

3. Kremlev, Yu.A. (1970) *Fortepiannyye sonaty Betkhovena* [Beethoven's piano sonatas]. Moscow: Soviet composer.
4. Kirillina, L. (2009) *Betkhoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven: life and works]. Moscow: Research centre “Moscow conservatory”.
5. Laul, P.R. (2021) *Tridtsat' dve sonaty Betkhovena opyt ispolnitel'skogo i pedagogicheskogo analiza* [Beethoven's thirty-two sonatas: experience of performance and pedagogical analysis]. Saint Petersburg: Composer.
6. Fisher, E. (2007) *Fortepiannyye sonaty Betkhovena* [Beethoven's piano sonatas]. Moscow: Publishing house “Classics–XXI”.
7. Rubinstein, A.G. (2025) *Leksii po istorii fortepiannoy literatury* [Lectures on the history of piano literature]. Moscow: [Online] Available from: <https://urait.ru/bcode/564790> (Accessed: 23.02.2026).
8. Rollan, R. (1937) *Zhizn' Betkhovena* [Life of Beethoven]. Moscow: Muzgiz.
9. Blagoy, D. (1970) “*Appassionata*”. [Online] Available from: <https://mus.academy/articles/appassionata> (Accessed: 21.04.2026).
10. Loesch, H. & Brinkmann, F. (2012) Temp v “*Appassionata*” Betkhovena v ispolneniyakh ot 1927 do 2006 goda [Tempo in Beethoven's “*Appassionata*” in performances from 1927 to 2006]. *Muzykal'naya akademiya – Music academy*. 2 (738). pp. 88–95.
11. Neuhaus, G.G. (1964) Yeshche o Rikhtere [More about Richter]. *Muzykal'naya akademiya – Music academy*. 3 (304). pp. 86–89.
11. Korto, A. (1965) *O fortepiannom iskusstve: stat'i, materialy, dokumenty* [On piano artistry: articles, materials, documents]. Moscow: Music.

УДК 787

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-109-118

**В.В. Провотарь, С.А. Ушакова**

**ОБРАЗНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА  
И. БРАМСА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ЧЕТЫРЕ СТРОГИХ НАПЕВА»  
В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Д.Б. ШАФРАНА)**

*В статье охарактеризована образность произведений позднего творческого этапа И. Брамса в контексте анализа эволюции его мировоззрения. Предметом исследования стало образное наполнение произведения «Четыре строгих напева» и особенности его воплощения в транскрипции для виолончели и фортепиано, созданной Д.Б. Шафраном. Произведение проанализировано в контексте эстетических взглядов композитора в поздний период его творчества, охарактеризованы особенности инструментального переложения «Четырех строгих напевов».*

*Ключевые слова: образность, напев, романтизм, И. Брамс, переложение, виолончель, Д.Б. Шафран.*

*Актуальность темы исследования. При изучении творчества композитора И. Брамса (1833–1897) в контексте эпохи романтизма становится очевидной особая роль его наследия для современников и последователей в области музыкального искусства. Эстетика творчества И. Брамса в большей степени базировалась на музыкальных открытиях прошлых эпох, а не предвосхищала нововведения. Однако некоторые из его произведений стали предтечей для творческих открытий композиторов «Новой венской школы». Так, Е. В. Литвих, изучая интермеццо (op. 119 № 3) И. Брамса, приходит к выводу, что при его создании композитором был применен «ряд неklas-*

сических принципов работы с музыкальным материалом, которые предвосхитили открытия композиторов нововенской школы (в частности, Веберна)» [1]. Достигнув совершенства в мастерстве композиторского дела, И. Брамс смог в своих опусах выразить образы, находящие живой отклик у множества людей, затрагивая темы, значимые для каждого слушателя, а также вопросы вечных ценностей, пытаясь через творчество найти ответы на вопросы бытия. Следуя мировосприятию эпохи романтизма, в рамках которого были созданы его произведения, композитор пришел к идее неотвратимости нравственного долга, являющегося стержнем человеческого существования.

Актуальность темы данной статьи подтверждается неиссякаемым интересом к произведениям И. Брамса среди исследователей и исполнителей, так как наследие композитора стало эталоном музыкального искусства XIX века, содержащим в себе основы классической эпохи и открытия, характерные для романтизма как художественного направления. В статье рассмотрен цикл И. Брамса «Четыре строгих напева» (op. 121), содержание которого погружает исследователя в сферу философских размышлений на экзистенциальные темы.

При детальном изучении образного содержания сочинений композитора позднего периода творчества можно наблюдать, что подобная тематика возникает часто. Произведения И. Брамса данного периода (1891–1897) наполнены экспрессией и эмоциональной рефлексией. Вместе с тем его сочинения отличаются четкостью форм и тонким выбором необходимых средств музыкальной выразительности. Методы и приемы, которыми пользовался композитор для построения своей системы образов в этом периоде творчества, представляют собой особый интерес для исследователя. Анализ переложения «Четырех строгих напевов» Д.Б. Шафраном для виолончели и фортепиано раскрывает новые грани сочинения, а также делает его доступным для другой категории исполнителей и слушателей, адаптируя произведение для камерно-инструментального исполнения.

*Степень научной разработанности проблемы.* Теоретическую базу статьи составили работы, посвященные изучению творчества И. Брамса: монографии М.С. Друскина [2] и Е.М. Царевой [3], в которых базой исследования была музыка И. Брамса и его эпистолярное наследие; книга К. Гейрингера [4], основывающаяся на анализе писем И. Брамса, приобретенных Обществом любителей музыки (г. Вена), и черновых набросков нот с пометками композитора. Также был изучен ряд работ, появившихся в сравнительно недавнее время, и рассматривающих произведения И. Брамса позднего периода. Так, П.В. Захарова освещает круг образов творческого наследия композитора, выстраивая их в систему по принципу «топосов», где центральным элементом является стремление композитора к образам блаженства [5]. О.Е. Шелудякова характеризует исповедь и проповедь как феномены искусства позднего романтизма [6]. В контексте стилистики романтизма С.Я. Мамбетов анализирует позднее творчество И. Брамса [7]. В исследовании О.В. Бугаева на основе обширного материала систематизирован жизненный и творческий путь композитора [8]. Ценный источник для осмысления творческого кредо И. Брамса представляет собой сборник писем композитора под редакцией С.И. Рогового [9].

При подробном изучении музыковедческой литературы становится заметным недостаток аналитических работ, посвященных произведениям И. Брамса позднего периода, в частности, циклу «Четыре строгих напева». Это произведение, особенно в переложении для виолончели и фортепиано, занимает центральное место в творчестве композитора, так как сосредоточивает в себе новизну тембровых сочетаний, тяготение к распевным интонациям, сохраняет баланс между образами, полными сосредоточенности и созерцания, и зрелостью композиционных решений.

*Цель, задачи и предмет исследования.* Цель статьи – выявление образной специфики «Четырех строгих напевов» И. Брамса через анализ особенностей ее

инструментального воплощения в транскрипции для виолончели и фортепиано Д.Б. Шафрана. Для достижения цели статьи были решены следующие задачи: обозначить круг произведений позднего периода творчества И. Брамса, их образный строй, а также темы, затрагиваемые композитором для их воплощения; выявить роль цикла «Четыре строгих напева» в творческом наследии И. Брамса; проанализировать особенности переложения цикла «Четыре строгих напева» для виолончели и фортепиано Д.Б. Шафрана. Предметом исследования является позднее творчество И.С. Брамса.

*Научная новизна исследования.* Новизна статьи заключается в выявлении в творчестве И. Брамса особенностей взаимодействия традиционных форм работы с новаторскими идеями, в определении стилевой идентичности творческого метода композитора в эстетическом контексте современной ему эпохи. Кроме того, анализируемая в статье транскрипция для виолончели и фортепиано брамсовских «Четырех строгих напевов», сделанная Д.Б. Шафраном, может быть интересна исполнителям для создания авторской интерпретации при работе с произведениями подобного рода образности и тематики.

*Методология и методы исследования.* При работе над статьей были использованы: историко-биографический метод, в рамках которого был изучен исторический контекст создания произведения и проведен анализ влияния на него эстетики эпохи романтизма; семантический анализ, позволивший исследовать взаимосвязь музыки с отобранными композитором текстами из Священного Писания, проследив их связи со средствами музыкальной выразительности; компаративный метод, благодаря которому были сравнены оригинальный вариант цикла «Четыре строгих напева» (ор.121) и переложение, выполненное Д.Б. Шафраном для виолончели и фортепиано.

*Источниковая / эмпирическая база исследования.* Материалом исследования стали произведения позднего периода творчества И. Брамса; более детально рассматривалось его произведение «Четыре строгих напева», а также его переложение для виолончели и фортепиано, сделанное Д.Б. Шафраном.

*Основная часть.* Поздний период творчества И. Брамса Е.М. Царева отсчитывает с 1881 года [3. С. 322]. В этот момент композитор принимает решение больше не писать музыку, занимаясь в основном приведением в порядок уже опубликованных ранее произведений, уничтожая неудачные, на его взгляд, наброски, эскизы, а также личные письма. «В последнее время я начинал много произведений, в том числе и симфонии, но ничего не получалось; тогда я подумал, что я уже слишком стар, и твердо решил ничего больше не писать. Я рассудил, что вроде бы всю мою жизнь был достаточно прилежен, достиг достаточно многого и мог бы теперь жить спокойно и не иметь в старости забот. И это решение принесло мне столько радости и удовлетворения, что я начал все сначала» [10. С. 247].

Но в данный период композитором были созданы произведения, несущие в себе особый колорит. Например, К. Кальбек отзывался о фортепианных произведениях (ор. 116–119) И. Брамса как о сочинениях, в которых запечатлено «абсолютное совершенство стиля, высшая степень концентрации мысли, сочетание классической ясности формы с романтической свободой высказывания, преобладание элегического тона в соединении с широтой образного и стилистического диапазона» [Цит. по: 3. С. 332]. В связи с этим Е.М. Царева приходит к мысли, что данные качества ярко иллюстрируют характерные черты позднего стиля композитора и несут в себе итоговое значение по отношению ко всему его фортепианному наследию [3. С. 333].

В 1891 году И. Брамсом были сочинены два произведения для кларнета: трио (ор. 114) и квинтет (ор. 115). Их создание предшествовало упомянутым выше фортепианным пьесам (ор. 116–119). Идея сделать солирующим инструментом кларнет появилась у композитора благодаря встрече с выдающимся исполнителем его сочинений – Р. Мюльфельдом. «Ты даже не можешь себе представить такого кларнетиста, как

тамошний Мюльфельд. Он вообще лучший духовик, какого я знаю», – писал И. Брамс Кларе Шуман [9]. Как отмечала Е.М. Царева, «квинтет принадлежит к вершинам творчества композитора, концентрируя все характерные особенности брамсовского позднего камерного стиля и давая новое решение драматической концепции композитора» [3. С. 323].

Последним сочинением И. Брамса стал цикл из 11 маленьких хоральных обработок для органа (1896, ор. 122). В нем, по мнению Е.М. Царевой, можно проследить «баховскую линию», идущую от ранее изданного произведения – «Четырех строгих напевов» [3. С. 351], и отмечает также, что хоралы у композитора выполняют свое обычное предназначение «символа стойкости человеческого духа» [3. С. 352]. В этом сборнике композитор использует хоралы «Всею сердцем я стремлюсь к блаженному концу» и «О мир, я должен тебя покинуть», сделав два варианта обработок на каждый хорал.

Цикл «Четыре строгих напева» (1896, ор. 121) также появился в поздний период творчества композитора. О.Е. Шелудякова относит это произведение к жанру музыкальной проповеди, занявшему, по ее мнению, определенную нишу в эпохе позднего романтизма. Ученый относит этот жанр к типу произведений, в котором преобладают экзистенциальные образы, созданные стремлением автора к индивидуализированному и яркому высказыванию, которое прослеживалось как на содержательном уровне, так и на уровне выбора средств музыкальной выразительности. «Значительную роль в достижении подлинного эмоционально-духовного контакта со слушателем, – характеризует О.Е. Худякова специфику жанра музыкальной проповеди, – играет простота, искренности и интимный тон высказывания, реализующийся через опору на задушевные, доверительные, отшлифованные в достижении определенной эмоции интонации... использование отточенных форм лирического мелодического высказывания» [6. С. 165].

Отношение композиторов эпохи романтизма к слову при создании произведения экзистенциального содержания можно определять как равноправное «сотрудничество» музыки с текстом. В этот временной отрезок баланс между словом и музыкой композиторами при создании произведений был вновь пересмотрен, и теперь слово стало рассматриваться как первоисточник, требующий одухотворения музыкальными средствами. Композитор в эпоху романтизма становится субъектом, заботящимся о судьбах мира, и через свое творчество пытающимся отразить все нюансы сложившейся у него картины мироздания. Его произведения могут рассматриваться не только как проповедь, посредством которой происходит контакт со слушателями, но и как источник рефлексии и самопознания [6. С. 165].

Цикл «Четыре строгих напева» был создан для солирующего голоса и фортепиано. Композитор сам отобрал для него тексты из Ветхого и Нового заветов и объединил их в захватывающее дух высказывание о бренности земного бытия. К. Гейрингер характеризует данное произведение как кантату-соло или даже своего рода сольную ораторию. Он также опирается и на характер музыкального тематизма, который в основном представляет собой речитатив, ариозо и декламацию, а фортепианная партия содержит в себе архаический стиль изложения в сочетании с оркестровой фактурой [4. С. 303]. При этом К. Гейрингер отмечает, что композитор оставил оркестровые наброски к данному произведению (в Обществе любителей музыки, находящемся в Вене, сохранился лист с таким содержанием) и предположил, что И. Брамс думал о воплощении образов посредством инструментальной музыки [4. С. 303–304].

Идею воплощения цикла «Четыре строгих напева» в инструментальном звучании осуществил Д.Б. Шафран, создав переложение для виолончели и фортепиано. Будучи известным исполнителем, он пришел к мысли о расширении виолончельного репертуара через создание переложений для своего инструмента. В связи с этим О.В. Бугаев подчеркивает, что музыканту было свойственно брать в работу только те произведения,

которые соотносились с его эстетическими взглядами и через которые он мог бы донести свои мысли и художественные открытия слушателям [8].

Д.Б. Шафран трактовал виолончель как многотембровый инструмент. При знакомстве с записями, на которых запечатлена его игра, становится заметным его стремление к максимальной детализации, которое проявляется в динамике, штрихах, вибрации, способе звукоизвлечения. Как подчеркивает О.В. Бугаев, что исполнитель тяготел к эстетике романтизма. Начиная работу по переложению любого произведения, Д.Б. Шафран оттачивался от понимания того, что он является соавтором композитора. Поэтому музыкант довольно непринужденно обращался с авторским текстом и его замыслом (если того, по его мнению, требовало содержание произведения, и позволяли особенности инструмента), отдавая первенство в данном вопросе свободе исполнительской интерпретации [8].

Дилемму взаимодействия исполнителя с авторским текстом он понимал таким образом, что свобода исполнителя может быть ограничена его собственной концепцией. Она не должна выражаться в словах, но как главная мысль способна собрать воедино все средства выразительности, необходимые для реализации художественного замысла в целом. Для успешного исполнения и передачи авторской мысли необходимо было провести анализ содержания и средств музыкальной выразительности, которые выбрал И. Брамс для передачи темы бытия. В связи с этим рассмотрим каждую часть цикла «Четыре строгих напева» и охарактеризуем их как в вокальном варианте, так и в инструментальном – для виолончели и фортепиано.

Первый напев построен на тексте из Ветхого Завета (Екклесиаст 3:19–22). Музыка этой части у И. Брамса содержит в себе два эпизода, контрастирующих между собой: первый является сосредоточенной и сдержанной мелодией в миноре, а второй – порывистым высказыванием с элементами мажорного лада. Они дважды сменяют друг друга. В финале появляется квинтовое мерцающее созвучие, в основании которого лежит звук d. Оно придает ощущение мажорного трезвучия, но после паузы резко звучит минорная тоника, обрывая тем самым эмоцию слабой надежды и забывая (пример 1).

Пример 1. Брамс И. Четыре строгих напева. Напев 1 (77–79 такты)



В исполнении этого напева Д.Б. Шафраном слышно сохранение замысла автора, но при этом трактовка звука более тяготеет к романтическому стилю. Эпизоды, подвижные по темпу, звучат более трепетно, за счет чего контраст между квинтовым созвучием и последними в этом напеве ре-минорными трезвучиями становится более ярким и несущим в себе краску горестной тяжести (пример 1). Партия фортепиано в этом переложении приобретает значимую роль: это уже не просто сопровождение, но в некоторых моментах и дополняющий виолончель голос.

Второй напев написан также на текст из Ветхого завета (Екклесиаст 4: 1–3). Основная тональность его g-moll. Мелодия содержит в себе нисходящую направленность по терцовым ходам, зачастую включающую в себя звучание уменьшенных трезвучий и септаккордов. В библейской цитате выражена мысль об утешении страждущих и

блаженстве тех, кто еще не пришел в этот земной мир и не узнал о страданиях. Финальное построение в одноименном мажоре подчеркивает эту эмоциональную двойственность, заложенную в тексте (пример 2).

Пример 2. Брамс И. Четыре строгих напева. Напев 2 (такты 57–69)

ist bes.ser als al - le bei - de, und des Bö - sen  
nicht in - ne wird, das un - ter der Son - ne ge -

*sostenuto poco a poco*  
*espress.*  
*sostenuto poco a poco*  
*p*

Нисходящие терцовые ходы, характерные для этой части, в своем переложении тембрально акцентирует Д.Б. Шафран. Виолончель подчеркивает «вязкость» этих мелодических ходов по уменьшенным гармониям использованием среднего и нижнего регистров. Это передает скорбь, а также «физическую» тяжесть страданий, о которых повествуется в тексте. В соль-мажорном завершающем эпизоде теплый тембр виолончели придает «человечности» и вселяет надежду.

Текст третьего напева взят также из Ветхого Завета (Сирах 41:1–4). В этих строках содержатся рассуждения о смерти и принятии ее наступления душами, находящимися в различных состояниях: в благополучии – и принимающие смерть как наказание или в страдании и болезни – и ждущие смерть как избавление. И. Брамс решил начать этот напев тональностью e-moll, но в процессе развития происходит смена тоники на одноименную (пример 3). Такое тональное решение подтверждает мысль, что смерть может стать благом и избавлением от земных страданий. Партия фортепиано содержит в себе в основном аккордовые построения, которые можно трактовать и как отсылку к хоральной традиции.

Пример 3. Брамс И. Четыре строгих напева. Напев 3 (13–20 такты)

Tod, o Tod, wie bit - ter, wie bit - ter bist du.  
O Tod, wie

*p*

В данном напеве в переложении фортепианная партия получает хоральную функцию, а виолончель звучит как одинокий вопрошающий голос. Если в партии вокалиста звучит идея принятия смерти как избавления (эпизоды в мажоре), то партия фортепиано растворяет вербальную «конкретику» и универсализирует смысл произведения.

Четвертый напев становится эмоциональной вершиной данного цикла. Для финала композитор взял текст из Нового Завета (1 Коринфянам 13:1, 3, 12–13), посвященный рассуждению о любви. Первая часть этого напева напоминает пламенную проповедь о тщетности мыслей и поступков, совершенных без любви; выбор мажорного лада с первых же звуков напева акцентирует его значимость в авторской концепции произведения (Es-dur) (пример 4).

Пример 4. Брамс И. Четыре строгих напева. Напев 4 (1–7 такты)

Andante con moto ed anima

Singstimme

Pianoforte

Wenn ich mit

Men - schen-und mit En - gel-zun-gen re - de-te, und hät-te der Lie -

Середина напева представляет собой мелодию кантиленного склада в H-dur, сопровождающуюся триолями в аккомпанементе. Обилие хроматизмов и задержаний помогает более ярко раскрыть образ, заложенный в тексте (пример 5).

Пример 5. Брамс И. Четыре строгих напева. Напев 4 (46–53 такты)

Adagio

Singstimme

Pianoforte

tze. Wir se - hen jetzt durchei-nen

Spie - gel in ei - nem dunkeln Wor - te,

Переложение для виолончели этого напева делает мелодию более чувственной и пронзительной. Инструмент раскрывает теплоту своего тембра, а за счет возможностей диапазона нивелирует напряжение в звуке, с которым сталкивается вокалист.

Завершая анализ образного плана цикла «Четыре строгих напева», отметим, что И. Брамс, возможно, пытался донести до слушателей мысль о том, что человеку нужно провести свою жизнь в «трудах праведных» и в надежде на безграничную любовь Бога. Д. Шафран при создании переложения оставался в русле этой концепции, обогащая ее выразительными средствами чисто инструментальной музыки.

Таким образом, следуя эстетике романтизма, И. Брамс обращался к приемам, свойственным произведениям более ранних эпох, но, в отличие от мастеров того времени, не прибегал, например, к символизму, характерному для опусов И.С. Баха. Музыкальный язык композитора отличался выверенной четкостью высказывания и использованием только необходимых средств музыкальной выразительности для создания того или иного образа.

В наследии композитора отчетливо прослеживается его тяготение к духовной теме и вопросам человеческого бытия, ставшее наиболее заметным в поздний период его творчества, с 1891 года. Так как цикл «Четыре строгих напева» стал одним из итоговых творений композитора, можно по нему судить об эволюции стиля И. Брамса. В этом цикле, как и в позднем творчестве композитора в целом, проявилось стремление композитора к лаконизму и точности в использовании средств музыкальной выразительности.

Цикл «Четыре строгих напева» дает художественно-философское осмысление темы смерти в жизни человека. Это произведение стало своего рода проповедью и одновременно рефлексией по событиям жизненного пути И. Брамса. Д. Шафран, тонко чувствовавший время, также не случайно обратился к этому циклу. В XX веке формировался негласный запрос на музыку духовного содержания, что и привело к выбору для переложения произведения, рассуждающего о вопросах жизни и смерти.

Практическая значимость исследования заключается в расширении представления о произведениях позднего периода И. Брамса, особенно в аспекте их содержания. Переложение для иного состава инструментов способствует распространению данного сочинения, его доступности для новой аудитории. Благодаря переложению Д. Шафрана «Четыре строгих напева» получили новую жизнь в области камерно-инструментальной музыки. В качестве перспектив дальнейшего исследования интересно было бы проследить влияние произведений позднего периода творчества И. Брамса на содержание творчества его современников и композиторов следующих поколений. Можно отметить это влияние в принципах построения образов и организации формы в «Пятой симфонии» П.И. Чайковского.

### Литература

1. Литвих Е.В. Интермеццо И. Брамса op. 119 № 3: неклассические тенденции в музыке позднего романтизма // *Философия и культура*. 2021. № 12. С. 33–45.
2. Друскин М.С. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1970. 110 с.
3. Царева Е.М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 382 с.
4. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 432 с.
5. Захарова П. Блаженство по Иоганнесу: о семантике творчества Иоганнеса Брамса // *Музыкальная академия*. 2024 № 3 (787). С. 148–167.
6. Шелудякова О.Е. Исповедь и проповедь как феномен искусства (на примере музыкальной культуры позднего романтизма) // *Вестник Екатеринбургской духовной семинарии*. 2011. № 1 (1). С. 161–178.

7. Мамбетов С.Я. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор Иоганнеса Брамса в контексте позднего стиля // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 3(82). С. 65–78.
8. Бугаев О.В. Исполнительское творчество Даниила Шафрана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 26 с.
9. Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 635 с.
10. Kalbeck M. Johannes Brahms. Bd. IV. Berlin, 1915. 640 с.

**The imagery of I. Brahms's late works on the example of the cycle “Four strict chords” in the version for ciocinello and piano by D.B. Shafran**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), 109–118*  
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-109-118

*Elvina S. Alimova*, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail:

*Vladislav V. Provotar*, Gnessin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: Double\_agent-x17@inbox.ru

*Serafima A. Ushakova*, Gnessin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: Fima\_Piano@mail.ru

**Keywords:** Figurative, melody, romanticism, I. Brahms, arrangement, cello, D.B. Shafran

When studying the work of the composer J. Brahms (1833–1897) in the context of the Romantic era, the special role of his legacy for contemporaries and followers in the field of musical art becomes obvious. The aesthetics of Brahms' work was based more on the foundations of the musical discoveries of past eras than on the prerequisites for future innovations. However, some of his works were the forerunners of creative discoveries by the composers of the Second Viennese School. Having achieved perfection in composition, Brahms was able to express images in his opuses that find a lively response in many people, touching on topics significant to every listener, as well as questions of eternal values, trying to find answers to existential questions through his work. Following the philosophy of the Romantic era, within which the works were created, the composer came to the idea of the inevitability of moral duty, which is the core of human existence.

The relevance of this topic is confirmed by the inexhaustible interest in the works of J. Brahms among researchers and performers, since the composer's legacy has become the standard of musical art of the 19th century, containing the foundations of the classical era and discoveries characteristic of the Romantic style, while his music also possesses a special depth of content and emotionality.

This article examines the cycle “Four Strict Melodies” (Op. 121). A detailed study of the imagery in the composer's late works shows that he frequently chose such imagery, which became quite characteristic of his late period. A careful study of works from this particular period of Brahms' career (1891–1897) reveals an abundance of energy and an excess of feeling expressed in the sounds. At the same time, his compositions are distinguished by the clarity of their forms and the subtle choice of the necessary means of musical expression. The methods and techniques that the composer used to build his system of images during this period of his work are of particular interest to the researcher. The subject of the study was the work “Four Strict Melodies” from the point of view of figurative content, as well as its embodiment in transcription for cello and piano, created by D.B. Shafran.

### References

1. Litvikh, E.V. (2021) Intermetstso I. Bramsa op. 119 № 3: neklassicheskiye tendentsii v muzyke pozdnego romantizma [I. Brahms' Intermezzo Op. 119 № 3: Non-Classical Trends in Late Romantic Music]. *Filosofiya i kul'tura – Philosophy and culture*. 12. pp. 33–45.

2. Druskin, M.S. (1970) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Music.
3. Tsareva, E.M. (1986) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Music.
4. Geiringer, K. (1965) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Music.
5. Zakharova, P. (2024) Blazhenstvo po Iogannesu: o semantike tvorchestva Iogannesa Bramsa [Johannes' Bliss: On the Semantics of Johannes Brahms' Music]. *Muzykal'naya akademiya – Music Academy*. 3 (787). pp. 148–167.
6. Sheludyakova, O.E. (2011) Ispoved' i propoved' kak fenomen iskusstva (na primere muzykal'noy kul'tury pozdnego romantizma [Confession and preaching as an art phenomenon (on the example of the musical culture of late Romanticism)]. *Vestnik Yekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii – Bulletin of the Yekaterinburg Theological Seminary*. 1 (1). pp. 161–178.
7. Mambetov, S.Ya. (2021) Trio dlya klarneta, violoncheli i fortepiano lya minor Iogannesa Bramsa v kontekste pozdnego stilya [Trio for Clarinet, Cello, and Piano in A Minor by Johannes Brahms in the Context of Late Style]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life in the South of Russia*. 2021. № 3(82). pp. 65–78.
8. Bugaev, O.V. (2007) *Ispolnitel'skoye tvorchestvo Daniila Shafrana* [Daniel Shafran's Performing Artistry]. Abstract of Art history Cand. Diss. Moscow.
9. Rogovoy, S.I. (2003) *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters by Johannes Brahms]. Moscow: Composer.
10. Kalbeck, M. (1915) *Johannes Brahms*. Vol. IV. Berlin.

УДК 78.08

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-118-127

**М.Б. Кривошеев**

### **ТЕМБРОВЫЙ МИКСТ КАК ЗНАК КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

*В статье рассматривается музыкальный тембр как многоуровневая знаковая система, репрезентирующая локальную культурную традицию и универсальные смыслы. На примерах тембрового микста домры и хора а саррелла в произведениях К.А. Бодрова и Э.Ж. Низамова показано, что тембр домры выступает знаком национальной идентичности, а хор – репрезентантом универсальной академической традиции. Тембровый синтез становится способом диалога разных типов культурной памяти, позволяя локальному голосу обрести универсальное звучание без потери идентичности.*

**Ключевые слова:** *тембр, тембровый микст, семиотика, культурная память, домра, хор а саррелла, К.А. Бодров, Э.Ж. Низамов.*

*Актуальность темы исследования.* В музыкознании XX–XXI вв. произошел фундаментальный сдвиг в понимании тембра музыкального инструмента. Выйдя за рамки вспомогательного средства выразительности, он стал одной из центральных категорий в композиторском мышлении. Как отмечает Е.В. Назайкинский, тембр обладает интегральным свойством: он «вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом», оказываясь вне традиционного ряда параметров (высота, громкость, длительность и пространственная локализация) [1. С. 34]. Наряду с этим, наиболее продуктивным для современного музыкознания оказывается не столько акустическая сторона, сколько семиотическая, позволяющая рассматривать тембр как носителя значения. Однако, несмотря на активное развитие семиотической трактовки тембра в современном музыкознании, ряд важных аспектов остается неизученным.