной партии, возвышенным сосредоточенным образом побочной партии и динамикой их вариантных преобразований. Одноголосный запев первой темы главной партии в начале *Allegro* придает ей черты балладности. Как отмечает музыковед А. Бондурянский, эта тема подобна запеву трубадура: «в ее декламационном пафосе ощущается рыцарская горделивость» [7. С. 60].

Показательно, что запев поручен партии виолончели в его красивой насыщенной кантилене с авторской ремаркой *rosso f.* Во втором предложении (такты 5–13) тема звучит горделиво-страстно у кларнета в вариантно-измененном виде устремляясь к своей кульминации (*нотный пример 1*). Жанровую основу темы подчеркивает органнй пункт в партии фортепиано, размеренное спокойное ритмическое движение мелодии. Подчеркнем, что опора мелодической линии на звуки трезвучия выявляет связь с немецкой народной песенностью, определяющей стилистические черты Иоганнеса Брамса. Брамс с юных лет в своей музыкальной деятельности соприкоснулся с немецкой народной песней (*Lieder*), пропагандируя и обрабатывая ее. Е. Царева отмечает: «Образы, интонации, способы развития, свойственные народной песне, питают лирику Брамса, служат средством ее выражения» [6. С. 21].

Вторая тема главной партии (такты 13–21), продолжая повествовательную линию музыкальной семантики, сохраняет сдержанный характер, но окрашивается вкрадчивыми упругими триольными мотивами у фортепиано, переводящими в дальнейшее сюжетное движение (*нотный пример 1, приложение, стр. 74*).

Эти мотивы в последующем изложении будут играть значительную роль в драматургии всей первой части. Трансформируясь фактурно и в образно-смысловом плане, они будут возникать в разных разделах формы, определяя «сквозную» драматургию сонатного *Allegro*. Вторгающиеся каденции между построениями (такты 4–13) и разомкнутость главной партии способствуют непрерывности музыкального изложения (*нотный пример 2, приложение, стр. 75*).

Резкой сменой динамики (*f*) начинается связующий раздел (такты 22–43), построенный на темах главной партии (*нотный пример 2*). Уплотнение музыкальной ткани, приемы имитационности и мотивной разработки приводят к эмоциональному всплеску. Красочные модуляционные переходы (*a-e-c*), тональная неустойчивость, мерцающая терция, уменьшенные интервалы и аккорды в совокупности с характерным для Брамса ритмическим оформлением синкопы, триоли, пунктирные ритмы – вот те приемы, которые создают экспрессию динамическому развитию, выявляя новые грани первоначального образа.

Слав лирической распеваемости и бурного порыва мы слышим в вариантном изменении проведения первой темы главной партии (*a-e*). Триольные мотивы второй темы главной партии также подвергаются фактурной трансформации. В октавных линиях фортепиано в гармонизации с уменьшенным трезвучием и тритонами, в полифоническом ансамбле всех трех инструментов тема приобретает сосредоточенный и напряженный характер, подчеркнутый *sf* (*нотный пример 2*). Отметим, что применение вариантного переизложения тем главной партии в связующем разделе является типичной тенденцией позднего стиля композитора. Здесь мы наблюдаем проникновение разра-

боточности в экспозиционный раздел формы, что отмечается многими исследователями творчества Брамса.

Вторгающаяся каденция с модуляцией в до мажор подводит к теме побочной партии (такты 43–62), которая продолжает развитие лирической сферы в новой интонационной семантике (*нотный пример 3, приложение, стр. 76*). Соотношение тональностей между главной и побочной партиями (*a-moll – C-dur*) подтверждает приверженность Брамса классическим традициям. Интересно, что преобладающая восходящая направленность мелодической линии здесь сменяется нисходящим движением, репрезентирующим глубину образа. Следует отметить, что песенная основа темы взаимодействует с хоральностью, ярко выраженной в мерном аккордовом складе фортепианной партии. Исследователи справедливо усматривают, что сочетание противоположных по смыслу жанров чрезвычайно характерно для Брамса. Размеренное ритмическое движение в полифоническом ансамбле инструментов создает образ возвышенного просветленного покоя.

Заметим, что полифоническая ткань этой темы насыщается тематическими элементами в виде имитационных переключек (такты 43–46), канонической имитации в обращении у кларнета и виолончели (такты 51–58). Авторская ремарка *dolce* в комплексе с прозрачной фактурой и господством *P* способствует репрезентации хрупкого, светлого образа. Последующее проникновение хоральной фактуры, красочная модуляция в тональность III ступени ми минор, колорит уменьшенного трезвучия VII повышенной ступени, II<sub>7</sub> (такты 52–60) наполняют музыкальный образ элегическими красками.

Вторгающийся каданс вводит в активную, взволнованную тему заключительной партии (такты 63–82) (*нотный пример 4, приложение, стр. 76*). Сочетание моторной пульсации в партии фортепиано, хроматических нисходящих интонаций и плавных диатонических оборотов у кларнета и виолончели придают музыкальному повествованию взволнованно-лирический характер. В музыкальной ткани наблюдается движение голосов параллельными терциями и секстами, типичными для стилистики Брамса. Выделим экспрессию гармонических красок, представленных аккордами DDVII<sub>2</sub> и VII<sub>7</sub> (такты 73–77). Разряженная музыкальная ткань с выразительным соло кларнета вводит в разработку (такты 83–148).

Балладно-повествовательное начало разработки возвращает к образам главной партии, которая проводится в ми миноре в синкопированном ритмическом сопровождении фортепиано. Следует отметить, что разработка построена на трансформации материала главной партии, где находят применение резкие модуляционные переходы, фактурные переключения, имитационные переключки. Интенсивная мотивная работа, насыщение музыкальной ткани виртуозными пассажами, активные модуляционные ходы (*e-fis-A-G-D-e-a*), применение полифонических приемов драматизируют этот раздел формы, построенный в контрастном чередовании образов. Применение вариантного преобразования тематического материала в совокупности с динамическими контрастами и ладовыми сопоставлениями высвечивает действенность лирических образов главной партии.

Тонально неустойчивое четырехтактовое построение подводит к сокращенной репризе, которая начинается с проведения побочной партии в фа мажоре. Ее светлая распевная мелодия вновь возвращает к состоянию покоя и равновесия. Тема проводится с небольшими вариантными изменениями, сохраняя свой первоначальный образ. В процессе ее изложения восстанавливается главная тональность ля минор.

Заключительная партия проводится в расширенном виде с применением тембрового и фактурного варьирования. Композитор дает повторное проведение темы, словно развивая и динамизируя ее. Следует отметить ее просветленное звучание во втором проведении (такты 185), так как тема звучит в одноименном мажоре (*нотный пример 5, приложение, стр. 77*).

Здесь мы сталкиваемся с излюбленными приемами мажоро-минорных сопоставлений в творчестве Брамса. Динамика развертывания музыкальной мысли реализуется в экспрессии параллельных терций в партиях кларнета и виолончели и в имитациях в партии фортепиано (такт 200). Разнообразные приемы тематического развития позволяют композитору полноценно исчерпать ресурсы тематического материала, многогранно раскрывая тончайшие градации настроений.

Принципы бетховенской драматургии находят отражение в коде, в которой вновь проводится материал главной партии. Здесь сумрачно и сосредоточенно звучат обороты из второй темы, оформленные в хоральную фактуру. Мерцания мажоро-минорных красок слышны в заключительных тактах первой части.

Вторая часть – *Adagio* (ре мажор), лаконичная по масштабу, представляет собой сонатную форму без разработки. Неконтрастные лирические образы композиции раскрывают изменчивые состояния души. Насыщенная музыкальная ткань гармонично сочетает тематические элементы во всех трех партиях, а совмещение в музыкальной фактуре гомофонно-гармонических и полифонических методов изложения подчеркивает черты стиля композитора. Пристрастие Брамса к насыщенным гармониям проявляется в удвоениях многозвучных аккордов, в широком применении вводных септаккордов, нонаккордов, альтерированных доминант, двойных субдоминант.

Тема главной партии (такты 1–4) изложена в форме разомкнутого периода (*D-dur*) (нотный пример 6, приложение, стр. 77). Ее светлый безмятежный образ раскрыт в полифоническом диалоге кларнета и фортепиано. Связка (такты 5–8), построенная на материале главной партии, дает вариантное переизложение темы с модуляцией в ля мажор. Отметим, что основная мелодическая линия, порученная виолончели, представлена в новом фактурном оформлении, где доминирует мягкая певучая кантилена, реализованная ресурсами имитационной техники.

Сосредоточенная, хорального склада побочная партия (такты 9–14) выделяется четкой ритмической структурой. Взаимодействие имитационного изложения у кларнета и виолончели с хоральной фактурой фортепиано выявляет глубину образного содержания. Изложенная в ля мажоре, просветленная лирическая тема сгущается красками уменьшенных трезвучий и септаккордов, отклонением в *fis-moll*. Дуэт кларнета и виолончели в процессе изложения приобретающий экспрессивный характер, плавно вводит в заключительную партию (такты 15–21).

Насыщенная фактура заключительной партии утверждает главенство лирических образов. Отметим, что трепетный фигурационный фон фортепиано и кларнета гармонирует с выразительной кантиленой виолончели. Смена эмоциональных оттенков отражена характерными для композитора ладогармоническими средствами – модуляцией во вторую ступень (*h-moll*), гармоническим мажором, мерцанием мажоро-минорных красок, аккордами двойной доминанты и гармонической субдоминанты.

Реприза (такты 22–54) динамизирована и как бы совмещает в себе разработку и репризу. Заметим, что в ней находят широкое применение свойственные стилю И. Брамса методы варьирования. Е. Царева отмечает, что искусство варьирования у Брамса связано и с эстетической или лирической повествовательностью, «и с логикой постепенного роста новых качеств» [6. С. 30]. Побочную партию композитор отпускает, но все остальные темы экспозиции представлены в новом фактурном и гармоническом оформлении. В главной партии обращает на себя внимание *pizzicato* виолончели на фоне кантилены у кларнета. Красочные отклонения в фа дизь минор, си минор, ми минор, широкое применение вводных септаккордов окрашивают тему в новые оттенки. Показательным для Брамса является отклонение в субдоминантовую тональность (*G-dur*) в связующем разделе, усиливающее лирическую экспрессию, в то же время насыщение музыкальной ткани синкопированностью приводит к динамическому росту. Уже в связующей партии динамика, достигая *f*, приводит к эмоциональной вершине (такты 35–40). В заключительной партии выделяются сочетание полифонического

изложения с унисонным проведением темы у кларнета и виолончели, но завершающие мотивы главной партии утверждают лирическую концепцию второй части.

Третья часть – *Andante grazioso* (ля мажор) – изложена в форме рондо. В третьей части цикла композитор обращается к одному из любимых им жанров – вальсу, мелодические и ритмические ресурсы которого он неоднократно разрабатывал в своем творчестве. Жанровые истоки вальса мы обнаружим во второй части виолончельной сонаты, в третьей части второй симфонии, в интермеццо *E-dur* op. 116 № 4, *E-dur* op. 116 № 6, *b-moll* op. 117 и, собственно, в «Вальсах» op. 39 в четыре руки, в вальсах «Песни любви» op. 52 и op. 65 для вокального квартета и фортепиано в четыре руки. Характерные для Брамса сменяющиеся настроения – мечтательные, нежно-лирические, взволнованные, скерцозные – наполняют композицию вальса из Трио ля минор, запечатлевая поэтические образы венского музыкального быта.

Простая по фактуре главная тема (рефрен) вальса воплощает типичный романтически-мечтательный светлый мажорный образ (*нотный пример 7, приложение, стр. 78*). Отметим, что структура рефрена двухчастная (24+24), однотемная ( $A+A_1$ ) с характерными для И. Брамса чертами продолженного развития. Ее пластичная, с преобладанием поступенных ходов тема интонационно близка вальсам И. Штрауса. Подчеркнем, что выразительное значение имеет ямбическое начало мелодических фраз с их дактилическим завершением. Мелодическая линия, порученная кларнету, а затем фортепиано, дополняется аккордами *pizzicato* и подголосками *arco* у виолончели. Выразительную роль в динамике развития музыкального образа выполняют модуляции и отклонения в до минор, ми мажор, фа диез минор, игра красками одноименных ладов. Типичный для музыкального языка Брамса ход по звукам уменьшенного септаккорда VII ступени (*fis-moll*) вводит в мир проникновенной, романтически-мечтательной песенности следующего раздела.

Так, первый эпизод (такты 49–98) своей мягкой элегичностью в полифоническом переплетении коротких мотивов кларнета и виолончели раскрывают другую сферу лирики. Подчеркнем, что черты позднего стиля Брамса проявились в экспрессии гармонического языка, насыщенного аккордами вводных септаккордов, доминантноаккордов.

Второй эпизод (такты 114–170) благодаря мажорному колориту (*D-dur*) и подвижным мелодическим фигурациям приобретает игриво скерцозный характер. Яркое контрастирование второго эпизода определяет связи с классическими композиционными принципами. Показательно, что композитор дает варьированное повторение рефрена, динамизируя лирическую композицию.

Четвертая часть цикла – *Allegro* – изложена в форме сонатного *Allegro* в главной тональности ля минор. Тематический материал главной и побочной партий отличается многоликостью. Так, главная партия включает три основных тематических элемента, а побочная два. Экспозиция начинается с изложения главной партии, в которой разнохарактерные элементы объединяются ямбическими построениями (*нотный пример 8, приложение, стр. 78*). Следует отметить, что ритмически упругие мотивы и фразы первых двух тематических элементов придают музыке энергичный устремленный характер. Брамс мастерски использует тембровые контрасты, поручая проведение первых двух тематических элементов виолончели, а третий, наиболее лирически распетый – мягкому тембру кларнета *in A*. Заметим интонационную связь тематизма главной партии с песенно-танцевальными жанрами немецкой и венгерской народной музыки. Так, уже во втором тематическом элементе слышны характерные обороты венгерского фольклора. Песенные интонации первого элемента, а также первая тема побочной партии говорят о тесной связи с австро-немецкой музыкой. В. Корниевский отмечает: «Как и у Шуберта, у него песенное начало проникает во все жанры и проявляется на всех уровнях произведения: в характере мелодики, гармонии, фактуре, вариантности развития» [8. С. 4].

Связующая партия (такты 13–37), насыщенная эмоциональными контрастами, строится на втором тематическом элементе главной партии и представляет собой обширное построение с чертами развития. Горделиво-энергичные мелодические обороты в сопоставлении с нежной кантиленой составляют основу тонально-неустойчивой связи, в которой имеются значительные характерные для Брамса мажоро-минорные (*A-a*) колебания.

Побочная партия (такты 38–65), изложенная в ми миноре, включает два контрастных образа – лирически сосредоточенный и танцевальный. В этом разделе формы мы вновь слышим сочетание немецких национальных черт с венгерскими, отражающими драматургию финала. В первой теме (такты 38–50) образ размышления передан в сочетании тембра виолончели и фортепиано в гомофонно-гармонической фактуре, затем переходит в экспрессию полифонических имитаций кларнета и виолончели. Глубина образа подчеркивается применением уменьшенных аккордов (*ум<sub>6</sub>*, *ум<sub>53</sub>*, *ум<sub>VII<sub>7</sub></sub>*).

Вторая тема побочной партии (такт 58) также излагается в ми миноре, но представляет яркий контраст предшествующей лирике. Композитор обращается здесь к венгерскому Чардашу с его упругими ритмами, подвижным темпом, гомофонной фактурой. Отметим, что заключительные гаммообразные пассажи этой темы вторгаются в начало разработки (такт 66).

Разработка начинается с проведения темы главной партии в главной тональности (ля минор) в новом фактурном варианте, вновь возвращая к энергичной звучности. В центральном разделе разработки (такты 77–105) получает развитие первый элемент главной партии, в котором автор выявляет новые качества. Применяя полифонические, гармонические, фактурные приемы преобразования, И. Брамс трансформирует музыкальный образ. В нисходящих терцовых ходах, имитационных переключках, мотивных трансформациях, красочных отклонениях тема приобретает хрупкий, романтически взволнованный характер, в чем проявилось искусство эмоционального переключения, характерное для композитора [9. С. 112]. Характерные черты музыкального мышления Брамса выявляются в движении мелодических линий по звукам *ум<sub>VII<sub>7</sub></sub>*, *S<sub>9</sub>*, терцовых тональных соотношениях (*a-F*, *F-Des*), синкопированности, октавных удвоений в партии фортепиано, экспрессии терцовых удвоений.

Следует выделить тонкий лиризм предыктового раздела разработки, в котором в полифоническом сплетении проводятся фрагмент связующей части с третьим тематическим элементом главной партии. Выразительные модуляционные переходы ре мажора, си мажора, си минора с мажоро-минорными мерцаниями терцовых тонов отражают характерные черты композиторского мышления Брамса. Просветленный колорит этих образов вводит в мажорное начало (*A-dur*) репризы, в которой композитор продолжает излагать материал связующей части. Ее заключительный модуляционный ход подготавливает проведение тем побочной партии в ля миноре. Подчеркнем, что фактурно измененное изложение второй темы звучит на *tutti* (такты 154–162), приобретая приподнятый горделивый характер.

Кода (такт 163) построена на энергичных мотивах главной партии, утверждая эмоциональный подъем, реализовавшийся в уплотненной фактуре изложения и виртуозных пассажей у всех партий. Так, элегические настроения разработки преобразуются в поток активного движения через динамику преобразований тематического материала в репризе и коде. Подчеркнем, что применение вариантного переизложения тем главной партии в связующем разделе является типичной тенденцией позднего стиля композитора, то есть происходит проникновение разработочности в экспозиционный раздел формы. «В трактовке сонатной формы, – подчеркивает Друскин М., – И. Брамс также дал индивидуальные решения: свободу выражения он сочетал с классической логикой развития, романтическую взволнованность – со строго рациональным проведением мысли» [9. С. 111].

На основе представленного анализа Трио ор. 114 для кларнета, виолончели и фортепиано можно сделать вывод о самобытности музыкального мышления композитора,

впитавшего в себя традиции классицизма и романтизма. Классические композиционные принципы у И. Брамса проявляются в четком строении четырехчастного сонатно-симфонического цикла, в тональных соотношениях главных тем, использовании классических принципов формообразования. Романтические черты стиля выявляются в преобладающем значении лирических образов, наполненных широкой градацией чувств. «Как подлинный наследник Р. Шумана, – отмечает Е. Царева, – И. Брамс вернулся к большей простоте и обобщенности классического искусства, обогащенной глубоким и тонким психологизмом – завоеванием романтиков» [6. С. 20].

Среди ярких примет позднего стиля назовем:

- песенность тематического материала;
- терцово-секстовые ходы в мелодии;
- синтетичность тематизма;
- в гармоническом плане – соединение классической функциональности с плагальностью и медиантностью, в тяготении к уменьшенным септаккордам и уменьшенным трезвучиям;
- принципы терцовости в модуляционных переходах;
- вариационная трансформация тем.

Трио ля минор ор. 114 репрезентирует зрелое мастерство Иоганнеса Брамса, в то же время высвечивает черты позднего стиля с преобладанием элегических красок, полифоничностью музыкальной ткани, детализированностью штриха, принципами равноправия голосов и партий, проникновением разработочности в экспозиционные разделы формы. Экспрессия гармонического языка, насыщенная аккордами вводных септаккордов, нонаккордов, доминантовых нонаккордов, двойная субдоминанта, альтерированные аккорды характеризуют поздний стиль композитора.

В век возросшего интереса к камерной музыке исполнителя все чаще обращаются к произведениям Иоганнеса Брамса, которые привлекают мастерством ансамблевого письма, глубиной психологизма музыкальных образов. Искусство Брамса, оказавшее громадное влияние на композиторов разных стран – Б. Мартину, А. Дворжака, М. Регера, П. Хиндемита, Г. Малера, А. Брукнера, Г. Вольфа, молодого Р. Штрауса и других, остается актуальным и для нашей эпохи, являясь «современным открытием прошлого».

Романтические тенденции в творчестве современных композиторов проявляются в эмоциональной отзывчивости, в усилении мелодического начала, в возрастании роли консонантности, гармонической красочности, в полифонизации ткани.

### Литература

1. Арановский М. На рубеже десятилетий // М. Арановский. Современные проблемы советской музыки. Л.: Сов.комп., 1983. С. 37–52.
2. Зайцева М. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса // Международный электронный научный журнал. 2016. Т. 2. № 9. С. 11.
3. Царева Е. Жанр симфонии в зарубежной музыке // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 3. М.: Музыка, 1981. С. 31–50.
4. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М.: Музыка, 1970. 504 с.
5. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1974. Т. XIV. 17 с.
6. Царева Е. К проблеме стиля И. Брамса // Из истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1971. С. 19–34.
7. Бондурянский А. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса: Проблемы интерпретации. М.: Музыка, 1986. 78 с.
8. Корниевский В. Творчество И. Брамса: мировоззрение, принципы мышления, особенности музыкального языка. URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/02/06/tvorchestvo-u-bramsa-mirovozzrenie-printsipy>. Дата обращения 24.09.2021.
9. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1976. 528 с.
10. Царева Е. Иоганнес Брамс: Монография. М.: Музыка, 1986. С. 98.

**Trio in A Minor for Clarinet, Cello, and Piano by Johannes Brahms in the Context of the Late Style**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 3 (82), 65–78.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-65-78

*Servet Ya. Mambetov*, Crimean Engineering and Pedagogical University (Simferopol, Russian Federation). E-mail: 52s.mambet@gmail.com

**Keywords:** romanticism, classicism, clarinet, harmonic language, melodiousness, folklore.

The article aims to reveal the features of Johannes Brahms's late style in the genre of chamber instrumental music. The material of the study is Trio Op. 114 for Clarinet, Cello, and Piano as a representative example of the composer's late style. The methodology of holistic analysis made it possible to identify typical features of Brahms's late style. The analysis of the Trio has revealed the predominant importance of song-singing lyrical images. The principle of through-development with a monothematic approach dominates in the advancement of the images, which is clearly visible in the transformation of the main-part themes in the first movement of the cycle, as well as the main part themes in the second movement, the refrain theme in the third movement, and the main-part theme in the fourth movement. The variant rearrangement of the themes using imitative polyphony and motif development, and the penetration of expositional sections of the form contribute to the dynamism and integrity of the compositional whole, and also reflect the dynamics of the finest gradations of subjectively lyrical feelings. These parameters of the musical style indicate an aspiration to symphonize the chamber-instrumental genre. The harmonic factor is among the techniques that with great completeness reveal the expressiveness of the musical language of Brahms as a Romanticist. The broad use of the harmony of the leading seventh chords, the ninth chords, the diminished triads, the double dominant and harmonic subdominant chords increase the personal and subjective character of the images thus reflecting the stylistics of the composer's musical thinking in the last period of his creative activity. The timbre of the clarinet wonderfully harmonizes with the piano and the cello, and naturally and accurately reflects the song lyrical themes in their quiet measured flow. The detailed and subtle strokes of the Trio's instrumental parts aptly highlight new shades of the composer's multifaceted lyricism. Trio in A Minor, Op. 114, reflects Johannes Brahms's mature mastery and highlights features of his late style with the predominance of elegiac colors, the polyphonic character of the musical fabric, and the principles of equality of voices and parts.

**References**

1. Aranovskiy, M. (1983) Na rubezhe desyatiletiiy [At the Turn of the Decade]. In: *Sovremennyye problemy sovetskoy muzyki* [Contemporary Problems of Soviet Music]. Leningrad: Sov. komp. pp. 37–52.
2. Zaytseva, M. (2016) Osobennosti muzykal'nogo myshleniya Iogannesa Bramsa [Features of the Musical Thinking of Johannes Brahms]. *Mezhdunarodnyy elektronnyy nauchnyy zhurnal*. 2 (9).
3. Tsareva, E. (1981) Zhanr simfonii v zarubezhnoy muzyke [Symphony Genre in Foreign Music]. In: *Voprosy muzykal'noy pedagogiki* [Issues of Musical Pedagogy]. Vol. 3. Moscow: Muzyka. pp. 31–50.
4. Martynov, I. (1970) *Ocherki o zarubezhnoy muzyke pervoy poloviny XX veka* [Essays on Foreign Music of the First Half of the 20th Century]. Moscow: Muzyka.
5. Tchaikovsky, P.I. (1974) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. 14. Moscow: Muzyka.
6. Tsareva, E. (1971) K probleme stilya I. Bramsa [To the Problem of J. Brahms's Style]. In: *Iz istorii zarubezhnoy muzyki* [From the History of Foreign Music]. Moscow: Muzyka. pp. 19–34.

7. Bonduryanskiy, A. (1986) *Fortepiannye trio Iogannesa Bramsa: Problemy interpretatsii* [Piano Trios of Johannes Brahms: Problems of Interpretation]. Moscow: Muzyka.

8. Kornivskiy, V. (2017) *Tvorchestvo I. Bramsa: mirovozzrenie, printsipy myshleniya, osobennosti muzykal'nogo yazyka* [Oeuvre of J. Brahms: Worldview, Principles of Thinking, Features of the Musical Language]. [Online] Available from: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/02/06/tvorchestvo-y-bramsa-mirovozzrenie-printsipy> (Accessed: 24.09.2021).

9. Druskin, M. (1976) *Istoriya zarubezhnoy muzyki* [History of Foreign Music]. Vol. 4. Moscow: Muzyka.

10. Tsareva, E. (1986) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka.

## Приложение

### Нотный пример 1

The image shows a page of a musical score for a piano trio. The instruments are Clarinet in A, Violoncell, and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro.' The score is in G major and 3/4 time. The first system shows the Clarinet in A and Violoncell parts. The Clarinet part has a dynamic marking of 'poco f' and a triplet of eighth notes. The Violoncell part has a dynamic marking of 'poco f'. The second system shows the Pianoforte part, which has a dynamic marking of 'un poco f'. The third system shows the Clarinet in A and Violoncell parts with a dynamic marking of 'dim.'. The fourth system shows the Pianoforte part with a dynamic marking of 'p'. The fifth system shows the Clarinet in A and Violoncell parts with a dynamic marking of 'pp'. The sixth system shows the Pianoforte part with a dynamic marking of 'pp'. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Нотный пример 2

The image displays a handwritten musical score for piano and voice, organized into seven systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano part features complex textures, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *f* and *ff*. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including the word "coll." written twice, and various other markings and symbols. The notation includes notes, rests, beams, and slurs, with some notes marked with accents or slurs. The overall appearance is that of a working manuscript or a student's score.

Нотный пример 3

This musical score, labeled "Нотный пример 3", consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. Handwritten annotations in the first system include "E. dir" and "dolce". The second system features a vocal line and piano accompaniment, with handwritten notes "poco" and "p". The third system shows a vocal line and piano accompaniment. The fourth system is a piano accompaniment with complex chordal textures. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Нотный пример 4

This musical score, labeled "Нотный пример 4", consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. Handwritten annotations in the first system include "f" and "p". The second system features a vocal line and piano accompaniment, with handwritten notes "p" and "f". The third system shows a vocal line and piano accompaniment. The fourth system is a piano accompaniment with complex rhythmic patterns. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Нотный пример 5

This musical score consists of two systems. The first system features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part begins with a *pp* dynamic and includes a *p dolce* section. The violin part starts with a *pp* dynamic and includes a *dol.* section. The second system continues the piano part with a *pp* dynamic and the violin part with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Нотный пример 6

This musical score consists of two systems. Both systems are marked *Adagio.* The first system features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part begins with a *p dol.* dynamic and includes a *pp* section. The violin part starts with a *p dol.* dynamic and includes a *pp* section. The second system continues the piano part with a *pp* dynamic and the violin part with a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Нотный пример 7

Andantino grazioso.

pizz.

Andantino grazioso.

*pdolce*

This musical score is for a piece in 3/4 time, marked "Andantino grazioso". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line features a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth. The piano accompaniment includes a pizzicato section in the first two measures and a section marked "pdolce" (piano dolce) in the third measure. The score is presented in two systems, each with a vocal staff and a grand staff (treble and bass clefs).

## Нотный пример 8

Allegro.

Allegro.

*f*

This musical score is for a piece in 2/4 time, marked "Allegro". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb). The vocal line starts with a fermata and then has a melodic line with a slur. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets, marked with a forte dynamic (*f*). The score is presented in two systems, each with a vocal staff and a grand staff (treble and bass clefs).