

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.26086/NK.2025.78.3.005

Трансформация шопеновских моделей в Скерцо И. Брамса оп. 4 для фортепиано

Зенкин Константин Владимирович

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

E-mail: kzenkin@list.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-02763-6282>

Аннотация. Цель статьи — продемонстрировать оригинальные композиционные решения молодого И. Брамса в его Скерцо оп. 4 в результате переработки моделей из Скерцо Шопена № 2.

Будучи очень молодым композитором, пытавшимся написать скерцо как самостоятельную крупномасштабную форму, Брамс не мог игнорировать вклад Шопена в этот жанр. Как и Шопен, Брамс столкнулся с проблемой превращения скерцо в драматическую поэму с направленным развитием, для чего потребовалось выйти за рамки статичной формы да саро. Брамс опирался на Второе скерцо Шопена в следующих аспектах: аллюзии на тематический материал; повышенная интенсивность развития в крайних разделах; наличие единой интонационной фабулы, развивающейся сквозь всю композицию.

К наиболее важным средствам динамизации традиционной трехчастной формы скерцо, примененных Брамсом, относятся: функциональная амбивалентность тем; использование «модулирующей» формы и, в особенности, трансформация мотивов, охватывающая все контрастные разделы, что превращает всю композицию в единый процесс.

Ключевые слова: Брамс, Шопен, скерцо для фортепиано, модель, композиция, развитие

Для цитирования: Зенкин К. В. Трансформация шопеновских моделей в Скерцо И. Брамса оп. 4 для фортепиано // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 3(78). С. 48–54. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.78.3.005>

Original article

Transformation of Chopin's models into Scherzo by J. Brahms op. 4 for piano

Zenkin Konstantin V.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

E-mail: kzenkin@list.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-02763-6282>

Abstract. The purpose of this article is to demonstrate the original compositional solutions of young Brahms in his Scherzo op. 4 as a result of the processing of models from Chopin's Scherzo No. 2.

As a very young composer who was trying to write a scherzo as an independent large-scale form, Brahms could not ignore Chopin's contribution to this genre. Like Chopin, Brahms faced the challenge of transforming a scherzo into a dramatic poem with a directed development, which required going beyond the static da capo form. Brahms drew on Chopin's Second Scherzo in the following aspects: allusions to the thematic material; increased intensity of development in the main sections; and the presence of a unified plot of motifs, that unfolds throughout the composition.

The most important means of dynamizing the traditional ternary form of the scherzo, as used by Brahms, include the functional ambivalence of the themes, the use of a “modulating” form, and, most notably, the transformation of motifs that encompasses all the contrasting sections, turning the entire composition into a single process.

Keywords: Brahms, Chopin, Scherzo for piano, model, composition, development

For citation: Zenkin K. V. Transformation of Chopin's models into Scherzo by J. Brahms op. 4 for piano. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 3(78); 48–54 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.78.3.005>

Скерцо для фортепиано оп. 4 — первое из дошедших до нас произведений Брамса, которое было написано еще в 1851 году. Уже поэтому оно представляет огромный интерес. К тому же, для только начинающего восемнадцатилетнего композитора это очень зрелое произведение, и даже если в нем и возможно усмотреть некоторые просчеты, то ценного неизмеримо больше — в том числе, в плане формирования принципов композиционного метода Брамса, которые останутся актуальными в течение всего дальнейшего творческого пути.

Как известно, Брамс не только трансформировал традицию прошлого (что было свойственно всем романтикам), но и активно и целенаправленно осуществлял синтез ее различных этапов — от старинной музыки до Шумана. В первую очередь это касается немецкой традиции. Однако Скерцо оп. 4 несет явные следы ориентации также и на Шопена, что в целом было для Брамса нетипично, несмотря на наличие обработок в наследии Брамса некоторых произведений польского композитора.

Если говорить о стиле молодого Брамса, разносторонне проявившемся в фортепианном Скерцо, то в основе его собственной неповторимой индивидуальности заметны стилиевые опоры на Баха, Бетховена и Шумана (обычный для Брамса и почти постоянно присутствующий комплексный стилиевой исток). Полифоничность фактуры (Бах), интенсивность мотивного развития (Бетховен), наконец, неукротимый «крейслерианский» темперамент и глубина контрастов (Шуман) — вот что в нераздельном единстве мы видим в Скерцо. Более того, невольно напрашивается мысль, что одним из прообразов Скерцо явилась шумановская увертюра «Манфред» — одно из самых любимых произведений Брамса. Редчайшая тональность — ми-бемоль минор; мотивы, устремленные к неартикулируемой сильной доле — либо залигованной, либо на паузе; наконец, вторая

тема Скерцо — «песня-баллада», напоминающая о трагической валторновой теме из коды увертюры «Манфред» — казалось бы, этого достаточно для установления непосредственных связей двух произведений. Однако увертюра Брамса была написана в 1848 году, а впервые исполнена в Лейпциге в 1852 (тогда же были изданы ноты), Скерцо же Брамса — в 1851, а встреча Брамса с Шуманом произошла только в 1853 году. Таким образом, практически невероятно, что Брамс ко времени создания Скерцо мог знать это произведение.

Очевидно, что, сочиняя Скерцо для фортепиано, Брамс не прошел мимо опыта и достижений своего главного предшественника в данном жанре — Шопена, фактически изменившего саму суть жанра и, в соответствии с принципом романтической иронии, превратившего «шутку» (буквальный перевод слова *scherzo*) в трагический гротеск, игру жизни и смерти. Но главное даже не в этом: во Втором и Третьем скерцо Шопен создает одночастные поэмы композиции с ярко выраженной процессуальностью драматургии и нарратива, векторно устремленного к достижению нового качества. Но если в своих балладах или фа-минорной Фантазии Шопен не был связан никакими композиционными моделями этих жанров, то форма скерцо (трехчастная с репризой *da capo*), представляла собой крайне неблагоприятный вариант для построения поэмы композиции. Однако, не исключено, что Шопен в данном случае, в отличие от баллад и Баркаролы, решил пойти по пути наибольшего сопротивления. Примерно то же мы видим в Полонезе-фантазии (где Шопен трансформировал исходную статичную репризную форму полонеза) и даже, как это ни удивительно, в Фантазии фа минор. Фантазия могла бы строиться как угодно, но Шопен выстраивает композицию, в которой основная часть представляет собой трехкратное вариантное повторение материала. Таким образом, повторы в композиции становятся той основой, на которой особенно эффектно выглядит преодоление композиционной статики и достижение нового качества.

Понятно, что такой метод работы Шопена был особенно привлекательным для Брамса, который следовал классическим традициям, но обновлял их изнутри, в особенности проявляя удивительное искусство варьирования и развития материала. Сложность задачи, стоявшей перед Брамсом (преодолеть статичность формы скерцо, включив все его звенья в единый процесс) отмечалась в исследованиях [1], но только в самом общем плане, без фиксации деталей. Прежде чем перейти к анализу оригинальных брамсовских композиционных решений, посмотрим, как преодолевал статичность формы скерцо Шопен. Поскольку наиболее очевидной моделью для Скерцо Брамса явилось Второе

скерцо Шопена, то напомним об основных особенностях его композиции.

В целом Второе скерцо написано в сложной трехчастной форме, статичность которой усиливается еще и повторами в первом и втором разделах. Однако Шопен находит беспрецедентное решение для формы крайних разделов. Вместо простой трехчастной или даже сонатной, типичных для крайних разделов скерцо, Шопен избирает форму повторенной сонатной экспозиции, причем повторение, в отличие от всех классических образцов, выписано, а не обозначено знаком репризы. Таким образом, оба крайних раздела имеют открытый тональный план (си-бемоль минор — ре-бемоль мажор), что создает ощущение направленного движения, и тональный план всего Скерцо также, «автоматически», оказывается открытым — процессуальность и достижение нового качества возобладали над статичностью композиции.

Для шопеновских скерцо характерен резкий контраст между крайними разделами, всегда идущими в быстром темпе, и средним (как бы трио, хотя Шопен в своих скерцо не применяет это обозначение).

Средние разделы шопеновских скерцо воспринимаются как «остановка», лирическое созерцание, момент покоя. Во Втором скерцо средний раздел по характеру материала выглядит как трио, но его композиция разомкнута и переходит в развивающий, «разработочный» раздел, который, в свою очередь, подводит к репризе. Однако до разработочного хода, который является драматической кульминацией, средний раздел также представляет собой повторенную сонатную экспозицию с выписанным повторением.

Как в итоге взаимодействуют тенденции статики и динамики формы во Втором скерцо Шопена? Повторенный интенсивный, тонально открытый процесс первого раздела, плюс повторенный тонально открытый процесс второго раздела накапливают невероятное напряжение, которое «прорывается» в ходовой связке к репризе. Реприза, будучи уже однократным (не повторенным) переходом от си-бемоль минора к ре-бемоль мажору, ускоряет процесс, направляя его к коде — итогу всей композиции.

Что делает Брамс? Он, конечно, не склонен к таким ультраромантическим решениям, как модуляции во всех разделах — в том числе, в заключительном. Но он вводит не одно трио, а целых два, и при этом обозначает их, соответственно, *Trio I* и *Trio II*. Хотя, надо сказать, при очень высокой контрастности материала, эти трио, особенно второе, вовсе не обладают композиционной завершенностью, необходимой для трио. Второе трио, как и у Шопена, переходит в развивающий кульминационный раздел.

Вводя второе трио, Брамс явно ориентируется на свой идеал — на Шумана, который, таким образом,

сближал форму целого с циклом контрастно сопоставленных пьес. Чего достигает этим Брамс? С одной стороны, он еще более увеличивает статичность композиции целого, но с другой, введение дополнительного материала создает значительно большие возможности для развития. Брамсу было не нужно сближать скерцо с циклом миниатюр, он преследовал те же цели, которые до него были достигнуты Шопеном — превратить скерцо в драматическую поэму, пронизанную единым развитием.

Как и Шопен во Втором скерцо, Брамс значительно усиливает процессуальность крайних разделов, но делает это совершенно другим способом. Если у Шопена, благодаря форме сонатной экспозиции, крайние разделы модулируют из основной тональности в параллельный мажор, то у Брамса вообще нет тонального контраста между темами крайних разделов. После первой темы (повторенное построение, модулирующее в доминанту) идет типичный ход, подводящий ко второй теме, также в ми-бемоль миноре. В отличие от первой темы, вполне отвечающей жанру скерцо в его драматическом варианте, вторая тема — это романтическая песня-баллада. Кстати, к жанру баллады Брамс тоже вскоре обратится — в опусе 10, но уже без «оглядки» на баллады Шопена, создавая свою собственную версию жанра.

Далее следует расширенная реприза первой темы и динамизированное проведение второй. Формально такая конструкция может быть трактована как второе рондо (по системе А.Б.Маркса), с повторением второй темы в конце. Однако такая идентификация формы не способствует пониманию ее сути и оригинальной конструкции. Репризу первой темы мы уже определили как расширенную, но этот момент требует пояснений. Она не просто расширена, а наделена чертами развития, разработочного хода, что проявляется и в неожиданностях тонального плана, и в интенсификации мотивного развития, в том числе полифонического, и в динамизации материала. Таким образом, эта реприза первой темы оказывается более «рыхлой» и ходообразной, чем окружающие ее проведения второй темы.

Благодаря большей «твердости» второй темы она могла бы претендовать на роль главной. Однако первая тема, при всей специфике ее композиции, все же не может восприниматься как вступление — это бесспорная первая тема, за которой следует ход. В этом случае представляется наиболее целесообразным применить понятие модулирующей формы, введенное В.П.Бобровским [2]. Одна простая трехчастная форма (с первой темой в качестве основной) модулирует в другую (где основной темой является вторая тема Скерцо — песня-баллада). Таким образом, «модуляция» формы отражает интенсивность и уникальность ее развития. Динамизированная и насыщенная разработочностью реприза первой темы векторно

устремлена к итогу — динамизированному проведению второй темы, которая теперь выглядит не как песня, а как неистовая массовая «пляска», что заметно отражается в пианистических штрихах: «валторновое» легато исчезает, и песенная мелодия прерывается пульсирующими аккордами. Заметим, что еще более оригинальную конструкцию крайних разделов, выявляющую приоритет процессуальности, Брамс создаст в Скерцо из Фортепианного квинтета.

Таким образом, Брамс подхватил идею повышенной процессуальности при нетипичной композиции крайних разделов Второго скерцо Шопена, но дал свое оригинальное решение формы.

Помимо рассмотренного (первого) аспекта связи с шопеновским прообразом (Второе скерцо), имеются еще два: тематическая опора Брамса на шопеновский материал (второй аспект) и интонационная фабула, создающая определенную логику музыкальной драматургии (третий).

Естественно, что тематические связи между Брамсом и Шопеном — это то, что лежит на поверхности и сразу бросается в глаза и уже было отмечено исследователями [3]. Таких связей совсем немного. Прежде всего, это самое начало обоих произведений (первые элементы их первых тем): повторенный восходящий мотив, устремленный к пятой ступени. Во-вторых, это вторая, лирическая тема (в до-диез миноре) из второго трио Скерцо Брамса: ее ритмо-мелодический и фактурный облик прямо напоминает о побочной теме (ре-бемоль мажор) крайних разделов Второго скерцо Шопена. Однако Брамс поступает еще более тонко: при явной близости мелодии, ритма и фактуры упомянутой теме из шопеновского Скерцо, Брамс одновременно дает здесь совершенно явную аллюзию на другое произведение Шопена: знаменитый Вальс до-диез минор. Заметим, что в до-диез миноре звучит и побочная тема среднего раздела Второго скерцо. Тем самым Брамс, как бы играя, признает: да, здесь присутствует Шопен! Но при этом прообразы из второго скерцо (обе побочные, из первого и среднего разделов: ре-бемоль-мажорная и до-диез-минорная темы) оказались соединены в одной теме Брамса и при этом слегка прикрыты, «зашифрованы» аллюзией на популярнейший вальс.

Интересно, что, стилизуя до-диез-минорную тему под Шопена, Брамс под «маской» польского композитора обнаруживает глубинное родство с Шуманом. Именно Шуман создал первую в истории шопеновскую стилизацию в пьесе из «Карнавала». Однако, используя характерную шопеновскую фактуру (арпеджированные запедаленные аккорды в леворучной партии, сопровождающие кантиленную мелодию), и Шуман, и Брамс далеки от того, чтобы стилизовать и мелодию. У обоих немецких композиторов в кантилене отсутствует шопеновская утон-

ченная изысканность, создаваемая многообразием жанровых связей и «капризными» колебаниями настроения; зато доминируют более «простые» интонации непосредственного лирического обращения, даже просьбы.

Конечно, можно было бы заняться и каталогизированием других общих интонаций между двумя скерцо: таких, как нисходящие малые секунды, хроматические гаммы и другие «общие формы», широко распространенные в музыке любого композитора XIX века. Поэтому мы таким каталогизированием заниматься не будем. Более того, приведенные выше примеры сходства с шумановской увертюрой «Манфред» говорят о том, что сходство можем быть случайным, а использование произведения в качестве модели — кажущимся (известно, что открытия нередко совершаются параллельно и независимо друг от друга, что только подтверждает наличие некоей общей логики исторического процесса). Но Второе скерцо Шопена — совсем иной случай. Брамс не мог его не знать, и интонационные связи со своим предшественником дал далеко не прямо, а как результат проработки и синтеза. Подтверждением этому служат, помимо приведенных примеров тематических переключек, общие моменты в нарративно-драматургическом процессе, который, вслед за И. А. Барсовой, логично назвать «интонационной фабулой» [4].

Интонационная драматургия в Скерцо Брамса, как и в его последующих произведениях, сложна и утонченна. Именно здесь уже сложился облик «прогрессивного Брамса» (что отражено в известном тексте А. Шёнберга), сказавшего столь веское новое слово в искусстве развития музыкального материала. В нашу задачу не входит рассмотрение данной фабулы во всей ее полноте, отметим лишь некоторые, но достаточно выразительные моменты общности со Скерцо Шопена. И сначала, как и при рассмотрении формы крайних разделов, обратим внимание на основные моменты интонационных преобразований в шопеновском скерцо.

Второе скерцо Шопена — одно из его самых популярных и, можно сказать, «заигранных» произведений. Поэтому нам не так легко услышать в этой музыке те крайние, экстремальные состояния и образы, о которых говорит текст произведения. Первый элемент главной темы — повторенный восходящий мотив — это своего рода «осколок» той стихии, которая у Шопена появляется чрезвычайно редко и находится на грани привычных романтических средств выражения. Речь идет о стихии, бушующей в финале Второй, си-бемоль-минорной сонаты (общность тональности, конечно, не случайна): быстрое непрерывное движение октавно удвоенного унисона в «затененном», довольно низком регистре. В столь явном виде Шопен обратится к подобному

образу только в Прелюдии ми-бемоль минор (кстати, тональность Скерцо Брамса). Образ «дыхания бездны» вскоре усиливается еще одной уникальной интонацией: синкопированной восходящей малой секундой от пятой к шестой ступени, теперь уже в басовом регистре. Эта синкопа будто «взрывает» героический ответ второго элемента темы.

Полярно противоположный образ — начало среднего раздела («трио») — какой-то «отголосок», «видение» хорала и краткая мелодическая фраза-размышление. Призрачность этого хорала не только в том, что в нем всего два аккорда, но и голоса не образуют непрерывных линий: верхний голос может внезапно «испариться», а средний «всплывает» на поверхность. И вот, именно эта краткая фраза-размышление (начало первой, ля-мажорной темы среднего раздела) становится основным материалом дальнейших преобразований. Во-второй теме среднего раздела (вальсовая тема в до-диез миноре) эта фраза-размышление уже едва узнаваема — она звучит как «изящная завитушка» внутри фактуры, дополняя искреннюю лирическую мелодию. Далее, по мере драматизации вальсовой темы (которая происходит в ходовом, «разработочном» разделе, проведения в соль, а затем в си-бемоль миноре) совершенно иначе звучит и бывшая «завитушка» — настойчиво и угрожающе. И в конце этого кульминационного ходового раздела наивная мелодическая фраза (соль-диез — фа-диез — ми) оборачивается унисонно-октавным «императивом» в басах (си-бемоль — ля — фа). Таким образом, изящная, лирическая тема вплотную приблизилась к начальному образу Скерцо, который тут же и появляется в начале репризы. Излишне говорить о возможных скрыто-программных ассоциациях этой интонационной фабулы — она очевидна для всех, понимающих язык романтической музыки. Отмечу только, что «победа мрака и бездны» перед общей репризой Скерцо — это еще не окончательный итог. Итог — мажорная кода, в которой произойдет новый синтез, далеко не столь однозначный (что характерно для романтизма вообще и Шопена в особенности).

В отличие от начального мотива шопеновского Скерцо, мотив-импульс Скерцо Брамса сразу же подвергается интенсивному развитию, обретает новые формы, включая свободные (частичные) обращения и полифонические имитации. Особый интерес представляет полифоническое раздвоение мелодии в третьем проведении мотива (такты 4–5). Тут можно провести некоторые параллели с отмеченным непостоянством количества голосов у Шопена. Однако Брамс с немецкой пунктуальностью заботится о логике голосоведения. В третьем проведении мотив буквально раздваивается: после трех нот затакта верхний голос уходит скачком на сексту вверх, но при этом третья нота заливована и остается

ся на месте на последующей сильной доле, образуя синкопу. Возможно, эта полифония на практике не слышна. Однако, если пианист понимает суть брамсовской фактуры, он постарается найти средства, чтобы должным образом проинтонировать рассмотренное полифоническое расщепление.

Данная форма мотива (с усеченной сильной долей) будет играть большую роль в развитии интонационной фабулы. И уже в начале хода, соединяющего первую тему начального раздела со второй, звучит мотив вообще без сильной доли (на нее приходится пауза).

Как и в шопеновском Скерцо, оба трио образуют резкий контраст с драматическим начальным разделом. Первое трио (ми-бемоль мажор) — настоящее скерцо в изначальном значении этого слова (шутка), стихия светлой и радостной игры. Его структура фактически включает в себе миниатюрную сонатную форму с повторенной экспозицией, где главная тема открывается скачком на большую нону вверх и гаммообразным заполнением с последующей канонической имитацией (материал заставляет вспомнить о скерцо из Фортепианного квинтета Шумана), а побочная — изящная скерцозно-лирическая тема, которая все время как будто находится в состоянии поисков, завершающихся самой утонченной, хрупкой лирикой заключительной темы. Но и она структурно неустойчива и оформлена как предыкт к репризе. Конечно, рассматривать данное трио как сонатную форму — это анализ под микроскопом. Формально его можно было бы определить проще — как репризную трехчастную или простое рондо, но с сонатными тональными отношениями. Но последний фактор, а также необходимость более дробного именования при рассмотрении интонационной фабулы сделали целесообразным избрать масштаб сонатности, во многом условно. Однако тот факт, что такое избрание возможно, свидетельствует о существенной специфике брамсовского формообразования и развития.

Второе трио — область типично романтической лирики. Его первая тема (си мажор) неустойчива и напоминает вступление: это два предложения в виде каденций, второе из которых — секвентное повторение в до-диез миноре. О второй, до-диез-минорной теме мы уже говорили в связи с ее близостью различным шопеновским прообразами. Трио II имеет трех-пятичастную структуру с развивающим ходом к третьему проведению основной, си-мажорной темы. Это — не единственное проявление процессуальности. Вторая (до-диез-минорная) тема при первом проведении звучит, как бы только пытаюсь сформироваться. После яркого начала (аллюзия на Вальс Шопена в той же тональности), мелодия как бы приостанавливается в своем поступательном развитии: повторяется мотив, являющийся обращением трехзвучного варианта исходного мотива из начала хода первого

раздела — и в этом обращенном виде она звучит как типичный романтический мотив вопроса. Только во втором проведении тема оформляется целиком, свободно «паря» и модулируя в си мажор, после чего следует небольшой ход к первой теме, о котором будет сказано ниже. Первая тема в своем втором проведении получает внешнюю динамизацию, усиливая громкость и наращивая диапазон фактуры. Однако в третьем, кульминационном проведении тема, начавшись, тут же переходит в разработочное развитие (секвенция), направленное к мажорной кульминации всего Скерцо. Эта кульминация вместе с началом второй, последней репризы является узловым моментом интонационной фабулы, определяя судьбу нарратива всего произведения.

Поэтому теперь мы и переходим к фиксации важнейших аспектов интонационной фабулы — тех, которые восходят к шопеновскому Скерцо как прообразу. Первое трио открывает восходящий скачок на большую нону, что после малосекундовых остинато первого раздела сразу же создает ощущение простора, свободы, радости. Совсем иначе звучит большая нона в коротенькой и неустойчивой заключительной теме первого трио. Это звучащая на пианиссимо мелодия (тихая кульминация), идущая по звукам сначала доминансептаккорда, а затем — нонаккорда.

Похожее последование септаккорда и нонаккорда в мелодии мы видим во втором Трио, в ходовом разделе, подводящем к мажорной кульминации. Здесь преобразуется материал второй, «шопеновской» темы второго Трио, но ее фактура максимально приближена к тихой, лирической кульминации первого Трио: одноголосная мелодия, но уже с каноническими имитациями в октаву (в первом Трио это был своеобразный намек на имитацию: только первая нота бралась октавой ниже и позже на одну четверть, но затем все звуки мелодии шли одновременно в партиях обеих рук).

Таким образом, уже оказались соотнесены лирические темы обоих трио. Но это, как мы сказали, пока только подход к кульминации. Когда в третий раз проводится первая тема второго Трио и переходит в разработочное развитие, то тут же, в качестве участника диалога, звучит начальный мотив всего Скерцо в си мажоре. Но дальше этот исходный мотив подчиняется мажорной лирической стихии не только тонально, но и мелодически. А именно, лирическая фраза из первой темы второго Трио все больше сближается по своим очертаниям с исходным мотивом, образуя при этом его новую ритмическую форму: в затакте уже не три, а четыре звука, «упирающиеся» в паузу на сильной доле. Наконец, мотив теперь звучит в ритмическом увеличении (четверти вместо восьмых), что соответствует жанру патетической декламации. Наиболее очевидная образно-жанровая трансформация исходного мотива Скерцо

происходит в триумфальной каденции второго Трио (в си мажоре). В басах звучит октавно удвоенный мотив, последняя нота которого залигована с сильной долей следующего такта, но остановку в басу компенсирует аккорд верхних голосов — сильная доля не остается не артикулированной. Так, в самом начале Скерцо мы видели, как мотив полифонически раздваивается, здесь же — явное стремление достичь гармонии этого мотива, вписав его в фактуру каденции.

Но синтез исходного мотива с материалом обоих трио продолжается. До сих пор этот синтез осуществлялся при преобладании образного строя трио, но дальше происходит как раз то, что имело место при переходе к репризе Второго скерцо Шопена: материал трио поглощается исходным инфернальным тематизмом.

Заключительная (вторая) реприза Скерцо, в отличие от первой имеет ряд отличий, связанных с ее итоговым, финальным характером. Таких отличий всего два. Первое связано с самым началом репризы, где Брамс опирается также на модель первой части Сонаты Бетховена № 23 (начало главной темы в репризе первой части проводится на доминантовом органном пункте). В Скерцо Брамса это не только вуалирует грань между средним разделом и репризой, но и содержит ключевой интонационный вывод произведений. Органный пункт у Брамса мелодизирован: в басу звучит еще одна, новая мелодическая производная исходного мотива, ритмически совпадающая с предыдущей (в си-мажорной каденции), на которую полифонически накладывается исходный мотив. Мелодия баса: си-бемоль (контроктавы) — фа (большой октавы) — до-бемоль — си-бемоль, или, иными словами: восходящая чистая квинта — восходящая уменьшенная квинта — нисходящая малая секунда. Первые два интервала в сумме дают восходящую малую нону, и таким образом, главный символ мажорных трио (восходящая нона) — попадает в инфернальный, трагический контекст. Новый элемент (мелодизированный органнй пункт) дает основание и для фактурного расширения и, соответственно, динамизации дальнейшего проведения главной темы.

Второе новшество последней репризы относится ко второй теме: в ней неожиданно происходит краткое, но очень яркое (фортиссимо, росо а росо *sostenuto*) отклонение в фа-бемоль мажор, который энгармонически равен ми мажору и на слух от него неотличим. Таким образом, дает мимолетный «взгляд» на мажорную диезную сферу, связанную с триумфальной лирикой.

Кода Скерцо вносит новые штрихи в облик итогового синтеза, который, в отличие от шопеновского Скерцо, однозначно и определенно трагический.

Таким образом, мы видим ряд сходных моментов в интонационной драматургии, которая у Брам-

са, в соответствии с большими контрастами и более многосоставной формой целого, еще более развита и «прорисована».

Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.

The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.

Список источников

1. Siegmund-Schultze W. Chopin und Brahms // The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warsaw: Polish scientific publ. cop., 1963, pp. 388–395.
2. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970.
3. Frisch W. Brahms. Piano Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Vol. 4. Pp. 190–192.
4. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 580 с.

Информация об авторе

Зенкин К. В. — доктор искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

References

1. Siegmund-Schultze, W. (1963), “Chopin und Brahms”, *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Polish scientific publ. cop., Warsaw, Poland, pp. 388–395.
2. Bobrovsky, V. P. (1970), *O peremennosti funktsiy muzykalnoy formy* [On the variability of the functions of the musical form], Music, Moscow, USSR.
3. Frisch, W. (2001), “Brahms. Piano Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, pp. 190–192.
4. Barsova, I. A. (2019), *Simfonii Gustava Malera* [Symphonies of Gustav Mahler], N.I. Novikov Publishing House, St. Petersburg, Russia.

Information about the author

Zenkin K. V. — Doctor of Art History, Vice-Rector for Scientific and Educational Work, Professor at the Department of History of Foreign Music